

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
SEMIOTICA
CICLO XXIX

TECNOLOGIE DELLA SEMIOSI.
IL CAMPO DI UNA RETORICA INTERMEDIALE NELLA
PRODUZIONE AUDIOVISIVA

Presentata da: Enzo D'Armenio

Coordinatrice del corso di Dottorato

Prof.ssa Maria Patrizia Violi

Relatore

Prof. Lucio Spaziante

Settore Concorsuale di afferenza: 11/C4

Settore Scientifico disciplinare: M-FIL/05

Esame finale anno 2017

Solo la mappa della semiosi, come si definisce a un dato stadio della vicenda storica (con la bava e i detriti della semiosi precedente che si trascina dietro), ci dice chi siamo e cosa (o come) pensiamo. (U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*).

Codeste ambiguità, ridondanze e deficienze ricordano quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un'enciclopedia cinese che s'intitola Emporio celeste di conoscimenti benevoli. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche. (J. L. Borges, da *L'idioma analitico di John Wilkins*)

INDICE

INTRODUZIONE.....	9
0.1. IL RUOLO DEI MEDIA NELL'ENCICLOPEDIA	11
0.2. TECNOLOGIE DELLA SEMIOSI: MODI DI PRODUZIONE, RELAZIONE E TRASMISSIONE SEGNICA	14
0.3. I MEDIA NELLA LOGICA RETORICA DELLA CULTURA.....	16
0.4. IL CAMPO DI UNA RETORICA INTERMEDIALE	18
0.5. I CONTENUTI DI QUESTO STUDIO.....	19
1. ORIENTARSI NEL LABIRINTO MEDIALE	27
1.1. CHE COS'È UN MEDIUM?	28
1.1.1. Marshall McLuhan e le estensioni dell'uomo: una rilettura	29
1.2. RIMEDIAZIONE	32
1.3. LA CONDIZIONE POSTMEDIALE	37
1.3.1. Fine dei media? Bentornata tecnologia.....	40
1.3.2. Il cinema come apparato di rappresentazione finzionale	42
1.4. IL MEDIUM: TRADURRE L'ESPERIENZA PER AFFERRARE IL MONDO.....	47
1.4.1. Ambienti associati e medium della percezione.....	50
1.4.3. Vecchi e nuovi media: un problema ben posto?	53
1.5. MEDIA E SEMIOTICA: UN RAPPORTO DIFFICILE.....	56
1.5.1. Le metafore della traduzione in semiotica: il non luogo dei media	59
1.5.2. Il riferimento come traduzione.....	59
1.5.3. La traduzione come dinamica fondamentale della cultura	62
1.6. OLTRE UNA SEMIOTICA DEL DISCORSO.....	66
1.6.1. Protesi, strumenti, macchine	67
1.6.2. La mediazione tecnica: "traduzione", enunciazione, delega.....	71
1.6.2. I dispositivi dell'enunciazione	76
1.6.3. L'infrastruttura tecnica della semiosfera.....	80
1.7. <i>BLOW OUT</i> E I DISPOSITIVI TECNICI DELL'ENUNCIAZIONE AUDIOVISIVA	83
1.7.1. Prima sequenza: protesi e apparati d'iscrizione	84
1.7.2. Seconda sequenza: competenze metaoperative e immaginazione	88
1.7.3. Terza sequenza: l'audiovisione tra racconto di finzione e prova legale	92
1.7.4. Oltre una semiotica del discorso: il pensiero tecnico e i materiali della semiosi.....	96
1.8. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.....	100
2. TECNOLOGIE DELLA SEMIOSI: I MEDIA E LA LOGICA RETORICA DELLA CULTURA.....	103
2.1. L'ENUNCIAZIONE: UNA TEORIA DELLA MEDIAZIONE, DELLA PRODUZIONE, DELLA DELEGA.	104
2.2. VERSO UNA SINTASSI GENERALE DELL'ENUNCIAZIONE: ESISTENZA E LINGUAGGIO	108
2.2.1. Le linee di resistenza	109
2.2.2. La traiettoria della riproduzione.....	112
2.2.3. La tecnica tra competenza e resistenza	114
2.3. LA DIMENSIONE TECNICA DELL'ENUNCIAZIONE	117
2.3.1. La sintassi generale dell'enunciazione.....	122
2.3.2. La semiosi tra proiezione e figurazione	124
2.4. TECNOLOGIE DELLA SEMIOSI.....	126
2.4.1. Sintassi figurative e fittizzazione	129
2.4.2. La traiettoria intermediale della conoscenza.....	131
2.5. LA DIMENSIONE TECNICA DELL'ENCICLOPEDIA.....	133
2.5.1. Enciclopedia e prassi enunciazionale.....	134
2.5.2. Abiti tecnici, estetici, semantici	136
2.5.3. Il soggetto come luogo di passaggio delle resistenze enciclopediche.....	140

2.5.4. La logica retorica della cultura.....	142
2.6. <i>SHINING</i> : ISCRIZIONI ATIPICHE ED ENUNCIAZIONI MITICHE	146
2.6.1. Prima sequenza: il labirinto.....	148
2.6.2. Seconda sequenza: l'enunciazione orale	153
2.6.3. Terza sequenza: i formati letterari.....	156
2.6.4. Quarta sequenza: la fotografia di gala.....	158
2.6.5. Considerazioni conclusive	161
2.7. LE GRANDEZZE MEDIALI DELL'ENCICLOPEDIA	166
2.7.1. La questione dei supporti	167
2.7.2. I formati tecnici tra supporto e apporto.....	169
2.7.3. Gli statuti e le forme discorsive	174
2.7.4. Alcuni esempi.....	175
2.8. LE PERTINENZE DELL'INTERMEDIALITÀ NELL'ENCICLOPEDIA	176
3. L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA TRA ESTETICA E SEMIOTICA.....	181
3.1. ESPERIENZA ED ENUNCIAZIONE.....	185
3.1.1. Primi cenni sull'enunciazione audiovisiva: l'accesso percettivo alla significazione.....	189
3.1.2. Oltre la nozione di semiotica sincretica	193
3.2. L'ESPERIENZA E IL SUO DOPPIO: LA FUNZIONE SEMIOTICA OLTRE IL TESTO.....	197
3.2.1. Pertinenze dell'esperienza o della cultura? La semiosi "in atto".....	202
3.3. PERCEZIONE E SEMIOSI: UNA TEORIA DELL'ENUNCIAZIONE A PROVA DI ORNITORINCO.....	207
3.3.1. Singolarità e riconoscimento: le qualità dell'iconismo primario	209
3.3.2. Tipi Cognitivi e Contenuto Molare: la componente iconica della semiosi.....	214
3.3.2. Ipoicone, stimoli surrogati, protesi.....	217
3.4. MODI DI DIRE (E MOSTRARE) IL CONTINUUM: LA SEMIOSI PERCETTIVA NELL'ENUNCIAZIONE AUDIOVISIVA	222
3.4.1. Diagrammi sensibili e Tipi Cognitivi: le qualità esperienziali dell'audiovisivo.....	223
3.4.2. Simulazione incarnata e semiosi audiovisiva.....	227
3.4.3. Il ruolo implicito ma essenziale della semiosi	233
3.5. L'AUDIOVISIONE TRA PERCEZIONE E LINGUAGGIO	236
3.5.1. La percezione "interpretante" dell'immagine interna	239
3.5.2. Comprendere non è interpretare: la soglia semiotica.....	245
3.6. LA SIGNIFICAZIONE AUDIOVISIVA	249
3.6.1. Il montaggio: costruire discorsi di figure	251
3.6.2. La funzione semiotica nel rapporto percettivo.....	257
3.6.2. Ritorno all'enunciazione: una sintesi.....	262
3.6.3. <i>Il vecchio e il nuovo</i> : completamento multimodale e discorso ideologico	264
3.6.4. <i>Strange Days</i> : simulazione incarnata e immaginazione sensibile.....	266
3.6.5. <i>Blow Out</i> : l'esperienza audiovisiva tra estetica e semiotica	268
4. IL CAMPO DI UNA RETORICA INTERMEDIALE.....	273
4.1. L'IMMAGINE FOTOGRAFICA TRA ARCHÉ, TESTUALITÀ E REGOLE COMUNICAZIONALI	275
4.1.1. <i>Repulsion</i> e la contrattazione intermediale dei vissuti	279
4.2. VERSO UNA RETORICA INTERMEDIALE: CINEMA DELLA CONSAPEVOLEZZA E POSTMEDIALITÀ	284
4.2.1. Oltre il montaggio audiovisivo: il campo di una retorica intermediale	286
4.3. LA QUESTIONE DEI GENERI	289
4.3.1. La produzione letteraria: un atto semiologico complesso.....	291
4.3.2. I regimi di credenza: abiti audiovisivi e promesse di genere	295
4.3.3. Vedere-finzionale, vedere-come, vedere-in: la finzione tra immersione e menzogna....	298
4.4. I REGIMI DI CREDENZA NEL DOCUMENTARIO: <i>THE ACT OF KILLING</i> E <i>THE LOOK OF SILENCE</i>	303
4.4.1. <i>The Act of Killing</i>	304

4.4.2. <i>The Look of Silence</i>	307
4.4.3. Una lunga catena di mediazioni: percezioni di genere e immaginazione intermediale ..	309
4.5. LA POETICA INTERMEDIALE DI ARI FOLMAN	310
4.5.1. <i>Valzer con Bashir</i>	310
4.5.2. <i>The Congress</i> : perturbazioni sostanziali dell'enunciazione	314
4.5.3. Dalle sostanze animate alle sostanze fotografiche	317
4.6. I FORMATI TECNICI	318
4.6.1. <i>Narcos</i> e <i>Trumbo</i> : l'emergenza di abiti intermediali nell'Enciclopedia	321
4.7. <i>HOLY MOTORS</i> : UN'ARCHEOLOGIA DELL'AUDIOVISIVO	325
4.7.1. Appuntamenti di recitazione itinerante	326
4.7.2. Filmati cronofotografici	328
4.7.3. Prologo ed epilogo	329
4.7.4. Alla ricerca di una chiave interpretativa	330
4.7.5. Un'archeologia intermediale	331
4.7.6. Cronofotografia e motion capture	333
4.7.7. L'origine e la fine intermediale della tecnologia audiovisiva	337
CONCLUSIONI	339
RINGRAZIAMENTI	351
BIBLIOGRAFIA	353
FILMOGRAFIA	369

INTRODUZIONE

Il presente studio propone una teoria semiotica dei media che possa rendere conto del loro ruolo all'interno della produzione culturale. Perché una tale teoria possa essere sviluppata, occorre innanzitutto chiarire l'accezione da assegnare alla nozione di *medium*, così da circoscrivere i fenomeni considerati e soprattutto indicare il posto che deve esserle assegnato all'interno di una teoria della significazione. Nella terminologia tradizionalmente adottata dalla semiotica e largamente ereditata da discipline quali la linguistica, l'antropologia, la pragmatica e la filosofia del linguaggio, si preferiscono nozioni quali linguaggi, discorsi, culture, testi. Anche all'interno delle teorie semiotiche più inclusive, come l'ipotesi della semiosfera di Jurij Lotman (1984) e dell'Enciclopedia di Umberto Eco (1975, 1984), il ruolo dei media è quello di una comparsa niente affatto indispensabile, se non a chiarire eventuali ambiguità lessicali. Per ciò che concerne la riflessione di Algirdas Julien Greimas (1976b), la nozione di *medium* – e più in generale il punto di vista di una teoria della comunicazione – sono visti con sospetto e apertamente criticati. Solo negli ultimi venti anni la riflessione semiotica ha iniziato a prendere sul serio la questione, allontanando il rischio di costituirsi come una sofisticata teoria della cultura, ma dalla consistenza immateriale. Il modo in cui questa inclusione è stata realizzata può essere riassunto in due grandi opzioni teoriche¹, che ci permettono di qualificare il punto di vista che abbiamo adottato in questo studio.

In primo luogo, è possibile dedicare ai media uno specifico campo di ricerca, cercando di caratterizzare le sue peculiarità rispetto al resto dei fenomeni di significazione.

¹ Riprendiamo qui le riflessioni circa il ruolo dei media all'interno della disciplina semiotica esposte da Sémir Badir (2008). Torneremo in maniera più estesa sull'argomento nel primo capitolo.

Sia che venga consacrata a uno specifico medium, sia che abbia l'ambizione di prendere in carico tutta la produzione, una tale opzione semiotica si qualifica apertamente come una semiotica specializzata: si tratta per l'appunto di una semiotica dei media². Questa opzione teorica si è spesso dimostrata la più sensibile ai cambiamenti interni alla società: essendo i media intrinsecamente legati alla tecnologia e alla sua perenne evoluzione, essi sviluppano continuamente nuove tendenze, basti pensare alla diffusione massiva di Internet, all'emersione dei social network e a tutte le pratiche che questa combinazione ha contribuito ad alimentare. Allo stesso tempo, questa opzione teorica rischia di assegnare un ruolo fin troppo speciale ai media: se esiste un campo più o meno ristretto che li concerne, quale campo viene ritagliato, in negativo, da questa selezione? In altre parole: esiste, almeno in linea di principio, una semiotica che non sia dei media? Questa domanda ci porta a prendere in considerazione la seconda opzione teorica: accanto a una semiotica che ha dedicato ai media un campo di indagine o un approccio specifico è infatti possibile opporre una semiotica generale che ha apertamente preso in carico i media come una componente basilare dei meccanismi di significazione³. In questo studio intendiamo partire da questo secondo presupposto teorico, intendendo i fenomeni medialità come comuni ed essenziali all'interno della produzione culturale. Tale presupposto non implica però che le conquiste realizzate nell'ambito di quella che abbiamo indicato come una semiotica dei media non saranno prese in conto, né che al di fuori di queste due opzioni non ci sia stato spazio, in semiotica, per una riflessione circa tali problemi: stiamo per il momento considerando solo l'orientamento esplicito che la teoria ha assunto nei confronti di questa nozione. A partire da questo orientamento generale, intendiamo valorizzare il ruolo dei media all'interno dei fatti di significazione, mettendo in risalto le riflessioni semiotiche che hanno già fornito, anche indirettamente, delle importanti indicazioni in questa direzione. Crediamo che alcune nozioni chiave della disciplina, tra le quali *significante*, *supporto*,

² Cfr. Eugeni (2010), Peverini (2012). Occorre chiarire che l'opposizione dicotomica che stiamo presentando si riferisce solamente all'orientamento esplicito che le varie teorie hanno assunto nei confronti dei media. Ruggero Eugeni, ad esempio, ha precisato la sua riflessione in relazione a una semiotica dell'esperienza.

³ La proposta di Ugo Volli (2007, 2008) di una filosofia della comunicazione prende apertamente in carico le problematiche legate alle tecnologie interpersonali e agli ambienti medialità. Allo stesso modo, Jacques Fontanille (2015) ha proposto una rilettura della semiosfera che rende esplicito il ruolo e l'importanza del sistema mediale all'interno della cultura. Il *Trattato di semiotica generale* (1975) di Umberto Eco è un altro riferimento imprescindibile per l'elaborazione della nostra proposta, anche se a differenza delle due precedenti, la sua teoria non fa esplicito riferimento alla tecnologia e ai media, pur costruendo delle basi teoriche che, come vedremo già in questa introduzione, vanno chiaramente in quella direzione.

piano dell'espressione, sostanza, abbiano tutte contribuito, in maniere differenti, a rendere conto delle problematiche essenziali di una teoria dei media pienamente sviluppata.

0.1. Il ruolo dei media nell'Enciclopedia

Prendiamo ad esempio la nozione di unità culturale che caratterizza l'Enciclopedia di Eco (1975, 1984): se il significato di un semplice lessema include interpretanti differenti quali foto, documentari audiovisivi e definizioni verbali, ecco che differenti mezzi di comunicazione e di rappresentazione vengono da subito tirati in ballo. Una foto ci presenta degli aspetti inediti rispetto a un testo verbale, così come un filmato ci permette di conoscere dei caratteri – ad esempio quelli motori – che non potremmo evincere dai primi due. Ne deriva che se volessimo intendere un filmato, una foto e una descrizione verbale come dei testi prodotti grazie a media diversi⁴, il ruolo di questi ultimi si situerebbe al cuore del sistema semiotico. Lo stesso potremmo dire dell'incessante lavoro di produzione segnica che lo modifica incessantemente: produrre una foto o un filmato, non è forse un'attività semiotica che include in maniera inevitabile degli elementi medialità? Crediamo che la risposta a questa domanda sia positiva, ma che al tempo stesso imponga una serie di precisazioni: si potrebbe infatti intendere la fotografia e il documentario come differenti tipi di linguaggio, proprio come lo è quello verbale utilizzato per la definizione zoologica, e chiudere la questione. Ne resterebbero però aperte delle altre, ugualmente importanti: ad esempio, se si tratta di linguaggi, qual è però il ruolo giocato dalla tecnologia – soprattutto nel caso della fotografia o delle apparecchiature audiovisive – all'interno della produzione segnica? E come influisce la sua evoluzione sui fatti semiotici? Tale evoluzione tecnologica ha o meno un ruolo nella modifica del sistema semantico? Pare insomma già emergere una questione di fondo: quella che concerne il rapporto tra aspetti tecnologici – i supporti, i dispositivi⁵, le attività più strettamente tecniche – e gli aspetti simbolici. Il

⁴ Per ciò che concerne la riflessione semiotica dedicata alla fotografia, cfr. Barthes (1980), Schaeffer (1987), Basso Fossali e Dondero (2006, 2011), Floch (1986), Eugeni (1999a), Pozzato (2012). Per ciò che concerne i media audiovisivi e le loro relazioni, oltre ai già citati Eugeni (2010) e Peverini (2012), si veda Dusi e Spaziante (2006).

⁵ Per ciò che concerne i supporti, cfr. Fontanille (2004a, 2005, 2008), Dondero (2011), Dondero e Reyes-Garcia (2016). Per ciò che concerne gli oggetti tecnici, cfr. Zinna (2004), Landowski e Marrone (a cura di) (2002), Mattozzi (a cura di) (2006).

primo elemento da chiarire concerne quindi il ruolo che la *tecnica*⁶ e la tecnologia intrattengono nei confronti dei linguaggi e, più in generale, dei fatti semiotici.

Queste prime osservazioni mostrano che la questione è molto complessa, ma ci permettono già di situare alcuni luoghi in cui si annidano le problematiche mediali. Una cosa appare già certa: che si tratti di differenti linguaggi o di differenti media, oppure di un misto ancora da chiarire, l'attività comune a cui questi ordini contribuiscono è quella della produzione segnica. Ognuno lo fa dando corso a delle peculiari potenzialità semiotiche, generando interpretanti e quindi significazioni differenti: mentre una foto può mostrare l'aspetto di un fenomeno, il linguaggio verbale può definirlo nei dettagli, così come un filmato permette di percepirne il movimento. Inoltre, niente esclude che altre modalità di produzione segnica, che approfittano di altri strumenti mediali, possano essere elaborate, così da approfondire altri aspetti e generare significazioni differenti. Possiamo però già affermare che è l'insieme di questi modi differenti di produzione segnica, a stabilizzare i percorsi intertestuali che contribuiscono a modificare il sistema semantico⁷. In altre parole, le unità culturali di cui si compone il sistema semantico, si basano sulla stabilizzazione di modi differenti di produrre segni e differenti tipi di significati. Quale che sia il rapporto tra linguaggi e grandezze mediali, il posto e il ruolo che queste ultime ricoprono è certamente situato al cuore del sistema semiotico.

Accanto alla questione relativa al rapporto tra semiosi e tecnologia, emergono allora tre assi fondamentali, strettamente interrelati tra loro. In primo luogo, i media sono fortemente implicati nella *produzione* semiotica: i metodi per produrre segni fotografici, audiovisivi e verbali sono differenti tanto per ciò che concerne il loro rispettivo sistema, quanto per ciò che concerne le operazioni di produzione, quanto, infine, per le occorrenze prodotte. In secondo luogo, i media sono strettamente implicati nella costruzione di *relazioni* semiotiche peculiari: non solo il modo in cui un segno o testo fotografico genera senso rispetto a uno verbale, ma anche il tipo di esperienza che contribuiscono a costruire. Abbiamo visto come una foto sia in grado di esibire dei caratteri visivi, mentre un testo verbale può definire in maniera molto flessibile. Tuttavia, se prendiamo in considerazione

⁶ Tenteremo di chiarire la relazione tra tecnica, tecnologie e linguaggi prendendo come riferimento principale le riflessioni di Marshall McLuhan (1964) e soprattutto Bruno Latour (1994, 1999, 2012).

⁷ È possibile affiancare le nozioni di unità culturale e di percorso intertestuale elaborate da Eco (1975, 1984) ad altre proposte teoriche che descrivono un sistema semantico contraddittorio e dinamico similare. Si veda soprattutto la riflessione di François Rastier (1987, 2001, 2011) circa una semantica e una linguistica generali in cui i percorsi interpretativi – analogamente a quelli intertestuali che alimentano per Eco le unità culturali dell'Enciclopedia – costituiscono l'unico elemento immanente alla produzione di senso.

anche dei supporti differenti, ad esempio quello di una scultura⁸, constatiamo come la significazione realizzi un'esperienza interpretativa molto differente: il supporto tridimensionale costringe a modificare la posizione di osservazione e ad assumere un punto di vista mobile; al contrario, un filmato audiovisivo non comporta la medesima mobilità, ma si caratterizza per lo svolgimento temporale fisso e automatico. In altre parole, con il termine relazione vogliamo indicare il tipo peculiare di rapporto che s'instaura tra l'interprete e il testo all'interno della semiosi. Tale rapporto è differente se si considera un discorso scritto, una fotografia o una scultura. Infine, i media sono implicati nella *trasmissione* di materiale significante: non solo per ciò che concerne l'invio e la fruizione – si pensi al caso di internet e la diffusione di *device* portatili, che hanno modificato profondamente questi aspetti – ma anche per ciò che concerne la conservazione, l'archiviazione e la sedimentazione semantica. Sotto questo punto di vista, si tratta di un asse che include tanto gli aspetti materiali quanto gli aspetti legati alla stabilizzazione del senso: tutto ciò che gravita intorno alle meccaniche di formazione, modificazione e sedimentazione dell'archivio mediale; o, se si preferisce, di un'Enciclopedia in cui siano valorizzati gli aspetti tecnici e materiali.

Le difficoltà poste da questi tre assi sono considerevoli, soprattutto perché occorrerebbe renderne conto non solo a livello sincronico, ma anche per ciò che concerne la loro evoluzione diacronica: come cambiano ed evolvono i metodi di produzione segnica? E quali ricadute hanno tali evoluzioni per ciò che concerne le modalità di significazione? Qual è la relazione tra l'evoluzione dei modi di trasmissione e quelli di conservazione e archiviazione? Come si stabilizza e si modifica il sistema semantico in relazione ai diversi modi produzione segnica? Basta considerare il campo dei media digitali per comprendere come le questioni qui sollevate costituiscono una costellazione in perenne crescita che coinvolge la vita sociale in tutti i suoi aspetti⁹.

⁸ Per ciò che concerne una riflessione semiotica sulla scultura, cfr. Saint-Martin (1987), Dondero (2015b).

⁹ Per uno sguardo sistematico sul rapporto tra media e vita sociale, cfr. Deuze (2012), Ortoleva (2009), Manovich (2001).

0.2. Tecnologie della semiosi: modi di produzione, relazione e trasmissione segnica

Il compito di una teoria non è però quello di rispondere a singole questioni, quanto di costruire dei modelli in grado di prendere insieme una serie di problemi, individuarne i caratteri fondanti ed esplicitarne il funzionamento. Come può allora una teoria della significazione approcciarsi al trittico di produzione, relazione e trasmissione che abbiamo individuato? Come può prenderle insieme e descriverne la dinamica immanente? La nostra proposta è quella di prendere insieme i problemi individuati da questi tre assi e di provare a intenderli come parte di un unico processo, in modo da fornire, in primo luogo, una generalizzazione. Proponiamo quindi di intendere l'insieme dei tre assi che coinvolgono i fenomeni medialità innanzitutto come dei *modi di dire*¹⁰. Se adottiamo questo punto di vista, ecco che possiamo individuare all'interno delle discipline della significazione una *teoria del dire* già articolata: la teoria dell'enunciazione¹¹ linguistica elaborata da Émile Benveniste (1966-1974). Per rendere conto dei fenomeni medialità, occorre però a nostro avviso fare delle precisazioni importanti: da un lato occorre rimanere fedeli ai fondamenti del dispositivo teorico di Benveniste; dall'altro allargarne la portata fino a includere anche i fenomeni non verbali. Per quanto riguarda il primo punto, intendiamo adottare una prospettiva radicalmente enunciazionale: non intendiamo inserire i suoi postulati all'interno di una teoria della significazione più complessa, com'è stato spesso fatto all'interno della disciplina semiotica¹². Al contrario, intendiamo l'enunciazione come un dispositivo complesso: un quadro teorico in grado di catalizzare e illustrare la traiettoria complessiva della significazione¹³. Se andiamo a considerare l'asse della *produzione*, la teoria dell'enunciazione ci fornisce un modello capace di tenere insieme tanto il sistema linguistico quanto i discorsi prodotti, chiarendo al contempo l'operazione di produzione

¹⁰ Ci rifacciamo qui ai presupposti generali della semiotica, secondo cui non c'è differenza di principio tra segni visivi, verbali o di altro tipo, perché tutti corrispondono, a un livello molto generale, a produzioni di linguaggio. Secondo la riflessione di Peirce, infatti, pensiamo solo tramite segni (Peirce CP 5.283). L'elaborazione di senso è quindi sempre un fenomeno costruttivo, perché comporta una produzione segnica, un dire.

¹¹ Per un percorso critico sulle teorie dell'enunciazione, Cfr. Manetti (2008). Offriremo riferimenti più puntuali alle singole teorie dell'enunciazione e le loro declinazioni nel momento in cui le prenderemo in conto.

¹² Avremo modo di argomentare in questa introduzione e nel secondo capitolo che la semiotica generativa ha adattato la teoria dell'enunciazione all'interno del Percorso Generativo del senso deformandone però i caratteri originari (Greimas e Courtés 1979, Bertrand 2016).

¹³ Una prospettiva di questo genere è stata apertamente adottata in Colas-Blaise, Perrin e Tore (a cura di) (2016), in cui si propone di intendere l'enunciazione come un apparato teorico in grado di catalizzare la riflessione delle scienze umane.

che dal primo porta ai secondi. Per ciò che concerne l'asse della *relazione*, la teoria dell'enunciazione ci fornisce un'ipotesi forte circa i rapporti tra gli attori, i tempi e i luoghi dell'esperienza e gli attori, i tempi e i luoghi degli enunciati linguistici. È proprio all'incrocio tra queste coordinate esperienziali e il modo di dirle linguisticamente che è possibile individuare l'apparato formale dell'enunciazione, composto dai pronomi personali, dai tempi verbali e dai deittici di luogo e tempo. Infine, per ciò che concerne l'asse della *trasmissione*, la questione si fa più complessa, perché i fenomeni di archiviazione, conservazione e sedimentazione semantica coinvolgono il linguaggio verbale in maniera trascurabile rispetto ad altri sistemi semiotici, almeno nella sua forma "nuda".

Questa difficoltà ci permette di passare al secondo punto: l'allargamento necessario affinché la teoria dell'enunciazione possa includere i fenomeni non verbali. La teoria dell'enunciazione a cui stiamo pensando deve infatti rendere conto non solo del dire di cui si caratterizza la lingua, ma di differenti modi di produrre segni, *differenti modi di dire*. Se torniamo al problema da cui siamo partiti, ecco che il *dire fotografico*, il *dire audiovisivo* e il *dire verbale* costituiscono un buon esempio della normale varietà semiotica che alimenta le unità culturali dell'Enciclopedia. Al livello di una teoria generale dell'enunciazione, diremo quindi che il sistema dell'Enciclopedia si caratterizza per un'incessante produzione segnica, realizzata attraverso diversi modi di dire, che vanno a stabilizzare delle unità culturali alimentate da percorsi intermediali. Il sistema linguistico diventa quindi uno solo dei sistemi con cui si realizza la semiosi, accanto a quelli fotografici, audiovisivi, etc. Per queste ragioni, intenderemo i differenti media come delle *tecnologie della semiosi*, ognuna delle quali si caratterizza per una traiettoria dell'enunciazione relativamente specifica: il dire fotografico, il dire audiovisivo e il dire verbale si caratterizzano per il rispettivo sistema e il rispettivo modo di *produzione*, per la *relazione* che ognuna instaura tra gli attori, i tempi e i luoghi dell'esperienza rispetto a quelli dei rispettivi enunciati, e infine per le specifiche modalità di *trasmissione*. Se ci atteniamo ai casi della fotografia, dell'audiovisivo e del linguaggio verbale, è chiaro che per descrivere le loro rispettive traiettorie dell'enunciazione, occorrerà rendere conto delle caratteristiche che le differenziano tra loro, andando a considerare i diversi supporti, i diversi dispositivi e le rispettive potenzialità semiotiche. Si tratta quindi di proporre una rilettura della teoria

dell'enunciazione generale che sia capace di rendere conto dei differenti modi di enunciazione dovuti all'utilizzo di diverse tecnologie mediali.

0.3. I media nella logica retorica della cultura

La proposta di questa teoria si articolerà in quattro momenti principali, che corrispondono ai quattro capitoli che compongono questo studio. Prima di enuclearne le questioni chiave, occorre a nostro avviso situare la riflessione attorno a un'ipotesi chiara, tale che possa tenere insieme le questioni mediali e quelle semiotiche fin qui evidenziate. Occorre infatti qualificare meglio la logica che contraddistingue la dinamica di trasformazione dell'Enciclopedia, così da chiarire il modo in cui i media vi contribuiscono. È noto come tale principio di trasformazione sia dovuto a un'importante componente pragmatica situata all'interno del sistema semantico: è infatti il principio dell'abito¹⁴ a stabilizzare l'incessante produzione segnica nelle unità culturali che regolano la significazione. Si tratta di un elemento imprescindibile di quella *logica della cultura* che caratterizza la dinamica dell'Enciclopedia (Eco 1975, pp. 11-45): il modo implicito in cui l'accumulo di produzione semiotica genera abiti e norme che andranno a strutturare la futura produzione, fino a costituirne i presupposti. La logica della cultura non è infatti legata a un sistema forte come quello del linguaggio verbale, quanto a una logica della regolarità: dire qualcosa di sensato significa partire dal già detto, ovvero dalle norme e dagli abiti stabilizzati a partire dal dire precedente; l'incessante esercizio di questo dire modifica le stesse norme¹⁵ e gli stessi abiti, generandone di nuovi.

Alla luce di una tale dinamica pragmatica che la alimenta, secondo il nostro punto di vista la logica della cultura di cui parlava Eco può essere definita come una *logica retorica*¹⁶. Con retorica intendiamo riferirci alla retorica classica così come elaborata nella

¹⁴ Secondo la massima pragmatica elaborata da Peirce, il significato di un qualunque fenomeno è dato da tutti gli effetti concepibili a cui può dare luogo, che assieme generano per l'appunto un abito di condotta (Peirce, CP 5.438-39).

¹⁵ La nozione di norme a cui facciamo riferimento è quella elaborata dalla linguistica. Cfr. Hjelmslev (1942), Coşeriu (1952), Rastier (2011).

¹⁶ Per ciò che concerne la retorica classica, oltre ad Aristotele è possibile citare una lunga lista di riflessioni, anche e soprattutto semiotiche, che l'hanno ripresa. Un'esposizione chiara e completa dei concetti chiave della retorica è quella di Barthes (1970). In Eco (1975) vengono adattati alcuni principi della retorica classica alla teoria della produzione segnica e ai casi di invenzione di codice. Cfr. le riflessioni di Volli (2007), Manetti (1987, 2005), Lorusso (2005, 2006, 2015). Il contributo semiotico più importante e influente è però la proposta di una retorica generale e di una retorica delle immagini elaborata dal Gruppo μ (1970, 1992). In

sua forma più compiuta da Aristotele: lo studio di ciò che può risultare persuasivo di ogni argomento e le tecniche linguistiche per realizzare dei discorsi che lo siano. Si tratta della prima teoria pragmatica elaborata dalla cultura occidentale, ovvero la prima teoria relativa agli effetti del linguaggio (Volli 2007, p. 179). Ci interessa non tanto o non solo un metodo per produrre discorsi persuasivi, quanto l'ampio campo della retorica che è dedicato allo studio dei presupposti necessari per costruirli. Proprio come nel sistema semantico dell'Enciclopedia, i saperi retorici non sono infatti saperi certi e dimostrabili una volta per tutte – com'è il caso della dialettica a cui Aristotele la oppone – si tratta al contrario di saperi regolari, saperi *perlopiù* (Piazza 2008, pp. 35-37) basati sul buon senso e la reputazione degli argomenti. In particolare, le premesse su cui devono basarsi i ragionamenti retorici, sono per l'appunto premesse endossali: premesse valide per tutti o condivise dalla maggioranza delle persone o dai sapienti. I materiali necessari a costruire queste premesse sono a loro volta costituiti dai *topoi*: schemi argomentativi di diverso genere, che nella loro versione più generale, possono essere intesi come *abiti di pensiero*¹⁷. Con la nozione di logica retorica che stiamo tentando di delineare non vogliamo certo affermare che la cultura lavori esclusivamente per costruire discorsi persuasivi; al contrario, vogliamo sottolineare come la sua dinamica di trasformazione possiede un peculiare modo di essere persuasiva: con l'accumulo e la sedimentazione di produzione segnica, essa genera abiti e norme che regoleranno qualunque atto di interpretazione o di produzione futura.

Questa peculiare dinamica retorica ci aiuta a chiarire il ruolo dei media all'interno del sistema semantico. Uno dei rischi delle teorie della significazione è a nostro avviso quello di costituirsi come delle teorie immateriali della cultura: la traiettoria descritta dalla produzione segnica, la stabilizzazione di norme e di abiti e le unità culturali che ne risultano, sebbene alimentata da segni interpretanti, sembra porre in secondo piano le questioni strettamente materiali. Il termine *produzione* segnica evidenzia però proprio

generale, dall'antichità a oggi la retorica è stata via via ridotta da una teoria e una tecnica dell'argomentazione persuasiva, com'era nella formulazione di Aristotele, a una sola delle sue componenti, quella dell'*elocutio*, ovvero la produzione effettiva del discorso che segue alla ricerca degli argomenti (*inventio*) e alla loro sistemazione (*dispositio*). A questa riduzione è seguita quella che la identifica con il solo ambito delle figure di ornamento o figure retoriche. Si deve alla neoretorica la riconsiderazione di tutti gli aspetti via via ignorati. Il contributo di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (1958) è stato fondamentale. In questo studio faremo riferimento soprattutto a Francesca Piazza (2008, 2015). Cfr. anche Lo Piparo (1999, 2003).

¹⁷ Sotto questo punto di vista, il principio dell'abito che alimenta il pragmatismo di Peirce può e deve essere a nostro avviso accostato alle topiche generali da cui partire per costruire un'argomentazione persuasiva in Aristotele. Cfr. Sprute (1981), citato da Piazza (2008), p. 69.

questi aspetti e dovrebbe a nostro avviso portare a una riconsiderazione della stessa teoria che possa includerli pienamente: un segno è composto anche dai suoi elementi materiali, così come la produzione è anche produzione fisica di un segnale. Occorre allora chiedersi qual è il contributo della tecnologia e dei media alla logica retorica che alimenta la trasformazione della cultura: come influiscono le componenti materiali della produzione, relazione e trasmissione segnica? Come contribuiscono a determinare le premesse endossali, i *topoi* e le norme che decidono cosa è sensato? Come influenzano – tacitamente o meno – il modo in cui elaboriamo e produciamo senso, ovvero i nostri abiti di pensiero? Crediamo che riflettere sulle tecnologie della semiosi possa aiutarci a chiarire il meccanismo pragmatico-semanticò che regola la dinamica della cultura a un livello meno astratto rispetto a quello descritto dal trittico generalissimo di principi legati alla produzione segnica, alle norme e al sistema semantico.

0.4. Il campo di una retorica intermediale

La riflessione teorica che si è sviluppata in questi anni attorno a nozioni quali situazione *postmediale* e *intermedialità*¹⁸ ci aiuta a precisare la direzione della nostra indagine: queste nozioni sottolineano la grande proliferazione di dispositivi mediali che caratterizza la scena culturale odierna, così come il complesso rapporto che le tecnologie intrattengono tra di loro. Gli approcci disciplinari che hanno scelto di approfondire queste tendenze sono molteplici e diversificati, ma possono essere raccolti attorno a un nucleo teorico comune (Méchoulan 2003). Da un lato l'insistenza nei confronti delle componenti materiali della produzione culturale: i supporti, i formati tecnici, i dispositivi. Si tratta di rendere conto e di valorizzare le componenti mediali che differenziano le occorrenze significanti. Dall'altro lato, si tratta di provare a rendere conto degli aspetti sensibili e percettivi delle esperienze derivate da queste differenti componenti mediali. Accanto ad approcci interessati alla storia dell'evoluzione mediale (Müller 2006), ad approcci dall'orientamento archeologico (Parikka 2012) e agli approcci interessati ai fenomeni di traduzione intersemiotica (Dusi 2003, Zecca 2013), intendiamo allora rivendicare un

¹⁸ Per ciò che concerne la condizione postmediale, cfr. Krauss (2000), Casetti (2011), Eugeni (2015). Per ciò che concerne l'intermedialità, cfr. Gaudreault (1999), Méchoulan (2003), Mariniello (2003), Dusi e Spaziante (a cura di) (2006), Badir (2008), De Giusti (a cura di) (2008), Montani (2010), Dusi (2014, 2016), Elleström (2014).

approccio retorico: a partire dalla stessa intenzione teorica degli studi citati – valorizzare le componenti materiali e sensibili della produzione culturale – intendiamo concentrarci sulle modalità con cui i media e le tecnologie contribuiscono ad alimentare le norme e gli abiti della cultura.

Per tentare di mettere in luce questi aspetti, prenderemo in considerazione un campo più ristretto di fenomeni, che indichiamo come *il campo di una retorica intermediale*: sulla base delle regolarità e degli abiti di produzione semiotica, si tratta di un insieme di operazioni che tradisce tali regolarità per aumentare l'efficacia narrativa di un'opera o la sua forza persuasiva. Ci concentreremo in particolare sulla produzione audiovisiva, perché crediamo che stia sviluppando delle soluzioni discorsive originali, che sfruttano la ricchezza dell'archivio mediale per realizzare dei peculiari effetti di senso (Soulez 2011): ad esempio, accostando le forme del documentario con quelle della finzione, o mettendo in relazione la bassa definizione di un filmato di repertorio e l'alta definizione di un video contemporaneo, o ancora opponendo l'immagine animata a quella fotografica (Montani 2010, Casetti 2015). Tale campo ci consente di studiare la logica retorica che alimenta la cultura sotto due punti di vista: da un lato ci permette di approfondire il lavoro degli abiti e delle norme che vengono tradite, svelandone il tacito funzionamento. Dall'altro lato ci permette di individuare alcuni caratteri delle norme e degli abiti emergenti: quelle *abitudini di pensiero* che la cultura sta iniziando ad assumere sfruttando la situazione postmediale.

0.5. I contenuti di questo studio

Il lavoro si sviluppa in due parti principali, ognuna divisa in due capitoli. Nella prima parte proporremo una teoria generale dei media, unendo i presupposti epistemologici della semiotica e una rilettura della teoria dell'enunciazione. In particolare, nel primo capitolo forniremo una ricognizione critica delle problematiche generali relative alla nozione di medium, esplorando i punti di forza e le problematiche che caratterizzano tanto le riflessioni all'interno del campo dei cosiddetti *media studies*, quanto quelle sviluppate all'interno della disciplina semiotica. Attraverso una rilettura del seminale lavoro di Marshall McLuhan (1964) sarà possibile identificare alcuni caratteri delle tecnologie, così da ritagliare un campo più ristretto, quello delle tecnologie di rappresentazione: secondo

McLuhan le tecnologie di rappresentazione si contraddistinguono per il loro essere degli apparati capaci di realizzare delle traduzioni metaforiche, con cui l'uomo afferra il mondo in modo nuovo e lo porta con sé. Uno degli esempi chiave presentati da McLuhan per indicare tali tecnologie è la "parola parlata". A partire da questa peculiare accezione della traduzione e dell'enunciazione linguistica, sarà possibile colmare la distanza che intercorre tra i *media studies* e la semiotica: mentre i primi hanno spesso scelto di ignorare il contenuto dei messaggi scambiati, preferendo interessarsi alle loro componenti materiali e alle ricadute sociali più generali; la seconda ha invece per lungo tempo trascurato proprio questi aspetti, costituendosi come una teoria del discorso che non tiene però nella giusta considerazione le differenze della loro manifestazione. L'analisi di *Blow Out* (USA, 1981) ci permetterà di illustrare queste problematiche e di individuarne delle altre: le peculiarità di un discorso audiovisivo rispetto ad altri tipi di discorso; il differente valore – in questo caso legale – di una prova fotografica, una prova verbale e una filmata all'interno delle pratiche e delle comunità umane; l'importanza delle componenti materiali e tecniche per la costruzione di funzioni semiotiche; il ruolo della percezione all'interno dei meccanismi di significazione. Tali questioni, lungi dal rappresentare un'esemplificazione di ciò che è discusso nel primo capitolo, rappresentano al contrario l'orizzonte teorico di tutto il lavoro.

Nel secondo capitolo una rilettura della teoria dell'enunciazione ci permetterà di definire i media come delle tecnologie della semiosi, ognuna caratterizzata da una traiettoria di significazione specifica, individuata dai tre assi che abbiamo descritto in questa introduzione: in primo luogo, la specifica modalità tecnica di produzione segnica. Ogni tecnologia della semiosi implica infatti un apparato, delle procedure tecniche, dei supporti e dei dispositivi peculiari. In secondo luogo, la relazione tra gli attori, i tempi e i luoghi dell'esperienza rispetto agli attori, ai tempi e i luoghi dell'enunciato prodotto. Da questa relazione derivano specifici meccanismi di emersione delle figure e specifiche dinamiche di significazione: ogni tecnologia della semiosi comporta infatti la costruzione di una relazione esperienziale tra l'opera e l'interprete, da cui deriva una peculiare dinamica semiosica. Infine la differente modalità di trasmissione, archiviazione e sedimentazione semantica implicata.

La nostra proposta si basa su una lettura radicalmente enunciazionale dei fenomeni di significazione. Tenteremo di spiegare le motivazioni che a nostro avviso rendono la versione proposta da Greimas e Courtés (1979, voce *enunciazione*) come una versione che

non rispetta i presupposti originari individuati da Benveniste, perché, come notato da altri esponenti (Coquet 2007, Manetti 2008, Fontanille 2008, Paolucci 2010, Dondero e Fontanille 2012), si tratta di una teoria che trascura le relazioni che costituiscono le componenti fondanti della teoria stessa: su tutte, la relazione tra enunciato ed enunciazione e la relazione tra esperienza e linguaggio. Al contrario, a partire dalle ipotesi di Bruno Latour (2012) e Umberto Eco (1997, 1975) vedremo come la relativa specificità delle tecnologie della semiosi è individuabile esattamente nella relazione che intercorre tra produzione ed enunciato da un lato e tra l'esperienza e i linguaggi dall'altro. Proporremo quindi una sintassi generale dell'enunciazione: alla base di ogni produzione semiotica c'è un lavoro tecnico che essa condivide con le produzioni non semiotiche. Tanto nella produzione di un oggetto, quanto nella produzione di un oggetto semiotico, infatti, si tratta di tradurre, trasformare, rielaborare l'esperienza per modificarne la resistenza. Nel caso del linguaggio, questo lavoro tecnico è modulato al fine di realizzare non un semplice oggetto, ma un oggetto semiotico. La differenza che intercorre tra la produzione di un oggetto e quella di un oggetto semiotico è quindi rintracciabile in quella che Latour chiama figurazione: la produzione segnica non lavora della legna per ottenere un tavolo, bensì per ottenere una figura, ad esempio la figura di un uomo. È a questo stadio del processo di enunciazione che emerge la relazione segnica: qualcosa di materiale e presente che rinvia, sta per, significa qualcosa di assente. A seconda del rapporto che viene a realizzarsi tra le componenti materiali e l'emersione delle figure, ne deriva anche un differente accesso alla semiosi da parte dell'interprete: un testo scritto necessita di una trasduzione inferenziale, mentre un'immagine fotografica apre percettivamente su un'altra scena, col risultato di una minore mediazione. In altre parole, tanto per Eco (1975) quanto per Latour (2012) è l'intera traiettoria della produzione tecnica, della figurazione semiotica e della proiezione inferenziale a costituire il nucleo minimo che possa distinguere un tipo di segno da un altro. L'analisi di *Shining* (USA-GB, 1980) ci permetterà di precisare queste ipotesi, perché mobilita quattro differenti tecnologie della semiosi da cui derivano altrettante dinamiche dell'esperienza: la scultura, l'enunciazione verbale orale, l'enunciazione verbale scritta, la fotografia. Il lungometraggio non si limita però a usare queste tecniche di rappresentazione, ma le tradisce al fine di delineare l'entità maligna che guida le vicende. L'efficacia di questi tradimenti ci permette di riflettere sulle norme e gli abiti che la rendono possibile: essa ci permette di precisare e articolare la logica retorica su cui si basa

la dinamica dell'Enciclopedia, e il ruolo essenziale giocato dalle componenti tecniche e materiali. In particolare, appare chiaro come le componenti tecniche e quelle semantiche, lungi dal rappresentare due ambiti chiaramente distinguibili, costituiscono al contrario due dimensioni intrecciate della significazione, il cui peculiare legame ha bisogno dell'elaborazione di nuovi concetti: gli statuti, i formati tecnici, i supporti e le sintassi figurative¹⁹ sono alcune delle nozioni su cui ci soffermeremo.

La seconda parte dello studio sarà invece dedicata a una specifica tecnologia della semiosi e a uno specifico campo di indagine. Nel terzo capitolo ci soffermeremo in via privilegiata sull'enunciazione audiovisiva, mostrando il legame tra la teoria generale che abbiamo proposto nel capitolo precedente e i meccanismi specifici della semiosi audiovisiva. Si è infatti creata una distanza teorica forte tra la semiotica generale e le semiologie del cinema: le prime hanno per lungo tempo scelto di ignorare le pertinenze delle sostanze dell'espressione al fine di costruire dei modelli di analisi che potessero essere validi per tutti i tipi di discorsi. In questa maniera hanno però trascurato le modalità peculiari con cui si realizza la significazione, tra cui anche quella audiovisiva. Al contrario, le semiologie del cinema hanno via via abbandonato i presupposti immanenti della disciplina per focalizzarsi sulla nozione di esperienza. Il paradosso è che mentre la semiotica generale offriva il proprio peculiare punto di vista per sviluppare delle teorie immanenti a prova di esperienza (Eco 1997, Fontanille 2008, Bordron 2010), le semiologie del cinema, identificando l'approccio immanente con una versione caricaturale del testualismo, sceglievano di allontanarsi dai presupposti della disciplina per avvicinarsi ad altri approcci (Odin 2000, Eugeni 2010). Una rilettura di *Kant e l'ornitorinco* (Eco 1997) ci permetterà di impostare un'ipotesi capace di rispettare i fondamenti immanenti della semiotica, ma senza trascurare i caratteri peculiari innescati dall'audiovisivo. Già a partire dall'accesso al testo, tale tecnologia della semiosi si contraddistingue, rispetto al linguaggio orale, per una differenza importante: mentre quest'ultimo si caratterizza per il suo dire, l'audiovisivo si regge su meccanismi di *mostrazione* (Gaudreault 1999, Spaziante 2013a), *auricularizzazione* e *ocularizzazione* (Jost 1987). Ne deriva un accesso e una dinamica semiotica meno mediata, che assegna un ruolo più importante alla percezione. Le

¹⁹ Con sintassi figurativa Fontanille (2004a) intende indicare tanto la produzione delle figure dovuta alla produzione fisica di un'occorrenza di senso a partire da dispositivi, supporti e materiali, quanto l'emersione delle figure durante un'esperienza interpretativa. Torneremo sull'argomento nel secondo capitolo, mentre nel terzo tenteremo di precisare le problematiche implicate nella sintassi figurativa degli audiovisivi. Per ciò che concerne gli statuti, cfr. Dondero (2011).

riflessioni semiotiche di Eco saranno allora affiancate a quelle estetiche di Emilio Garroni (2005), mentre un confronto con le teorie neurofilmologiche (Gallese e Guerra 2015) ci permetterà di dimostrare l'attualità di una teoria semiotica. Tale attualità è dovuta al fatto che sebbene siano stati sviluppati altri approcci che approfondiscono il comportamento neurologico, quello cognitivo e quello fenomenologico delle esperienze audiovisive, la riflessione sui meccanismi di significazione rimane implicita e necessaria. Lo snodo cruciale dell'audiovisione è infatti quello che si realizza tra i meccanismi percettivi che regolano l'accesso e la dinamica dell'esperienza e il modo in cui essa è modellata dagli espedienti tecnici e linguistici del montaggio (Eisenstein 1937, Montani 1999). Percezione e discorso non possono essere esaminati separatamente, né è possibile considerare le ragioni dell'una più importanti dell'altra. Tenteremo allora di individuare la struttura della semiosi audiovisiva, provando a chiarire l'articolazione tra una semiosi percettiva e una semiosi a regime (Eco 1997): la nostra proposta è quella di considerare la relazione dinamica che unisce lo spettatore e i materiali sensibili del testo come il piano dell'espressione, mentre le configurazioni selezionate e rese significanti dalle inferenze interpretative, ritagliano i contenuti e determinano la significazione. All'interno di questa dinamica, il momento iconico (Bordron 2011) o percezione interpretante (Garroni 2005) ci permetterà di descrivere la soglia sempre aperta tra percezione e semiosi, capace di conservare la singolarità delle qualità sensibili tipiche dell'audiovisivo, ma al contempo di legarle in configurazioni discorsive più complesse. In questa maniera, le ragioni dell'esperienza e le ragioni del discorso saranno armonizzate attorno alla proposta di una teoria estetica del dire. Con l'ausilio di tre brevi analisi – *Il vecchio e il nuovo* (URSS, 1929), *Strange Days* (USA, 1995) e di nuovo *Blow Out* – tenteremo di dimostrare che sebbene i meccanismi percettivi illustrino alcuni caratteri esclusivi della significazione audiovisiva, è la semiosi a operare la sutura fondamentale tra le qualità sensibili e le operazioni discorsive dovute al montaggio.

Nel quarto e ultimo capitolo, prolungando la riflessione sull'audiovisivo, delineremo il campo di una retorica intermediale: un corpus di testi che accosta differenti oggetti mediali, differenti formati tecnici e differenti forme discorsive per aumentare la loro efficacia narrativa o la loro forza persuasiva. Si tratta di un campo che oltrepassa quindi la pertinenza del montaggio audiovisivo per sfociare in un montaggio intermediale (Montani 2010), prelevando spesso dall'archivio il materiale per realizzare tali operazioni.

Approfondiremo in particolare due elementi su cui esse si fondano: le sostanze dell'espressione e i regimi di credenza. Da un lato si tratta di rendere conto della fattura delle immagini, distinguendo tra differenti sostanze (ad esempio il cartone animato e l'immagine fotografica) o tra varietà diverse di una stessa sostanza (il bianco e nero, il colore, l'alta o la bassa definizione). Dall'altro lato si tratta di provare a rendere conto del problema dei generi e delle forme discorsive: quelle strutture di mediazione, la cui descrizione è problematica per definizione, situate al crocevia tra la singola occorrenza e la produzione globale. Per tentare di risolvere la questione delle sostanze, proporremo la nozione di formato tecnico: si tratta di una serie di elementi – la definizione, la dimensione, la resa materiale delle immagini visive e sonore – capaci di rimandare al dispositivo che le ha realizzate. Un filmato in bianco e nero, in bassa definizione e poco fluido può essere facilmente riconosciuto, durante l'esperienza audiovisiva, come realizzato con macchine da presa del cinema delle origini; mentre un filmato il cui spazio della rappresentazione è limitato, la definizione bassa e il movimento della macchina è scattoso, è facilmente riconoscibile come realizzato da uno *smartphone*. In questa maniera, la nozione proposta rimane conforme alle considerazioni di Metz (1991): l'enunciazione audiovisiva si rende evidente in quei momenti in cui il testo manifesta indicazioni circa la sua produzione. Il concetto di formato tecnico rispetta questo postulato e presenta un'ulteriore qualità: la sua capacità di rimandare alla situazione di enunciazione attraverso il dispositivo che l'ha prodotto, infatti, permette spesso di individuare anche le coordinate spazio-temporali della produzione. In questa maniera è possibile evidenziare come la pelle delle immagini si costituisca come un elemento di composizione discorsiva esclusiva degli audiovisivi. Soprattutto nei film biografici e documentari, ma ben oltre queste due forme, si stanno infatti sedimentando una serie di nuovi abiti: tra gli altri, diverse forme di accostamento tra filmati di archivio e ricostruzioni finzionali²⁰.

Se il formato tecnico concerne la pelle delle immagini, un elemento altrettanto importante per il campo intermediale che stiamo delineando è al contrario sfuggente per definizione: si tratta della questione dei generi. Il tentativo di definire queste entità e le loro

²⁰ Alcuni esempi di questa peculiare operazione di montaggio sono *Trumbo* (USA, 2015), su cui torneremo, *Jackie* (USA-CL-FR, 2016) ed *Eisenstein in Guanajuato* (MX-FR-NL-BE-FI, 2015), ma anche serie televisive come *Narcos* (USA, 2015-in produzione). La particolarità di questo tipo di montaggio è dovuta a quello che Jamie Baron (2014) ha definito come *effetto-archivio*: con questa nozione l'autore intende indicare il tipo di esperienza peculiare che l'organizzazione attuale dei documenti digitali comporta per lo spettatore, che è capace di vedere e riconoscere un'immagine di archivio come tale, spesso associando a questa esperienza di riconoscimento una peculiare forma di affetto. Cfr. Maiello (2016).

caratteristiche formali è infatti vano²¹. Spesso finisce nello svilire il loro ruolo regolativo: si tratta allora di sostituire a un approccio normativo-descritto un approccio retorico-ermeneutico (Rastier 2001, 2011), l'unico in grado di rendere conto della loro costitutiva flessibilità. Adotteremo quindi una nozione più elastica, elaborata all'interno della riflessione sui prodotti audiovisivi: si tratta della nozione di regime di credenza. Nella formulazione di François Jost (1995), si tratta di un concetto di matrice pragmatica conforme alla visione di Peirce: cosa si chiede per prima cosa lo spettatore di fronte a un discorso audiovisivo? Qual è la natura dei suoi primi interpretanti? Secondo l'autore, ci si interroga innanzitutto circa lo statuto della rappresentazione e il rapporto che essa sviluppa rispetto al mondo reale. Ne derivano quindi tre regimi di credenza che regolano l'interpretazione a un livello molto generale: il documento, la finzione e il gioco, a cui Fontanille (2015) aggiunge la didattica. Sulla base di questi regimi, i produttori possono proporre ulteriori sotto-generi. Anche in questo caso si tratta però di sfruttare la flessibilità della nozione di genere per costruire un ulteriore atto discorsivo: la proposizione di un genere o un sotto-genere è infatti il frutto di un atto di promessa, che potrà rivelarsi attendibile o meno, così come potrà rivelarsi un'operazione di depistaggio interpretativo, di sorpresa, di fluttuazione isotopica.

Complessivamente, i formati tecnici e i regimi di credenza forniscono i due perni fondamentali su cui sarà costruita la nostra riflessione circa il campo di una retorica intermediale. Alcuni lungometraggi accostano in maniera critica il regime della finzione e il regime del documentario al fine di generare dei peculiari effetti di straniamento retorico, come nel caso di *The Act of Killing* (NO-DK-GB, 2012). Altri accostano formati tecnici differenti – ad esempio delle immagini di archivio e delle ricostruzioni finzionali – per aumentare la consapevolezza dello spettatore, come nel caso di *Trumbo*. Infine, ci sono opere che approfittando in maniera più articolata tanto dei formati tecnici quanto dei regimi di credenza: *Holy Motors* (FR-DE, 2012), ad esempio, realizza un complesso discorso circa le tecniche di rappresentazione audiovisiva, proponendo una breve ed enigmatica archeologia dei suoi scopi e dei suoi mezzi. Tale archeologia si avvale di espedienti esclusivi dell'audiovisivo, perché sfrutta il montaggio intermediale per accostare brevi sequenze di cronofotografia, una serie di performance attoriali itineranti e sessioni di *motion capture*. Complessivamente, il nostro corpus mostra come il campo di

²¹ La riflessione teorica sui generi si è soprattutto concentrata sulla letteratura: cfr. Rastier (2001), Schaeffer (1989), Maingueneau (2004).

una retorica intermediale include tanto dei peculiari casi di discorsi audiovisivi che agiscono tradendo le norme e gli abiti della cultura, quanto il modo in cui la prassi produttiva dell'Enciclopedia sta iniziando ad adottarne di nuovi.

1. ORIENTARSI NEL LABIRINTO MEDIALE

Al cuore della riflessione sui media c'è un paradosso macroscopico: mentre si moltiplicano le nozioni censite di descrivere le tendenze mediali contemporanee, manca una riflessione su cosa sia, alla sua base, un medium. Da un lato, autorevoli accademici e *media guru* hanno contribuito a elaborare una selva di concetti descrittivi: rimediazione, situazione postmediale, narrazione trasmediale e crossmediale, intermedialità²². Dall'altro, l'intero settore disciplinare dei *media studies* rischia di definirsi attorno a un oggetto dallo statuto incerto. Allo stesso modo, le varie discipline che hanno scelto di dare il loro contributo sul tema – quindi le varie filosofie, estetiche, antropologie, sociologie, semiotiche *dei media* – lo fanno spesso dando per scontata, superata o evidente la mira delle loro riflessioni. Il risultato è paradossale quanto le premesse: si è finiti col postulare la morte di oggetti che a livello teorico non sono forse mai nati.

La nostra ipotesi è che i media vadano spogliati dei caratteri eccezionali che spesso vengono loro attribuiti. È un'affermazione immediatamente condivisibile, scontata già all'interno della teoria dell'informazione classica²³, quella che riconduce a qualunque atto di comunicazione la presenza di un supporto, uno o più linguaggi e una modalità di trasmissione. Queste tre componenti aprono ognuna delle questioni specifiche: mentre le prime due possono giocare un ruolo importante nell'identità dei messaggi stessi, perché sono in grado di determinarne ciò che Ferdinand de Saussure (1922) chiamava *significante* della funzione segnica; la terza, al contrario, prende in carico gli aspetti relativi alla sua

²² Tratteremo diffusamente queste nozioni più avanti.

²³ Ci riferiamo al modello di Shannon e Weaver (1948) che divide il processo comunicativo nelle sue componenti di base, col rischio però di identificarlo complessivamente con queste stesse nozioni: fonte dell'informazione, messaggio, trasmittente, canale, ricevente e destinatario.

circolazione. Abbiamo ragione di credere che le etichette medialità elencate all'inizio del capitolo assumano come eccezionali le normali e plurime articolazioni che questi tre livelli prevedono. Nel percorso che ci porterà a fornire una definizione pienamente semiotica del concetto di medium, proveremo a fare ordine in questa selva di concetti, rilevandone i punti di interesse così come le debolezze.

Fuori dalla disciplina semiotica, il problema più evidente riguarda il confronto tra fenomeni situati su ordini di pertinenza differenti, che si distinguono non solo per gli aspetti materiali, ma che danno anche luogo a esperienze irriducibili²⁴. Il concentrarsi sugli aspetti tecnici della comunicazione è stato compiuto a scapito all'analisi dei messaggi stessi. All'interno delle discipline consacrate alla significazione, al contrario, per combattere un'idea deterministica degli strumenti della comunicazione, ci si è concentrati inizialmente sul piano del contenuto, considerando la materialità dei supporti, degli strumenti e dei canali di comunicazione come secondari²⁵. Solo nell'ultimo ventennio, le due prospettive hanno tentato di rivedere le loro posizioni al fine di trovare un equilibrio tra gli aspetti tecnici e quelli discorsivi.

Il percorso che segue ci permette di orientarci all'interno del dibattito sui media e di individuare le direttive dei successivi capitoli. Spicca il ruolo centrale che la nozione di traduzione ha assunto all'interno delle diverse opzioni disciplinari, nozione spesso usata in maniera inconsapevolmente metaforica, e sotto cui si nascondono i caratteri chiave dei fenomeni medialità: l'iscrizione, la percezione e la trasmissione delle esperienze tramite dei supporti.

1.1. Che cos'è un medium?

La nostra convinzione è che per arrivare a una spiegazione soddisfacente della medialità, sia più proficuo ricondurre i media alla dimensione tecnologica a cui appartengono, inquadrandoli nella più inclusiva cornice dei rapporti immanenti tra l'uomo e la tecnica. Solo dopo questo passo indietro sarà possibile tornare alle tecnologie della

²⁴ Come vedremo più avanti, è una delle critiche che è possibile muovere, ad esempio, a Bolter e Grusin (1999).

²⁵ È noto come all'interno del paradigma generativo si sia costruito un'ipotesi forte, quella del percorso generativo, che spiegasse in via privilegiata l'articolazione del piano del contenuto. Cfr. Greimas e Courtés (1979). Per una panoramica sulla semiotica strutturale e la sua declinazione generativa, cfr. Marschiani e Zinna (1991).

comunicazione, in modo da descrivere le modalità d'iscrizione, esperienza e trasmissione che le differenziano tra loro. In altre parole, a partire dalle tecnologie prese nella loro globalità, ritaglieremo un insieme di tecnologie peculiari, quelle che operano specificatamente per produrre e scambiare delle rappresentazioni²⁶ discorsive.

1.1.1. Marshall McLuhan e le estensioni dell'uomo: una rilettura

La prima nozione con cui possono essere inquadrati i media è quella di *estensioni* dell'uomo, elaborata da Marshall McLuhan in *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). In Italia, il volume di McLuhan è stato al centro di un ampio e duraturo dibattito²⁷ che ne ha sottolineato gli aspetti illuminanti e controversi. È però ancora possibile rilevare la sua attualità, tanto che un'analisi attenta permette di evitare molte delle ambiguità tipiche dei *media studies*. Crediamo anzi che l'opera del sociologo canadese abbia anticipato molti dei temi che alimentano la riflessione mediale in questi anni: la sua rilettura ci aiuta a comprendere l'elenco di nozioni che abbiamo presentato all'inizio del capitolo. In questo modo, la ricognizione potrà essere effettuata cercando di trarre delle indicazioni definitorie circa il nostro oggetto di studio.

Il concetto di estensione attorno a cui è costruito l'intero impianto teorico del volume, indica tutti gli artefatti in grado di potenziare o sostituire l'azione umana. Si tratta quindi di una nozione volutamente inclusiva: vi fanno parte non solo gli strumenti di lavoro e i mezzi di trasporto, ma anche i macchinari e i mezzi di comunicazione quali la televisione e la stampa. Ingiustamente tacciata di determinismo, la proposta di McLuhan muove dall'idea che le strutture sociali siano organizzate attorno a reti tecnologiche di cui è impossibile studiare il funzionamento focalizzando l'attenzione solo sui messaggi e i "contenuti". Scrive infatti McLuhan: "È un tema insistente di questo libro che tutte le tecnologie sono estensioni del nostro sistema fisico e nervoso per aumentare il potere e la velocità" (1964, p. 97 della tr. it). Sotto l'etichetta di estensione ricade quindi qualunque protesi capace di potenziare o esternalizzare i sensi umani. Il vestiario, ad esempio, viene

²⁶ Occorre specificare che intendiamo adottare per tutto il lavoro una concezione non ingenua del termine *rappresentazione*. Con questa parola intendiamo indicare un enunciato, un discorso, un segno: il risultato del lavoro di produzione semiotica, che non è affatto automatico. Tenendo sempre a mente questo presupposto, utilizzeremo spesso il termine *rappresentazione* per questioni di economia lessicale.

²⁷ Per una ricostruzione e una sintesi del dibattito italiano sull'opera di Marshall McLuhan, cfr. la Postfazione di Paola Pallavicini (2008) alla tr. it..

descritto come “estensione della pelle”, ovvero “un meccanismo per il controllo della temperatura e come un mezzo per definire socialmente la persona” (Ivi, p. 120). Alla stessa maniera l'alloggio è “un'estensione dei nostri meccanismi per il controllo della temperatura del corpo, una pelle o un indumento collettivo.” (Ivi, p. 123). Persino l'elettricità è descritta dall'autore come un'estensione dell'apparato nervoso centrale dell'uomo. In questa concezione allargata delle estensioni rientrano naturalmente i mezzi di comunicazione, a cui McLuhan dedica specifici capitoli. La concezione inclusiva adottata dall'autore si prende il rischio di essere imprecisa, ma rivela al contempo alcune fondamentali dinamiche che vengono a realizzarsi tra le tecnologie e i gruppi sociali. Prima di tutto, l'intrinseca tendenza alla ricorsività che caratterizza la tecnologia. La celebre e provocatoria formula secondo cui “il medium è il messaggio” discende da questa concezione inclusiva, a cui consegue la constatazione che “il «contenuto» di un medium è sempre un altro medium” (Ivi, p. 29). In alcuni passi McLuhan sembra assumere una posizione intransigente nei confronti di qualunque analisi del contenuto: si tratta di un'ipotesi che giustificherebbe le accuse di determinismo tecnologico che gli sono state rivolte. Tuttavia, una lettura di questo genere rischia di non cogliere il tratto principale delle argomentazioni del sociologo, che vale la pena sottolineare: *il carattere sistemico dell'intreccio tra organizzazione umana e tecnologia*. Fin dall'introduzione McLuhan è molto chiaro nel dichiarare che “è praticamente impossibile dare una risposta a qualsiasi domanda su tali estensioni dell'uomo senza prenderle in esame nel loro insieme. Non v'è estensione infatti, sia essa del tatto, ad esempio, oppure degli arti, che non investa per intero la sfera psichica e quella sociale” (Ivi, p. 23). McLuhan può inserire nel macroinsieme delle estensioni elementi come il denaro, la televisione e il sistema elettrico perché il tratto decisivo che gli interessa registrare impone una visione globale: “è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana” (Ivi, p. 30). Le tecnologie modificano le modalità dei rapporti sia in termini di velocità che di organizzazione, riconfigurando la forma del sistema generale, del tutto irriducibile a moduli separati. Appare allora evidente che l'impostazione teorica è innanzitutto di tipo antropologico, dato che s'interessa principalmente ai rapporti tra l'organizzazione dei gruppi umani e la tecnologia; e solo poi, in seconda battuta, essa è applicabile alle forme mediali.

Per queste ragioni, oltre alla dimensione sistemica delle tecnologie, va anche sottolineato con forza il posto che McLuhan riserva al nostro oggetto di studio. *I media fanno parte di un insieme più grande, da cui ereditano i caratteri principali: quello della tecnologia.* A questo stadio della riflessione, una differenza determinante, benché ancora imprecisa, deve essere rilevata tra le entità che appartengono ai due gruppi: *la tecnologia eccede l'ambito delle rappresentazioni medialità per investire il più ampio campo delle esperienze umane.* Questa precisazione spiega in parte i fraintendimenti a cui il suo pensiero è andato incontro all'interno dei *media studies*. Ad esempio, l'etichetta *rimediazione*, teorizzata nel libro omonimo di Jay David Bolter e Richard Grusin (1999), su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, è per esplicita ammissione degli autori l'approfondimento di un passaggio chiave del volume di McLuhan:

L'ibrido, ossia l'incontro tra due media, è un momento di verità e di rivelazione dal quale nasce una nuova forma. Ogni volta che si stabilisce un immediato confronto tra due strumenti della comunicazione, anche noi siamo costretti, per così dire, a un urto diretto con le nuove frontiere che vengono a stabilirsi tra le forme; e ciò significa che siamo trascinati fuori dal sonno ipnotico in cui ci aveva trascinati la narcosi narcisistica. Il momento dell'incontro tra i media è un momento di libertà e di scioglimento dallo stato di trance e di torpore da essi imposto ai nostri sensi.

(*Ivi*, p. 70).

Della citazione soprastante va soprattutto notato il carattere locale: l'incontro tra media viene descritto come un "momento" peculiare, un evento che ribalta il torpore che l'abitudine a determinate tecnologie della comunicazione comporta per i nostri sensi. Non è un caso dunque se McLuhan usi le parole "urto" e "confronto" tra media. Questo urto intermediale è da un lato generatore di nuove forme e dall'altro un impatto che richiede di essere addomesticato da chi vi è sottoposto. Non si tratta quindi della riproposizione della tesi secondo cui dentro un medium c'è sempre un altro medium, ovvero del principio generale che vede le tecnologie incassarsi ricorsivamente dentro altre tecnologie; bensì qualcosa di differente: una serie di espedienti locali che mirano alla costruzione di effetti retorici, perché richiedono l'intervento attivo dell'interprete per essere addomesticati. Seguendo questa divisione è possibile derivare due concezioni antitetiche di quella che possiamo iniziare a delineare come *intermedialità*: quella legata alla normale tendenza

delle tecnologie a incassarsi una dentro l'altra, e che potremmo indicare come la loro condizione standard; e l'altra intesa come un confronto locale tra due strumenti della comunicazione, un momento di scontro che genera nuove forme e infrange le abitudini sensoriali. La prima tendenza è propedeutica alla seconda, la quale però richiede un lavoro retorico. È per queste ragioni che McLuhan si cura di aggiungere la seguente specificazione: "Gli artisti sono sempre i primi a scoprire il modo con il quale un medium può usare o sprigionare il potere di un altro" (*Ivi*, p. 69). Al contrario, all'interno dei cosiddetti *media studies* si è proceduto all'obliterazione di queste differenze, riconducendo la dimensione tecnica e quella mediale a un insieme indistinto di problemi concernenti la comunicazione, laddove nell'impostazione di McLuhan le estensioni tecniche coprivano tanto i fenomeni in cui il fulcro è l'elaborazione e lo scambio di informazioni, quanto, soprattutto, ciò che potremmo indicare globalmente come esperienze²⁸.

1.2. Rimediazione

La nozione di rimediazione ha goduto di una grande fortuna, tanto da qualificarsi come uno dei concetti chiave all'interno dei *media studies*. Elaborata da Jason Bolter e Richard Grusin nel testo omonimo *Remediation: Understanding New Media* (1999), tale nozione non ha solo l'ambiziosa mira di illustrare una tendenza forte all'interno del campo mediale, ma anche quella di ridefinire la mediazione stessa²⁹. Data la portata generale di questa proposta, riteniamo utile soffermarci sulla nozione di medium che viene delineata e sulle dinamiche che la coinvolgono. In linea di principio s'intende con rimediazione la presenza di un medium all'interno di un altro medium, sotto forma di rappresentazione,

²⁸ Anche le traduzioni in italiano non colgono questa differenza, perché trasformano il pur chiaro titolo originale *Understanding media: The Extensions of man* in *Gli strumenti del comunicare*. Riguardo il rapporto tra tecnologie dell'esperienza e tecnologie della rappresentazione occorre però una precisazione importante: quando affianchiamo esperienza e rappresentazione o esperienza e semiosi non intendiamo sostenere che la semiosi non sia un'esperienza, quanto distinguere, almeno in linea di principio, un'esperienza che non coinvolge direttamente segni o non si risolve attorno ad essi da un'esperienza che può essere definita semiotica. È chiaro che in una situazione effettiva è difficile distinguere tra i due tipi di esperienza, perché prendere un treno, ad esempio, pur non essendo in sé un fatto semiotico, include innumerevoli ausili di rappresentazione. Per ciò che concerne la tecnologia, con esperienza e semiosi intendiamo quindi differenziare degli apparecchi che producono modificazioni di aspetti non direttamente semiotici dell'esperienza (ad esempio come accade nei mezzi di trasporto) da apparecchi che sono finalizzati a produrre segni.

²⁹ Per una riflessione semiotica sui problemi legati ai fenomeni di rimediazione, cfr. Migliore (a cura di) (2016).

simulazione o imitazione. Il termine era già stato utilizzato in precedenza, come ammettono gli stessi Bolter e Grusin: “In *The Soft Edge* (1997), Paul Levinson usa il termine rimediazione per descrivere come un medium ne riforma un altro” (Bolter Grusin 1999, p. 59, traduzione nostra). Per quanto riguarda l’assunto teorico che guida il concetto, abbiamo visto come un passaggio dell’opera di Marshall McLuhan costituisca il riferimento principale, perché il teorico canadese aveva indicato come carattere forte della tecnologia quello di svilupparsi ricorsivamente dentro se stessa, mentre all’incontro tra due media aveva attribuito il carattere locale di “momento di verità”. Bolter e Grusin onorano il debito verso questo principio, ma lo rileggono a partire da una prospettiva differente: mentre McLuhan intendeva con estensione tutte le tecnologie che permettono all’uomo di ampliare la sua azione sul mondo, Bolter e Grusin limitano alle tecnologie di rappresentazione le loro considerazioni. Ciò che viene messo da parte nella rilettura, è da un lato il carattere sistemico delle tecnologie e dall’altro il loro essere intrecciate in maniera profonda con le organizzazioni umane.

Gli autori descrivono due logiche generali che regolano i casi di rimediazione. Da un lato abbiamo quei fenomeni di rimediazione che tendono a nascondersi, a presentare le rappresentazioni come se non ci fossero affatto delle mediazioni: è quella che gli autori chiamano *logica dell’immediatezza*, che mira a realizzare degli effetti di trasparenza. Dall’altro, la rimediazione mira a evidenziare i molteplici passaggi che la caratterizzano, utilizzando una *logica dell’ipermediazione* e giocando su effetti di opacità. Il modo in cui vengono sviluppate le premesse di queste due logiche è esemplare dell’approccio che i *media studies* adottano generalmente rispetto ad altre opzioni teoriche, come ad esempio la semiotica. I concetti di opacità e trasparenza, infatti, corrispondono alle due omonime nozioni utilizzate dallo storico dell’arte e semiologo Louis Marin, che le aveva riprese in una serie di saggi dedicati alla pittura³⁰. Il punto di partenza è la teoria dell’enunciazione linguistica, che Marin adatta ai linguaggi visivi in modo da descrivere non solo il modo in cui i dipinti “dicono qualcosa”, ma anche i casi in cui insistono riflessivamente sul loro dire. All’interno di questo complesso quadro concettuale, l’opacità e la trasparenza non sono descritte come due logiche, bensì come due metafore riassuntive: esse indicano rispettivamente i casi in cui l’istanza dell’enunciazione occulta il carattere di rappresentazione del dipinto per presentarsi al suo interprete nel modo più diretto possibile

³⁰ Si veda a questo proposito la raccolta di saggi *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (1989).

(trasparenza) e i casi in cui, al contrario, la rappresentazione si presenta apertamente come una serie di segni artificiali, insistendo sulla natura tecnica della mediazione pittorica (opacità). Queste due nozioni acquistano il loro senso per il fatto di essere inserite all'interno di una riflessione sull'enunciazione visiva: anche assimilando i concetti di enunciazione e mediazione, cosa che ci appare legittima ma da precisare, nel caso di Marin abbiamo una doppia metafora incastonata in un discorso su uno specifico fare mediale, quello della pittura, adjuvato da una serie di analisi. L'interesse di Bolter e Grusin è invece agli antipodi, perché non è loro intenzione situare le due logiche all'interno di un discorso su uno specifico medium: l'interesse degli autori sembra essere quello di individuare due tendenze generali all'interno del campo mediale. Per questa ragione, accanto al carattere pionieristico delle loro riflessioni, occorre anche osservare che la loro capacità operativa ed epistemologica è limitata.

A questa prima accezione locale della rimediazione, ne vengono presentate delle altre, che ne aumentano la portata e ci offrono altri spunti di riflessione. Secondo Bolter e Grusin, tale nozione non indica soltanto la presenza di un medium all'interno di una rappresentazione realizzata con l'ausilio di altro medium, ma va intesa anche come un fenomeno di natura evolutiva. La rimediazione andrebbe a indicare la competizione che vecchi e nuovi media inevitabilmente ingaggiano per assicurarsi un posto nella cultura umana. Sono noti e documentati, ad esempio, gli aspri giudizi di non artisticità attribuiti dai pittori nei confronti della nascente pratica fotografica. Inoltre, gli autori osservano come i nuovi media, per arrivare ad assumere un'identità propria, hanno la necessità di rimediare le modalità di rappresentazione di quelli precedenti. In altre parole, la rimediazione indica nella proposta di Bolter e Grusin quattro fenomeni differenti, tutti molto generali: la rappresentazione di un medium dentro un altro medium, la competizione tra nuovi e vecchi media, le strategie di simulazione mediale che si sviluppano in questa competizione.

A queste quattro tendenze si aggiunge poi un'ultima accezione: la rimediazione non è limitata ai casi sopra citati, ma secondo gli autori si tratta di una dinamica che fonda qualunque fenomeno di mediazione. La rimediazione è insomma al cuore del funzionamento di ogni medium perché, spiegano gli autori, per presentare la realtà abbiamo sempre bisogno di mediarla attraverso un linguaggio. Si tratta di un'affermazione senz'altro condivisibile, ma che apre a una serie di problemi: innanzitutto, anche limitando

la nozione alla sola accezione rappresentativa – un medium rappresentato dentro un altro – si tratta di un concetto che descrive un carattere standard della tecnologia, come abbiamo verificato nella prima parte del capitolo dedicata a McLuhan. In secondo luogo, le altre accezioni non ci sembrano pienamente compatibili con la prima, perché il rapporto di rappresentazione tra un medium e un altro non può essere posto allo stesso livello di una competizione evolutiva, né coprire in maniera uniforme le strategie di simulazione. La rappresentazione locale di un medium dentro un altro, benché sia già di per sé un'operazione la cui frequenza è elevatissima, indica un fenomeno di natura completamente diversa e ben più locale di una competizione storica. D'altronde è la stessa procedura della simulazione, a essere per sua natura difficilmente paragonabile a quella di competizione, se non in alcune accezioni molto circoscritte. Infine, se con rimediazione si intendono anche tutti i casi di mediazione, diviene opportuno chiedersi quale posto rimanga per questo secondo termine, che pure dovrebbe fornire la base logica al primo. Se rimediazione e mediazione diventano concetti sovrapponibili, com'è possibile definire quest'ultima rispetto a delle dinamiche più peculiari, come quelle descritte dalla prima? Questo rischio di circolarità non viene fugato dagli autori nemmeno in sede di definizione: nel paragrafo eloquentemente intitolato “Cos'è un medium?” essi affermano: “Offriamo questa semplice definizione: un medium è ciò che rimedia” (*Ivi*, p. 65, traduzione nostra). Si tratta però di un'argomentazione circolare, perché i concetti di rimediazione e di media non sono stati definiti in maniera univoca e di conseguenza non possono essere usati per spiegarsi vicendevolmente. Il resto della citazione sposta il focus delle riflessioni sul carattere sistemico dei media: “(un medium) è ciò che si appropria delle tecniche, delle forme e della significazione sociale di altri media e tenta di rivaleggiare con loro o di rimodellarli in nome del reale. Un medium nella nostra cultura non può mai operare in isolamento, perché deve entrare in relazione di rispetto o di rivalità con altri media” (*Ibidem*).

Queste considerazioni vengono in parte chiarite nella seconda parte del volume, che è dedicata, più che a delle analisi vere e proprie, a delle esemplificazioni. Il libro di Bolter e Grusin sceglie infatti di imitare quello di McLuhan, replicando la suddivisione tra una prima parte più teorica e una seconda applicativa³¹. Tuttavia, non avendo precisato una nozione chiara di medium che possa servire da punto di riferimento, questa sezione

³¹ L'altra somiglianza macroscopica è rilevabile nei rispettivi sottotitoli, perché se in McLuhan appariva l'espressione *Understanding Media*, Bolter e Grusin scelgono quello di *Understanding New Media*.

applicativa non arriva a risolvere le difficoltà che abbiamo segnalato. Basti un esempio: gli autori confrontano l'inquadratura in soggettiva utilizzata nei testi cinematografici con i videogiochi in prima persona quali *Doom* e *Myst*, sostenendo che tra loro vige un rapporto di rimediazione. Questo perché, da un lato, il videogioco permette di partecipare ai racconti cinematografici in maniera interattiva rimediandone il punto di vista; il cinema, al contrario, reagisce a questa invasione utilizzando dei canoni da videogame, ad esempio utilizzando la computer grafica. Come ha notato Marcello Monaldi a proposito della realtà virtuale “Leggere quest’ultima alla luce della soggettiva cinematografica senza affrontare la sua specificità [...] significa finire su un binario morto” (Monaldi 2008, p. 76). L’operazione comparativa di Bolter e Grusin, infatti, sceglie una singola figura cinematografica, la soggettiva, la intende come rappresentativa dell’intero campo delle narrazioni filmiche, per poi confrontarla con un singolo genere di videogiochi, prendendo a sua volta quest’ultimo come rappresentativo del campo della realtà virtuale. La soggettiva è però solo un sintagma all’interno di un testo filmico e non può restituire, se non in minima parte, la complessità del medium cinema nel suo insieme; quanto al videogioco, la soggettiva è una componente che non incarna la salienza dei suoi meccanismi, che devono il loro carattere più forte alla possibilità di partecipare all’azione³²: solo in alcuni casi essa occorre assieme a un’inquadratura in prima persona. Tra cinema e realtà virtuale c’è differenza, così come tra un sintagma soggettivo di un film di intrattenimento e l’esperienza in prima persona di uno sparatutto. “L’idea di interpretare la realtà virtuale come la semplice rimediazione di una figura cinematografica può essere solo lo spunto iniziale e provvisorio, che andrebbe poi accantonato per lasciare spazio a considerazioni più raffinate e pertinenti” (*Ivi*, p. 92). In altre parole, ciò che Monaldi chiama “un dislivello emerso da questi casi specifici” (p. 76) è esattamente l’incapacità di differenziare le pertinenze a cui avevamo accennato ad inizio capitolo: il testo di Bolter e Grusin sceglie di non considerare i dislivelli di pertinenza temporali, tecnici ed esperienziali degli elementi presi in esame³³. Se lo scarto che intercorre tra un singolo espediente (il punto di vista) e la

³² Per quanto riguarda il videogioco e la problematica nozione di interattività, ci permettiamo di rimandare al nostro *Mondi paralleli. Ripensare l’interattività nei videogiochi* (2014).

³³ Non comprendiamo fino in fondo la nota di Monaldi che vede nella cancellazione delle pertinenze un gesto tipicamente strutturalista: se c’è un difetto che viene rimproverato allo strutturalismo, perlomeno nella sua matrice riconducibile a Louis Hjelmslev (1943), è al contrario proprio quello di ridurre l’analisi di un qualunque fenomeno alla scomposizione e gerarchizzazione delle sue parti. D’altronde siamo convinti che l’uso dell’etichetta “post-strutturalismo” vada presa con diffidenza, perché fa del superamento di questa corrente – peraltro presa nel suo insieme, come se fosse omogenea – una questione temporale. Senza

complessità dei linguaggi che lo accolgono non viene chiarito, allora il problema di definire cos'è un medium rimane aperto. Le tendenze che ricadono sotto la voce rimediazione sono certamente utili e importanti, ma per ciò che concerne la delimitazione e l'articolazione delle componenti e delle dinamiche mediali, offrono un contributo limitato. Per queste ragioni, preferiamo mantenere l'idea inclusiva di estensioni elaborata da McLuhan, che già indicava le tecnologie come un insieme complesso e sistemico, in cui vige una netta differenza tra la tendenza standard che le vede incassarsi vicendevolmente, e una più locale, che può sfruttare la prima per realizzare degli effetti retorici grazie allo scontro tra media³⁴.

1.3. La condizione postmediale

Se dal secondo carattere delle tecnologie, quello che si sviluppa dall'incontro locale di due media, torniamo al primo, cioè alla normale tendenza che le vede ibridarsi tra loro, è possibile individuare le ragioni di una delle teorie più recenti dedicate alla medialità: quella che ne sancisce addirittura la fine. Con *condizione postmediale* si intende indicare alcuni caratteri dell'epoca attuale, che si contraddistinguerebbe per la "fine" dei media. Coniata da Rosalind Krauss (2000) all'interno di un saggio dedicato alla produzione artistica, questa nozione è stata poi ripresa e approfondita da altri autori³⁵, tra cui Francesco Casetti

precisare a quale strutturalismo si fa riferimento, diventa difficile comprenderla, così come situare a livello di metodologia e sensibilità chi si autodefinisce "post-strutturalista". Abbiamo il sospetto che Monaldi si riferisca al vecchio imperativo di Roland Barthes, che nel protestare contro una critica letteraria che analizzava i testi cercando di ritrovarvi a forza la biografia del suo autore e le sue vicende personali, chiedeva al contrario di "decronologicizzare e "rilogicizzare" (Bertrand 2000, p. 169 della tr. it.): in questo caso, Monaldi ricondurrebbe l'analisi di un testo per il suo valore intrinseco – che era la preoccupazione del nascente strutturalismo degli anni sessanta – all'incapacità di fare differenza tra una componente testuale (il punto di vista) e l'esperienza complessiva che ne deriva (quella filmica o videoludica), confusione contro cui i primi strutturalisti protestavano con forza.

³⁴ Bolter e Grusin, citando Raymond Williams, teorico e storico dei media di matrice marxista, accusano il volume di McLuhan di determinismo tecnologico. La critica di Williams, contenuta in *Television: Technology and Cultural Form* (1974), è in parte condivisibile, ma solo se si assume il suo punto di vista: egli rimprovera al teorico canadese di essersi limitato a essere un teorico e non, per l'appunto, uno storico. Vedremo come la definizione di tecnologia che McLuhan offre rimanga ancora insuperata e illuminante: dedicarsi a una storia delle telecomunicazioni è un esercizio completamente differente e senz'altro legittimo. Bolter e Grusin, al contrario, benché insistano in più occasioni circa l'inseparabilità delle dimensioni sociali, tecniche ed economiche, non articolano queste dichiarazioni programmatiche con delle proposte vere e proprie.

³⁵ Cfr. Weibel (2006), Quaranta (2010), De Rosa (2013).

(2011). Per illustrarne i caratteri essenziali ci rifaremo al recente saggio di Ruggero Eugeni (2015), che preferiamo per chiarezza.

Già nell'introduzione l'autore offre delle importanti precisazioni che permettono di comprendere in quale maniera, e soprattutto a seguito di quali dinamiche, i media sarebbero scomparsi: "viviamo oggi in una *condizione postmediale*, che ha superato l'idea di una presenza dei media in seno alla società" (Eugeni 2015, p. 10). Da questo presupposto Eugeni sviluppa un'indagine storica che ripercorre gli snodi fondamentali dell'evoluzione mediale, cercando di rintracciare i sintomi della situazione odierna. L'autore individua tre fasi fondamentali con cui è possibile riassumere l'evoluzione delle tecnologie di comunicazione³⁶: dall'insorgenza dei media meccanici (1850-1914) si sviluppano i media elettronici (1915-1980), fino a evaporare nei media digitali (1980-oggi). Piuttosto che riassumere queste tre tappe ci sembra più interessante rimarcare quale idea di medium ne risulti complessivamente.

Innanzitutto, Eugeni preferisce utilizzare la nozione di *dispositivo*³⁷: "con questo termine non intendo semplicemente gli strumenti tecnici, ma più ampiamente le situazioni sociali specificatamente dedicate al consumo di prodotti mediali" (*Ivi*, p. 17). Sebbene organizzato attorno a degli oggetti tecnologici, il campo di problemi individuato dalla nozione di dispositivo eccede di gran lunga l'idea di una serie di oggetti o una tipologia di messaggi: si tratta al contrario di situazioni che associano queste due dimensioni all'interno di una pratica sociale unitaria. "In tali situazioni il corpo del lettore, ascoltatore e spettatore entra in simbiosi con alcuni oggetti tecnologici" (*Ivi*, p. 18). Seguendo tale impostazione, nell'ambito della medialità è possibile includere tutti quei prodotti che sono assemblati in maniera seriale e che permettono a intere folle di godere di "un tipo di esperienza progettata, regolata, e dunque identica e ripetibile; un'esperienza del tutto spogliata dei caratteri della unicità e della privatezza" (*Ibidem*). Lo scopo di Eugeni non è certamente quello di definire cosa sia un medium in maniera storica; al contrario, il suo scopo è esattamente opposto, dato che intende rendere conto della trasformazione che il sistema dei media ha assunto lungo l'arco di un secolo e mezzo. Tuttavia, se volessimo

³⁶ Cfr. Briggs e Burke (2000), Eugeni e Colombo (a cura di) (2001).

³⁷ Nel corso della nostra riflessione faremo nostra un'accezione differente della nozione di dispositivo, rifacendoci a quella utilizzata in Parisi (2014), ovvero la sua accezione più basilare: un oggetto tecnico. A causa della riflessione filosofica, la nozione di dispositivo rischia infatti di ingenerare delle difficoltà. Si vedano i contributi di Foucault (1969), Deleuze (1989) e Agamben (2006). All'interno della riflessione cinematografica, la nozione ha assunto una significazione ancora differente, legata alla psicologia dell'esperienza, cfr. Baudry (1975) e Bellour (2012).

riunire in una formula le sue considerazioni sui dispositivi, ci ritroveremmo con la seguente definizione: delle esperienze d'intrattenimento dall'identità chiara, organizzate attorno a uno o più oggetti tecnologici, che erogano materiali sensibili e rappresentazioni, prodotte in maniera seriale per un pubblico di massa. A partire da questo presupposto, le tre fasi storiche descritte da Eugeni coprono la progressiva imposizione e poi la dissoluzione che hanno interessato i dispositivi mediali lungo il corso del Novecento. La prima di queste evoluzioni è "la diffusione dei media *site specific* come il cinema e, soprattutto, l'avvento dei media *broadcasting* come la televisione": esse "rendono percepibile la presenza degli apparati in seno alla società e permettono di cogliere la loro enorme potenza" (*Ivi*, p. 21). In questa fase non solo nascono i media di massa, che sono "in grado di influenzare verticisticamente i gusti dei soggetti sociali, le loro tendenze culturali e la forma stessa del loro immaginario"; ma nasce anche lo stesso "sistema dei media" (*Ivi*, p. 21). Nonostante i dispositivi invadano il tessuto sociale in maniera capillare, essi mantengono ognuno la propria identità, perché permangono delle differenze a distinguerli chiaramente, e non si genera la tipica confusione tra situazioni mediali e situazioni non mediali di cui si contraddistingue la nostra epoca. A partire dagli anni '80, infatti, una serie di complessi fenomeni contribuisce a dissolvere la differenza tra i differenti dispositivi e "liberano lo spettatore dai vincoli spaziali e temporali delle precedenti situazioni mediali." (*Ivi*, p. 22). Eugeni cita come fattori decisivi la diffusione dei videoregistratori, così come i video *on demand* e, più tardi, la possibilità di effettuare download dalla rete. Senza contare "l'introduzione di numerosi apparecchi di consumo 'nomadico' e 'mobile'" (*Ibidem*) come il walkman e il telefono cellulare³⁸. È però soprattutto la digitalizzazione ad accelerare questa terza fase, perché la possibilità di scomporre in *bytes* qualunque tipologia di informazione ha aumentato a dismisura le possibilità di manipolazione, memorizzazione e trasmissione. Allo stesso modo, è venuta a sfumare la "gerarchia dei ruoli tra emittente e recettore che dominava le due fasi precedenti" (*Ivi*, p. 23), tanto che si parla ormai di *prosumer* per indicare una nuova tipologia di fruitori la cui natura è un misto tra consumatore e produttore. In questo quadro evolutivo ha giocato un ruolo importante la diffusione dei computer, perché la digitalizzazione delle rappresentazioni ha informatizzato la conoscenza, donando a questo

³⁸ Per ciò che concerne il senso dello spazio in relazione ai media elettronici, si veda il contributo ormai classico di Joshua Meyrowitz (1985).

apparecchio lo statuto di metamedium³⁹. Per queste ragioni, l'equilibrio tra la pervasività dei dispositivi e la loro identità è del tutto saltato: *“una ulteriore spinta verso la pervasività sociale viene pagata con una de-individuazione dei dispositivi. È appunto questo processo di de-individuazione dei dispositivi mediali che definisco «fine dei media»”* (Ivi, p. 26).

Le caratteristiche fondamentali di questa de-individuazione sono tre: *“Anzitutto viene meno una chiara distinzione tra i diversi dispositivi mediali ereditati dal passato”* (p. 27). Si tratta di quella convergenza mediale su cui hanno riflettuto anche Henry Jenkins (2006) e Lev Manovich (2006), sostenendo che la moltiplicazione dei media e la loro crescente integrazione hanno danno luogo a dinamiche inedite, che impediscono di distinguere le soglie tra le pur differenti tecnologie della comunicazione. Ne consegue che *“alcuni dispositivi tradizionali vengono «rilocati» in spazi e situazioni che non sono propri”* (Eugeni 2015, p. 27). Infine, le conseguenze più importanti sono che i dispositivi, da un lato iniziano a confondersi tra loro, e dall'altro, più radicalmente, *“si integrano perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non mediali fondendosi con essi.”* (Ivi, p. 28). Se le differenze tra i vari dispositivi non sono più percepibili, così com'è difficile distinguere ciò che è mediale da ciò che non lo è, allora l'unica conclusione⁴⁰ che è possibile trarre è che *“i media sono ovunque. Noi stessi siamo media. Ed è per questo che i media non esistono più”* (Ibidem).

1.3.1. Fine dei media? Bentornata tecnologia

Fermiamoci un momento per contestualizzare queste riflessioni: è chiaro che i fenomeni protagonisti dell'evoluzione descritta da Eugeni sono legittimamente differenti da quelli indicati da McLuhan. Quest'ultimo riconduceva alla nozione di estensione qualunque tecnologia utilizzata dall'uomo per espandere i propri sensi, così da riunire tanto le tecnologie dell'esperienza quanto quelle di comunicazione. Abbiamo insistito sul fatto che il sociologo canadese indicasse con estensione tanto gli strumenti di comunicazione quanto i mezzi di trasporto o il denaro. Ne risulta il seguente quadro: all'interno delle tecnologie è possibile individuare un gruppo più ristretto che sono gli strumenti di rappresentazione e di comunicazione. Seguendo questa suddivisione, i dispositivi indicati

³⁹ Cfr. Manovich (2001) e si veda più avanti.

⁴⁰ Per un notevole inventario degli apporti che i media, intesi nell'accezione più inclusiva possibile di tecnologie, comportano per le nostre vite, si veda Deuze (2012).

da Eugeni sono a loro volta un sottoinsieme ulteriore, perché selezionano un gruppo di tecnologie e di esperienze ancora più ristretto: si tratta di quelle esperienze d'intrattenimento prodotte in serie, che sono fortemente individuabili in una pratica sociale unitaria e che coinvolgono "intere folle". Volendo semplificare, potremmo dire che la sequenza concettuale è la seguente: la tecnologia in genere, gli strumenti di comunicazione e, infine, i media di massa. Per queste ragioni, dobbiamo insistere con Eugeni che la condizione postmediale comporti la fine del solo terzo gruppo, la cui evaporazione lascia riemergere la tecnologia in tutta la sua complessità. Crediamo inoltre che a tramontare, più che dei fenomeni univoci, siano piuttosto dei concetti teorici, che hanno perso la loro forza euristica: le nozioni di medium e di sistema mediale erano infatti adatti ad indicare una situazione in cui degli apparati tecnologici ben definiti stavano cambiando la vita delle persone sottoponendole a esperienze collettive condivise. Eugeni sottolinea questo passaggio nell'introduzione del suo volume, perché nel presentare la condizione postmediale, avverte che si tratta di una condizione che "chiede la messa a punto di idee, concetti e modelli radicalmente nuovi rispetto a quelli che nel passato ci hanno aiutato a fare i conti con i media e a regolare le nostre relazioni" (Eugeni 2015, p. 10). La fine dei media di massa evidenzia infatti la riemersione dei media nella loro versione nuda: *una serie di tecnologie non speciali, che possono aggregarsi in pratiche sociali stabili e riconoscibili oppure rimanere una costellazione di dispositivi, supporti e pratiche*. È allora necessario distinguere non solo cosa differenzi i media di massa dalla tecnologia in genere, ma anche provare a caratterizzare, alla loro base, i caratteri degli strumenti di rappresentazione. Ciò che vogliamo dire è che un medium, prima di essere un apparato per la trasmissione e l'assemblaggio di esperienze collettive, è innanzitutto una tecnologia di rappresentazione. Per queste ragioni, nel tentativo di procedere dalle estensioni descritte da McLuhan verso le tecnologie di rappresentazione, facciamo nostra la definizione proposta dallo stesso Eugeni in un altro studio dedicato al cinema: "per «tecniche (o tecnologie) di rappresentazione» intendiamo qui quell'*insieme di pratiche materiali – nonché di strumenti, dispositivi e procedure regolamentate in esse implicati – finalizzati all'esibizione di una immagine*, ovvero alla pratica simbolica di cui tale esposizione è parte" (Eugeni 1999b, p. 34).

1.3.2. Il cinema come apparato di rappresentazione finzionale

Alcune note di Francesco Casetti ci aiutano a inquadrare meglio questo problema e ad accostarlo al cinema, un caso la cui complessità ci permette di chiarire gli elementi in gioco. Ne *L'occhio del novecento* (2005) Casetti afferma che il medium cinematografico ha assunto nel secolo scorso un ruolo paradigmatico, fornendo dei modelli di esperienza e delle chiavi per interpretarlo, fino a configurarsi come il suo “occhio”. Uno dei fattori che ha contribuito alla sua importanza è di essersi situato in una posizione privilegiata all'interno del nascente sistema dei media.

Nello spiegare le dinamiche che hanno portato a questa simbiosi tra cinema e secolo, Casetti si sofferma a lungo proprio sul concetto di medium, permettendoci di articolare la riflessione: “un medium è soprattutto un mezzo di trasmissione di sensazioni, pensieri, parole, suoni, figure; il suo obiettivo è quello di far sì che quella che con un termine comune possiamo chiamare informazione venga diffusa [...]” (Casetti 2005, p. 30). Tuttavia, questa finalità è strettamente legata a tre aspetti inseparabili, che abbiamo in parte ripreso nella nostra introduzione: “Innanzitutto, per diffondere l'informazione, un medium deve anche saperla raccogliere, riadattare, conservare [...]” (*Ibidem*). Si tratta dell'aspetto su cui abbiamo insistito, individuando all'interno delle tecnologie quelle che producono delle rappresentazioni. In secondo luogo, “un medium dà anche l'opportunità a chi la riceve di entrare in contatto sia con quanto gli viene offerto, sia con la fonte o con l'agente che glielo offre, sia infine con gli altri destinatari di quanto viene offerto” (*Ibidem*). Infine, “per consentire la diffusione dell'informazione, un medium deve anche utilizzare una serie di strumenti adatti” (*Ibidem*). Per queste ragioni, Casetti sintetizza questi tre aspetti con le nozioni di “contenuti, relazioni, tecnologie”, prima di concludere che un medium “è sempre e necessariamente un mezzo di *rappresentazione*, un mezzo di *relazione* e un *mezzo*” (*Ibidem*). La curiosa ripetizione della parola “mezzo” ci sembra tutt'altro che casuale: essa sottolinea l'importanza della tecnologia per tutti e tre gli aspetti considerati. Per queste ragioni, crediamo che la terza ripetizione di “mezzo” – l'unica che appare da sola, peraltro – rivela che l'ordine concettuale della frase dovrebbe forse essere invertito: un medium è innanzitutto un mezzo (una tecnologia), in secondo luogo un mezzo per costruire delle rappresentazioni e, infine, un mezzo per creare delle relazioni.

Le riflessioni di Casetti ci permettono quindi di inquadrare la questione dei media da un punto di vista più generale: se intendiamo i media come una traiettoria che associa

mezzi tecnologici, mezzi di rappresentazione e mezzi di relazione, indipendentemente dalla scala di grandezza di queste fasi, ecco che anche la condizione postmediale assume una nuova luce. Essa non indica la fine dei media, ma la fine della simbiosi tra le tecnologie, le tecnologie di rappresentazione e quelle di relazione. Il caso del cinema ci permette di chiarire ulteriormente la questione: André Gaudreault (1999) ha osservato che prima della sua istituzionalizzazione, il cinema era un insieme di tecnologie e di documenti visivi che non avevano ancora assunto un'identità, dato che erano ancora immersi in un *reticolo intermediale*. Con questa espressione, l'autore indica tanto l'influenza che esso può ricevere dagli altri media in qualunque fase della sua storia, quanto la vera e propria dipendenza che il cinema delle origini manifestava nei confronti del teatro, dello scenico e dall'attrazione fieristica. "Il cinema, all'inizio, è talmente intermediale da non essere *neppure* cinema, da non essere *ancora* cinema" (Gaudreault 1999, p. 208). Ciò significa che nonostante fosse già legato a delle tecnologie della rappresentazione – tra cui il *cinematografo* dei fratelli Lumière che, ricordiamolo, era l'apparecchio capace di operare tanto in modalità ripresa che in modalità proiezione – e nonostante desse luogo a delle sedute di visione collettive, queste componenti non si erano ancora identificate in un tutto riconoscibile. Non si era ancora realizzata la simbiosi tra le componenti che lo renderanno pienamente cinema: una forma discorsiva stabile (il film), un luogo (la sala cinematografica), un pubblico (gli spettatori), una modalità di visione (buio e schermo di grandi dimensioni), dei supporti (lo schermo, la pellicola), dei dispositivi (la macchina da presa, il proiettore). Inoltre, non si erano ancora sviluppate quelle convenzioni che col tempo avrebbero assunto lo statuto di linguaggio cinematografico. Gaudreault sostiene che questo processo inizierà a stabilizzarsi solo intorno al 1910, quando le componenti tecniche e le pratiche sociali convergeranno fino a dare luogo a quella che egli chiama *l'istituzionalizzazione del cinema*.

Da queste considerazioni vanno tratte le dovute conseguenze: se si osservano con attenzione le pratiche, gli apparati e le tecniche di rappresentazione che contribuiscono a dare un'identità unitaria al cinema, è possibile affermare come esso non sia né un medium, né una tecnologia di rappresentazione, né tantomeno un'esperienza, ma tutte queste cose assieme. Per la dimensione degli attori in gioco – l'industria, un pubblico di massa, dei luoghi adibiti alla proiezione – e per la quantità di componenti che mobilita – tecnologiche e non – crediamo che bisogna riservare al cinema l'etichetta provvisoria di *apparato di*

*rappresentazione finzionale*⁴¹. Si tratta di una serie di pratiche di produzione, di relazione ed esperienza che si mantiene stabile nel tempo nonostante le variazioni, fino ad assumere una forma sociale riconoscibile. L'identità del cinema è infatti il frutto di un equilibrio le cui componenti disegnano un profilo ben più esteso del concetto di medium: sotto questo punto di vista, ha ragione Casetti nel sottolineare la sua importanza per il secolo scorso, perché nessun'altra pratica ha realizzato una correlazione così profonda tra le componenti sociali, tecniche ed esperienziali. Basti pensare al caso della fotografia o della radio, che sono rimaste delle tecnologie della rappresentazione adatte a molteplici pratiche sociali.

Possiamo allora riconsiderare la postmedialità come un problema eminentemente semiotico: esso riguarda lo scollamento tra le procedure di produzione, erogazione ed esperienza mediate dalla tecnologia. Fino agli anni '80 circa questi diversi livelli erano in un equilibrio tale da sembrare un'unità: non è allora la scomparsa dei media a determinare l'impressione che anche il cinema sia superato, bensì la crisi dell'equilibrio simbiotico tra le differenti fasi di produzione, erogazione ed esperienza. Una simbiosi talmente forte da ingenerare un abito teorico, riunendo in una sola nozione – il cinema, il medium – una serie di elementi eterogenei: ora che i film non sono più legati in maniera esclusiva alla fruizione in una sala buia, né al pubblico collettivo, né alla pellicola, né allo schermo cinematografico, si ha l'impressione che il medium cinema sia scomparso. Si è invece tornati alla normale e plurima articolazione tra elementi tecnici, sociali ed esperienziali situati a differenti livelli di pertinenza.

Nel suo ultimo libro, *La galassia Lumière* (2015), Casetti aggiunge degli ulteriori elementi di riflessione, chiedendosi quali siano i fondamenti che assicurano un'identità così forte al cinema anche quando molte delle pratiche che lo contraddistinguevano sono mutate. Criticando fortemente chi riconduce il cinema a un apparato tecnico, l'autore osserva che la sua identità è al contrario garantita dal peculiare tipo di esperienza a cui dà luogo.

⁴¹ Si tratta di un'etichetta provvisoria perché il percorso teorico ci condurrà a specificare meglio il legame tra produzione, relazione e trasmissione di cui avevamo parlato nell'introduzione e a riassumerlo sotto un'unica nozione. Alla luce delle riflessioni che spenderemo nel secondo capitolo, sarebbe possibile definire il cinema come un apparato di enunciazione finzionale, la cui identità è garantita dalla prassi enunciazionale relativa alle sue componenti relazionali, benché la produzione e la trasmissione abbiano subito dei cambiamenti importanti.

Appellarsi alla centralità dell'*esperienza* significa rovesciare questa prospettiva: ciò che costituisce il nocciolo identitario di un medium è la maniera in cui esso mobilita i nostri *sensi*, la nostra riflessività e le nostre *pratiche* – una maniera che ha indubbiamente subito l'influenza di un *dispositivo tecnologico*, ma che si è anche venuta cristallizzando nel tempo, fino a costruire una *forma culturale riconoscibile* in sé. (Casetti 2015, p. 13, corsivi nostri).

La citazione soprastante è ricca di motivi. Certamente l'*esperienza* vi ricopre un ruolo centrale, ma va anche notato che vi figurano altre nozioni importanti: i *sensi*, le *esperienze*, i *dispositivi tecnologici*, le *pratiche*. Inoltre, a tenere assieme tutti questi elementi è una nozione più inglobante: quella di *forma culturale*. È solo grazie a quest'ultima che le altre parti possono formare un tutt'uno. Nel definire il cinema un apparato di rappresentazione finzionale, intendiamo proporre un'articolazione simile: riunire l'*esperienza* e le tecnologie in un'unica macro-identità in equilibrio, ma al cui interno le componenti rimangono distinguibili. In primo luogo, se consideriamo tutte le fasi e gli apparati che coinvolgono il cinema, non possiamo identificarlo, nella sua interezza, con gli elementi relativi all'*esperienza* di ricezione, perché le fasi di produzione e distribuzione restano altrettanto importanti. Allo stesso modo, occorre però prendere sul serio l'idea di Casetti, secondo cui, a fronte di tutte le modificazioni tecnologiche e del consumo filmico fuori dalla sala, l'*esperienza* cinematografica mantiene intatta la sua identità (Ivi, pp. 39-44). Occorre però chiedersi se l'*esperienza*, in cui è concentrata l'essenza del cinema, possa aiutarci a definire cosa sia un medium o tecnologia di rappresentazione. Sulla base del trittico di relazione, rappresentazione e tecnologia indicato dallo stesso Casetti nel suo libro precedente, non potremmo limitarci a prendere in considerazione solo alcuni di questi tre poli. Accanto alle esperienze di fruizione dovremmo prendere in considerazione anche le pratiche di produzione. Inoltre, se ci interroghiamo sull'identità assicurata dall'*esperienza*, dobbiamo anche interrogarci sulla natura di questa esperienza e sulle motivazioni di questa identificazione. Crediamo che a mantenere stabile l'identità dell'*esperienza* cinematografica, anche fuori dalla sala, sia la stessa forma di rappresentazione: l'*esperienza* filmica è infatti un accoppiamento significativo tra spettatore e testo che assume un'inflexione e dei caratteri peculiari grazie alla struttura di quest'ultimo. L'*esperienza* di fruizione cinematografica è riconoscibile anche fuori dalla sala perché il

*testo cinematografico*⁴² – il film di finzione, soprattutto – è rimasto identificabile rispetto alle forme simili: a fronte delle normali evoluzioni che lo hanno interessato anche nel corso della prima parte del Novecento, medesime sono la sua durata media, la sua natura audiovisiva, le indicazioni paratestuali, la filiera realizzativa e i luoghi di produzione e presentazione⁴³. Il modo in cui mobilita i nostri sensi, ad esempio, è un aspetto insufficiente a garantirne l'identità: si tratta di un modo *audiovisivo*, che il cinema condivide con tanti altri tipi di testualità: serie tv, spot pubblicitari, filmati amatoriali, notiziari online, etc. È invece la forma film che, modellando l'esperienza, ci permette di ricondurre una parte dell'identità cinematografica nonostante la fruizione si sposti dallo schermo di una sala al display di uno *smartphone*. Dobbiamo allora differenziare gli scopi della nostra indagine, che non mira a definire cosa sia il cinema, né a provare a individuarne il cuore identitario. Il nostro scopo è provare a fornire una riflessione su cosa sia un medium o tecnologia di rappresentazione: in questo caso, la peculiare forma filmica, così come il luogo in cui è fruito, costituiscono un'inflexione già molto caratterizzata di ciò che stiamo indagando. La tecnologia di rappresentazione che vediamo in gioco in queste riflessioni è la tecnologia audiovisiva, di cui l'esperienza filmica è solo una delle declinazioni. Per queste ragioni, ci sembra che la relazione simbiotica tra testi di finzione audiovisiva, esperienze di fruizione, pratiche e dispositivi di produzione di cui si costituisce il cinema ecceda di molto qualunque definizione di medium⁴⁴, fino ad accordarsi a quella *forma culturale* riconoscibile nel tempo di cui parlava Casetti: con la nozione di apparato di rappresentazione finzionale vogliamo insistere esattamente su questo punto. Al contrario, una tecnologia di rappresentazione sarà limitata agli aspetti

⁴² Va anche notato che le dichiarazioni catastrofiste circa la fine del cinema sono ampiamente esagerate, perché se è vero che esso ha perso la centralità che aveva un tempo, è tutt'altro che in crisi. “Nel 2012, il numero degli schermi su scala mondiale è aumentato del 5%, grazie soprattutto a un incremento a doppia cifra in Asia, Africa e Medio Oriente, fino ad arrivare a un totale che sfiora i 130.000. Nello stesso anno, anche gli incassi sono saliti del 6%, arrivando a 34,7 miliardi di dollari, guidati da una tendenza favorevole in paesi come la Cina, il Brasile e la Russia. Andare al cinema è un'abitudine ancora ben radicata” (Casetti 2015, p. 10).

⁴³ Utilizziamo la nozione di testo non per indicare un termine tecnico che riteniamo più attendibile di quello di esperienza: secondo la nostra prospettiva, questi due termini non sono affatto in opposizione. Al contrario, vogliamo semplicemente sottolineare il fatto che il film di finzione è riconoscibile rispetto ad altre forme audiovisive quali spot e serie TV. Per le riflessioni che stiamo portando avanti in questo paragrafo, potremmo utilizzare anche la nozione di opera.

⁴⁴ È lo stesso autore (*Ivi*, pp. 37-38), citando Walter Benjamin, a insistere sulla necessità di separare gli apparati tecnici e il “medium della percezione”. Torneremo su questi due concetti nei prossimi paragrafi, limitandoci per ora a sottolineare la necessità di distinguerli anche quando sono in simbiosi.

tecnologici, alla rappresentazione a cui dà luogo e alla relazione semiotica che la contraddistingue.

Per queste ragioni, crediamo che la condizione postmediale non sia altro che uno spostamento all'interno della produzione semiotica di una cultura: in seguito alla proliferazione dei dispositivi e delle pratiche di rappresentazione, essa rompe l'associazione univoca tra i livelli di produzione e interpretazione testuale. In questa maniera, l'aumento pervasivo della tecnologia, più che determinarne la fine, ci svela la complessità che già si nascondeva, in nuce, dietro la nozione di medium. La fine dei media è allora nient'altro che un'ulteriore un'espansione della tecnologia: coerentemente con il suo carattere principale, essa continua a intrecciarsi con l'esperienza umana in maniere inedite.

1.4. Il medium: tradurre l'esperienza per afferrare il mondo

Siamo dunque alla ricerca di una definizione di medium che non si sovrapponga né alla tecnologia *tout court*, né a quella dei media di massa, né ad apparati più complessi, come abbiamo visto nel caso del cinema: cerchiamo insomma una nozione di base che possa illustrare i caratteri delle tecnologie di rappresentazione nel quadro dei rapporti che esse intrattengono con l'uomo. All'interno della riflessione sul linguaggio, McLuhan ce ne fornisce una descrizione tanto enigmatica quanto illuminante.

Tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove. La parola parlata è stata la prima tecnologia grazie al quale l'uomo ha potuto lasciare andare il suo ambiente per afferrarlo in modo nuovo. Le parole sono una forma di recupero d'informazione che può estendersi a grande velocità alla totalità dell'ambiente e dell'esperienza. Sono complessi sistemi di metafore e simboli che traducono l'esperienza dei nostri sensi. Sono una tecnologia della chiarezza. Grazie alla traduzione in simboli vocali dell'immediata esperienza sensoriale, è possibile evocare e recuperare in ogni istante il mondo intero.

(McLuhan 1964, p. 71 della tr. it.).

La definizione è densa di motivi che meritano di essere approfonditi. Nella prima frase troviamo un'importante indicazione: le tecnologie medialità sono prima di tutto delle

metafore in grado di tradurre l'esperienza. Ciò significa che esse operano uno scarto rispetto alla realtà, scarto che viene qualificato come una sorta di traduzione. Per illustrare la natura di questa traduzione, l'autore introduce l'esempio della "parola parlata", che viene qualificata come la prima tecnologia mediale, perché ci ha permesso di afferrare l'ambiente in modo nuovo⁴⁵. L'espressione "parola parlata" è solo in apparenza ridondante: essa vuole sottolineare che il linguaggio è in simbiosi con il suo supporto di manifestazione, per quanto etereo possa apparire il materiale vocale. Sappiamo che il linguaggio si è poi sviluppato come un sistema relativamente autonomo rispetto a uno specifico supporto, ma al tempo stesso bisogna insistere su due aspetti: un supporto rimane in ogni caso necessario affinché si possa parlare di linguaggio in azione; e tale linguaggio sorge appunto come parola parlata, perché la sua origine è evidentemente inseparabile dalla materia vocale. Sotto questo punto di vista, le considerazioni di McLuhan vanno nella direzione opposta a quella suggerita dal titolo di uno dei libri più influenti all'interno dei *media studies*: ci riferiamo a *Il linguaggi dei nuovi media* (2001) di Lev Manovich: i media, e soprattutto i nuovi media informatici, avrebbero col tempo sviluppato dei nuovi linguaggi. Al contrario, nell'espressione parola parlata, il teorico canadese sembra piuttosto insistere *sui media dei linguaggi*, sottolineando come questi ultimi siano il risultato della funzione tra supporti materiali e forme simboliche: la "parola parlata" può essere indicata come la prima tecnologia di rappresentazione solo per queste ragioni. L'elaborazione successiva di tecnologie in grado di trasportare e fissare il linguaggio ne aumenta certamente il "potere traduttivo" nei confronti dell'esperienza. La parola scritta, ad esempio, ha senz'altro un'efficacia mnemonica più forte, dato che può essere conservata e trasmessa anche in assenza di chi le ha originariamente enunciate. La parte finale della citazione di McLuhan è però la più importante, perché tematizza il modo in cui tali "tecnologie della chiarezza" ci permettono di recuperare, evocare e intervenire sull'ambiente anche quando siamo in sua assenza. Ci sembra che in questa formula si nasconda nient'altro che la definizione semiotica del "segno": qualcosa di presente in grado di "richiamare", "evocare", "stare per" qualcosa di assente.

Per queste ragioni, secondo la nostra rilettura i media sono delle tecnologie in grado di tradurre l'esperienza in forme simboliche, grazie alle quali possiamo afferrare il mondo

⁴⁵ In realtà la parola non è la prima, bensì la seconda tecnologia di rappresentazione, perché seguirebbe all'utilizzo delle immagini sotto forma di graffiti che l'uomo paleolitico realizzava sulle pareti delle caverne. Cfr. Antinucci (2011).

in modo nuovo e agire discorsivamente su di esso: *i media sono insomma le tecnologie della semiosi*. Esse si costituiscono come una funzione che mette in simbiosi una componente materiale e tecnica – dato che la parola ha un *supporto* parlato o scritto, indispensabile non solo per manifestare il linguaggio, ma anche perché esso possa anche solo costituirsi un linguaggio – e una componente concettuale-contenutistica. Queste tecnologie ci permettono d'intervenire discorsivamente sull'ambiente e sui suoi elementi anche in loro assenza. *I media, in breve, sono le indispensabili tecnologie dell'enunciazione semiotica. Non perché possono offrire delle variazioni alle realizzazioni significanti, ma perché sono gli strumenti indispensabili senza i quali la semiosi non potrebbe avvenire.* Cosa sono i segni se non quelle entità duplici, per metà materiali (significante) e per metà concettuali (significato)? Occorre allora specificare che tali tecnologie non sono delle entità speciali che meritano la costruzione di una scienza specifica: al contrario, sono le normali componenti tecniche di qualunque produzione simbolica. Per queste ragioni, ci sembra che tali tecnologie della chiarezza non vadano riunite in concetti riassuntivi, come quello di medium o di dispositivo, quanto invece articolate internamente. La “parola parlata” è una tecnologia della rappresentazione, un'entità doppia che fonde un supporto materiale (parlata) con un linguaggio (parola): esse sono capaci, nella loro unione, di operare uno scarto traduttivo rispetto all'esperienza e di trasportare metaforicamente l'ambiente. Infine, l'espressione “tecnologie della chiarezza” presentata da McLuhan ci suggerisce l'idea che è solo grazie a queste tecnologie che possiamo riflettere sull'esperienza, operando un passaggio traduttivo che dai sensi ci porta ai linguaggi. In altre parole, le tecnologie simboliche sono anche degli strumenti del pensiero, perché ognuna realizza una differente tipologia di “chiarezza”: le capacità traduttive della lingua parlata sono molto differenti, ad esempio, da quelle della fotografia o dell'audiovisivo. Queste differenze permettono non solo di distinguere tra loro le tecnologie della rappresentazione, ma anche di intravedere il potenziale del loro utilizzo combinato. Grazie all'ampia gamma di tecnologie di rappresentazione “siamo in grado di tradurci sempre più in altre forme espressive che sono al di là di noi” (McLuhan 1964, p. 72).

1.4.1. Ambienti associati e medium della percezione

Prima di congedarci dalla riflessione di McLuhan è opportuno chiedersi quali relazioni intessono i media così intesi con il macro-insieme della tecnologia. Alla luce del percorso che abbiamo compiuto, diviene più comprensibile la formula secondo cui “dentro un medium c’è sempre un altro medium”, perché nel caso della parola parlata, ad esempio, sappiamo che essa può integrarsi in tecnologie capaci di trasportarla altrove senza modificarne lo statuto: cos’è la telefonia, se non una tecnologia capace di trasportare la “parola parlata”, dando vita a un proficuo incrocio tra tecnologie e tecnologie di rappresentazione? Possiamo allora osservare che i medium della comunicazione ereditano la tendenza a incassarsi vicendevolmente dalle tecnologie non simboliche. Per queste ragioni McLuhan può mettere in relazione la modificazione che deriva dall’estendersi della rete ferroviaria, che ha contribuito allo sviluppo dei suburbi nelle città americane, alla bobina cinematografica, perché entrambe sono basate sull’integrazione della ruota nei rispettivi ambiti di utilizzo. “Con un’enorme accelerazione di segmenti da catena di montaggio la cinepresa arrotola il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo e trasferirlo sullo schermo” (McLuhan 1964, p. 173).

L’accostamento brusco tra cornici spaziotemporali e ambiti agli antipodi è caratteristica dello stile dell’autore, che fa un largo utilizzo di provocazioni teoriche. Questo non significa che l’atteggiamento sistemico di McLuhan non debba essere preso sul serio. La ferrovia è un apparato di trasporto che modifica l’ambiente originario ibridando i caratteri “naturalisti” con quelli “artificiali”, fino a dare luogo a quelli che Gilbert Simondon (1958) chiama *ambienti associati*. Per il filosofo francese la separazione tra umani e oggetti tecnici è priva di fondamento: ogni tecnologia è intrinsecamente legata all’indeterminatezza del pensiero umano, che può precisarsi in molteplici maniere. Così un aggregato di componenti tecniche arriva lentamente a individuarsi in un apparato stabile: l’ambiente associato deriva infatti dall’accoppiamento tra una tecnologia che attecchisce e l’ambiente in cui lo fa⁴⁶. L’ibrido che ne risulta ha caratteri indecidibili tra il naturale e l’artificiale, proprio come nel caso dei suburbi americani sviluppatisi a seguito dell’affermarsi delle linee ferroviarie a cui accenna McLuhan. Tali stabilizzazioni modificano il sistema sociale, accelerando i rapporti umani e cambiandone la forma: queste

⁴⁶ Per ciò che concerne i contenuti di questo paragrafo, soprattutto in riferimento alle riflessioni di Simondon, cfr. Stiegler (1993), Montani (2014).

ondate permettono alla tecnologia di individuarsi in maniere sempre nuove, così che la ruota possa spostarsi dall'ambito delle tecnologie di trasporto ferroviarie a quelle di rappresentazione cinematografica. Occorre però essere cauti riguardo i modi di questa individuazione, perché si tratta del risultato di fenomeni complessi e di difficile definizione. Come ha osservato Ugo Volli (2007) a proposito delle evoluzioni nei mezzi di trasporto, "il determinismo delle grandi innovazioni sfuma in una miriade di progressi che gradualmente mettono a disposizione della società una rete sempre più vasta di possibilità di trasporto materiale e immateriale, fra cui le scelte appaiono aperte e dipendenti dalle grandi costanti antropologiche di una cultura" (Volli 2007, p. 229). In questa maniera è possibile chiarire le modalità con cui si realizza il processo di individuazione descritto da Simondon: le evoluzioni tecnologiche risultanti dal rapporto tra uomo e tecnica non procedono per grandi rivoluzioni, ma con un aggiustamento reciproco composto da lunghe serie di piccole innovazioni. In un denso saggio dedicato al rapporto tra i cambiamenti tecnologici e quelli culturali, Volli sottolinea come tali processi si estendano chiaramente anche alle tecnologie di rappresentazione. A proposito della stampa l'autore osserva come "un certo insieme di «usi e tecniche», «invenzioni e accorgimenti» *soft* come indici, colorazioni del testo, rimandi tra le pagine ecc. possa essere paragonato a tecnologie *hard* come il torchio da stampa" (Volli 1995, p. 48). Rispetto all'invenzione dei caratteri mobili, si tratta di considerare come determinanti questo "fascio di invenzioni e accorgimenti tecnici", "questo complesso di tecniche e di usi" che permise "di immaginare il «testo» come qualcosa di distaccato dalla realtà materiale della pagina" (*Ibidem*). Il rapporto tra l'uomo e la tecnologia è insomma un rapporto che eccede le componenti materiali e investe l'esperienza nella sua globalità, fino a includere il modo in cui produciamo senso. È allora in questa chiave che vanno inquadrare le celebri riflessioni di Walter Benjamin, in uno dei passaggi più citati de *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica* (1934):

Nel corso di lunghi periodi storici, insieme al modo di esistere complessivo delle collettività, si trasforma anche la modalità della loro percezione. La modalità in cui si realizza la percezione umana – il medium in cui essa è realizzata – non è condizionato soltanto in senso naturale ma anche in senso storico (*Ivi*, p. 51 della tr. it.)

Antonio Somaini (2013) ha argomentato in maniera convincente che nella prima versione del suo saggio Benjamin indicava con la nozione di *medium della percezione* non un

artefatto tecnologico, ma la modalità percettiva che si afferma in una data epoca, modalità che deriva dallo stabilizzarsi dell'incontro tra la tecnologia e l'organizzazione umana.

il *Medium* o «*Medium* della percezione» [*Medium der Wahrnehmung*] è infatti per Benjamin l'*ambiente*, la *regione ontologica intermedia* o, potremmo dire facendo ricorso a un altro termine che ha un'importante storia alle spalle, il *milieu* in cui ha luogo la percezione sensibile. Un *milieu* che viene incessantemente configurato, plasmato, modulato, scolpito, da un'*Apparatur* tecnica in costante evoluzione. (Somaini 2013, p. 118).

L'autore riscontra nella produzione saggistica di Benjamin, soprattutto quella dedicata al cinema e alla fotografia, l'occorrenza sistematica di tre termini tedeschi: *Medium*, *Apparat* e *Apparatur* – traducibili rispettivamente in 'medium', 'apparecchio' e 'apparecchiatura' (Ibidem). Questa tripartizione era vista da Benjamin come necessaria per comprendere l'influenza degli apparati tecnici sui modi dell'esperienza (Ivi, p. 121) e crediamo che lo rimanga anche oggi. A proposito della riproducibilità tecnica delle immagini, è nota la tesi secondo cui il cinema e la fotografia sono stati un vettore del livellamento percettivo senza precedenti, che ha modificato le modalità di valorizzazione estetica del tempo: l'affermazione dei valori espositivi in sostituzione di quelli culturali (Finocchi 2011). Le forme tecnologiche si costituiscono quindi come veri e propri strumenti tecnici del pensiero, capaci di influenzare non solo le forme locali dell'esperienza, ma anche il sensorio comune di un'epoca: è da sottolineare il fatto che “il termine *Medium* non venga mai usato per parlare della fotografia, del cinema, della radio o del grammofono, ma piuttosto per indicare il *milieu* sensoriale su cui essi agiscono in quanto apparecchi tecnici” (Somaini 2013, p. 122). Queste note ci suggeriscono l'idea che per comprendere la natura e l'azione della tecnologia, soprattutto quella che dà luogo a delle rappresentazioni, bisogna opportunamente distinguere almeno tre aspetti. Proprio perché si sviluppano in maniera simbiotica, la loro articolazione tende a nascondersi: prima di tutto gli oggetti e gli apparati tecnici; in secondo luogo, le forme dell'esperienza che esse sviluppano; e infine gli standard di senso che installano nei gruppi umani in una data epoca.

1.4.3. *Vecchi e nuovi media: un problema ben posto?*

Alla luce di queste considerazioni, può essere anche riletta un'opposizione all'apparenza ormai assodata: quella che oppone i vecchi e i nuovi media. Secondo Lev Manovich (2001), lo studioso che ha approfondito in maniera sistematica la questione, i nuovi media sarebbero il risultato dell'incontro tra i vecchi media meccanici ed elettronici – soprattutto la fotografia e il cinema – e le tecnologie informatiche. Ne avevamo già accennato a proposito della condizione postmediale: è soprattutto la digitalizzazione a caratterizzare queste nuove forme di medialità. Il diffondersi della codifica digitale, infatti, ha in larga parte contribuito alla de-individuazione dei mass media; come abbiamo visto, secondo la prospettiva della condizione postmediale illustrata da Eugeni, ha anche portato alla loro scomparsa. Nel suo testo, lo scopo di Manovich è esattamente quello di analizzare le cause e le conseguenze della digitalizzazione, soprattutto per ciò che concerne le modificazioni che essa ha comportato, rispetto ai media tradizionali, nella produzione delle forme culturali. Possiamo solo presentare un inventario parziale di queste dinamiche. In conseguenza del diffondersi della digitalizzazione: a) si è aperta la possibilità di conservare, trasmettere e manipolare l'immenso archivio di documenti prodotto nei due secoli precedenti; b) le forme discorsive e le tecniche di produzione sono sempre più trasponibili, modificabili, riprogrammabili. Tale insieme di possibilità è riassumibile con la nozione di *modularità*; c) i contenuti circolano più liberamente, tanto da sfumare la precedente simbiosi che vedeva una forma discorsiva essere fortemente legata a uno specifico dispositivo; d) gli stessi dispositivi diventano plurifunzionali, così che uno *smartphone* può registrare ed erogare video, connettersi alla rete, manipolare contenuti e condividerli in tempo reale; e) il processamento dei dati si è parzialmente automatizzato grazie alla disponibilità di software sempre più raffinati (Manovich 2013); tra questi, spiccano quelli per l'elaborazione della computer grafica; f) le differenze tra consumatori e produttori sono via via sfumate, tanto che si è coniata la nozione di *prosumer*; g) nascono nuove forme di rappresentazione e di esperienza, come il videogioco e la realtà virtuale.

Al centro di queste evoluzioni, c'è l'affermarsi di quello che viene indicato da Manovich come il *metamedium*: il computer. Con il diffondersi dei software per la modellazione della grafica sintetica, anche la produzione audiovisiva viene rivoluzionata. Non solo perché è possibile ricorrere a tecniche di produzione digitale delle immagini, così come utilizzare forme miste grazie alla postproduzione, come nel caso di *Matrix*

(Manovich 2006): in molti casi, non è nemmeno più necessaria una telecamera, perché si può elaborare una regia virtuale. Le pioneristiche considerazioni di Manovich sono condivisibili e mettono in evidenza le rivoluzionarie dinamiche che il digitale ha innescato all'interno delle pratiche culturali, soprattutto quelle quotidiane. Tuttavia, proprio per la loro affermazione e diffusione massiva, è la stessa nozione di “new media”, così come quella di “old media”, a divenire problematica.

In un recente articolo, *There Are No Old Media* (2016), Simone Natale ha dedicato all'argomento delle riflessioni illuminanti. Innanzitutto, c'è un'indubitabile persistenza dei media tradizionali, che coesistono e continueranno a farlo assieme ai nuovi: non solo quelli elettronici, ma anche quelli meccanici. Basti pensare alla nascita dei cosiddetti *libri elettronici*, che non hanno affatto soppiantato i libri tradizionali, ma li hanno piuttosto affiancati. Non descriveremmo mai i libri come dei vecchi media: ciò qualificerebbe le biblioteche come dei musei mediali, mentre si tratta ancora dei centri di condivisione della conoscenza più importanti e diffusi.

In secondo luogo, alcuni dei media tradizionali, come la televisione e la radio, integrano in parte le funzioni digitali accanto a quelle analogiche, ai fini della trasmissione dei contenuti, qualificandosi quindi come dei media misti. Occorre qui rimarcare che anche i computer nascono come media analogici, e lo fanno quasi in contemporanea con la radio e con la televisione.

Infine, va notato che il computer è un apparecchio che non può essere affatto paragonato agli altri media, perché si tratta di una tecnologia che deve la sua identità unicamente alla capacità di svolgere calcoli e avere un'interfaccia: essa è, per definizione, una tecnologia generica. Al contrario, la televisione deve la sua identità tanto alle componenti tecnologiche e materiali, quanto alle forme discorsive che trasmette. I caratteri definitivi dei due media sono posti a livelli concettuali completamente differenti, tanto che oggi usiamo correntemente un dispositivo di calcolo su uno schermo televisivo.

Natale cita a questo proposito un importante libro di Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New* (1988): più che soffermarsi sui media presi in se stessi, l'autore li mette in relazione con i discorsi che li circondano. Secondo questa prospettiva, ne risulta che i media sono dei “complessi costrutti di abiti, credenze, e procedure radicate in elaborati codici di comunicazione” (p. 8, citato da Natale, traduzione nostra). Coerentemente con le riflessioni di Carolyn Marvin, Natale propone di tornare a una

definizione dei vecchi e dei nuovi media caratterizzata in termini di percezione e immaginazione. In altre parole, il carattere dell'obsolescenza e dell'invecchiamento di un medium "dovrebbe essere inteso come un attributo relativo non al medium in se stesso, quanto al modo in cui facciamo esperienza, percepiamo, e ci sentiamo riguardo i media" (Natale 2016, p. 593, traduzione nostra). È il grado di familiarizzazione, così come la narrazione che circonda alcuni media, a ingenerare l'idea che un medium sia nuovo o vecchio. Ciò è particolarmente vero per l'ambito informatico, in cui i discorsi pubblicitari e la stessa sovrapproduzione di dispositivi magnificano le qualità della novità e della velocità: ma benché digitale, non considereremmo mai nuovo un computer prodotto negli anni novanta.

A margine delle considerazioni di Natale, dobbiamo concludere che la digitalizzazione è un processo che non è in grado, se preso isolatamente, di definire quanto nuovo sia un medium; i media digitali non hanno soppiantato completamente né i media elettronici né quelli meccanici, perché la maggioranza dei media rimangono misti. Anche se la digitalizzazione è un processo fondamentale per comprendere l'epoca contemporanea, esso è trasversale all'ambito delle pratiche umane così come lo era – e lo resta – la diffusione della rete elettrica. Alla stessa maniera occorre rivedere l'idea che il computer sia un metamedium: crediamo che esso debba essere considerato come una tecnologia generica, che si caratterizza per le sue capacità di operare calcoli e per l'essere integrabile in molteplici altri dispositivi. In primo luogo, va disinnescata la pluralità nascosta dietro la nozione di computer: il laptop su cui possiamo guardare l'ultimo lungometraggio della Pixar è un apparecchio completamente diverso, per funzioni, potenza di calcolo e specificità, rispetto alle potenti *workstation* necessarie per realizzarlo. Inoltre, se il computer deve essere definito come un metamedium per la sua capacità di produrre, modificare ed erogare molteplici forme discorsive, lo stesso dovremmo dire dei nostri apparecchi televisivi, degli *smartphone* e dei tablet che utilizziamo quotidianamente. Ognuno di questi apparecchi contiene ormai dei dispositivi capaci di operare calcoli, ma non li chiameremo mai dei meta-media.

Per tutte queste ragioni, proprio in conseguenza delle modificazioni che la codifica digitale ha comportato, crediamo che occorra distinguere con attenzione i diversi livelli di pertinenza che coinvolgono la produzione culturale. I dispositivi, i supporti, i contenuti, le tipologie di codifica, le pratiche di manipolazione, quelle di diffusione, di creazione e di

esperienza, i software: molte di queste nozioni si sono spesso integrate in maniera simbiotica, tanto da tentarci di riunirle nella singola nozione di medium. Crediamo invece che esse vadano distinte attentamente, perché mantengono ognuna una propria identità e un'utilità euristica. Con la digitalizzazione e la cosiddetta convergenza mediale, l'unico modo per descrivere le dinamiche di produzione ed esperienza culturale è proprio quello di notare le loro differenti articolazioni.

1.5. Media e semiotica: un rapporto difficile

La semiotica ha tendenzialmente impostato il suo punto di vista in aperta polemica nei confronti dei cosiddetti *media studies*. La motivazione è chiara quanto legittima: non si può fondare una disciplina che si occupi di comunicazione soffermandosi solo sui suoi mezzi. Algirdas Julien Greimas, lo studioso che forse più di tutti ha contribuito al consolidamento della disciplina, fondando e guidando la scuola di Parigi, ci permette di riassumere il rapporto nei confronti dei media, grazie alle riflessioni contenute in *Semiotica e scienze sociali* (1976b). Nel capitolo *Semiotica e comunicazioni sociali*, in particolare, l'autore si interroga sull'identità di una possibile scienza della comunicazione, chiedendosi quale possa essere l'oggetto di questa scienza. L'autore non ha dubbi: "è quello che rinvierebbe ai contenuti della comunicazione, di cui per abitudine si vogliono invece considerare soltanto i mezzi" (Greimas 1976b, p. 39 della tr. it.). Tali contenuti sarebbero da identificare globalmente con la nozione di *cultura* che, per quanto vaga, è l'unica capace di rispondere all'altrettanto vaga nozione di *comunicazione*. Greimas sferra poi un attacco diretto alle discipline interessate ai soli aspetti mediali. Nel terzo sottoparagrafo, programmaticamente intitolato "i 'media'" – con la nozione di media tra virgolette – Greimas scrive:

L'accento sui mezzi materiali non solo segnala l'impostazione comportamentistica che ha largamente ispirato questo tipo di studi, ma denota anche l'intenzione generale di un andazzo del genere: non considerare che la parte esterna dei processi comunicativi e occuparsi così solo dei significanti escludendo i significati trasmessi. Così facendo, lo specialista dei *media* si comporta come lo zoo-semiotico che, esperto di linguaggio

suino, vuole sapere come i maiali comunicano tra loro e non che cosa si dicono. (*Ivi*, p. 42).

Secondo l'autore, i canali di trasmissione non possono essere visti "come criteri sufficienti per la classificazione dei linguaggi e delle culture" (*Ibidem*). Infatti, "se si segue McLuhan, pare che basti un canale per caratterizzare e per specificare un dato insieme culturale" (*Ibidem*). Queste osservazioni indicano un problema noto all'interno della riflessione mediale: abbiamo visto come la nozione di medium riunisca un insieme di pertinenze irriducibili; allo stesso modo, questo approccio sceglie molto spesso di ignorare i contenuti scambiati, prendendo in considerazione solo i mezzi per produrli, trasmetterli ed erogarli. Le critiche di Greimas configurano allora uno scontro tra un punto di vista culturale e uno mediale. Il primo è interessato soprattutto alle strutture dei messaggi, ai discorsi che portano avanti, ai valori che li guidano: essi vengono analizzati grazie a strumenti dall'indubbia raffinatezza. I secondi, al contrario, hanno tentato di studiare i meccanismi della comunicazione e la loro evoluzione, rintracciando delle tendenze tanto condivisibili quanto generali. Occorre allora chiedersi se le due opzioni teoriche siano davvero, in linea di principio, inconciliabili. Lo stesso Greimas cita lo sforzo di mediazione compiuto alcuni semiologi "ad esempio Jurij Lotman, il cui tentativo è stato quello di avvicinare i due concetti, *comunicazione e cultura*, e di fondare sulla teoria dell'informazione una semiotica culturale" (*Ivi*, p. 41). Secondo Greimas questo tentativo è stato subito abbandonato, a causa della difficoltà a concepire tutti i messaggi scambiati in una cultura come "un testo infinito" e di conseguenza "dell'assenza di criteri intrinseci alla segmentazione di questo testo" (*Ibidem*). È curioso notare come l'elaborazione di tali criteri sia stata poi tentata dagli stessi allievi di Greimas, soprattutto da Jacques Fontanille (2008, 2015): la mossa decisiva per rendere conto della complessità della cultura è passata proprio dal ridimensionamento della nozione di testo in favore delle esperienze di significazione, delle pratiche e delle forme di vita. Dall'altro lato, la semiotica interpretativa di Umberto Eco ha da sempre riconosciuto all'interno degli studi sulla significazione l'importanza dei processi di costituzione della semiosi, basti citare la sua tipologia dei modi di produzione segnica (1975), che mette al centro le operazioni materiali che precedono la formazione di una funzione semiotica. Allo stesso modo, il porsi dal punto di vista dell'interprete, anziché simulare la generazione del senso da parte

di un'istanza astratta (Eco 1979), ha anticipato molte delle ipotesi più recenti della tradizione generativa (Valle 2007), tanto che differenziare una via semiotica da un'altra è ormai solo una questione dipartimentale.

La posta in gioco è però un'altra, perché con l'utilizzo quotidiano che l'uomo fa della tecnologia, diventa impossibile considerare la produzione di senso solo a posteriori, analizzando testi e discorsi. Non è solo questione di caratterizzare i vari tipi di discorso, un obiettivo già molto importante, ma rendere conto del modo in cui, grazie a dispositivi quali *tablet*, *smartphone* e computer portatili, le tecnologie sono degli oggetti con cui produciamo senso in tempo reale: una prospettiva che analizzi solo i contenuti scambiati sceglie di non occuparsi di questa essenziale dinamica della produzione di senso. Allo stesso modo, se i contenuti e i valori sono certamente gli elementi più importanti di una cultura, nondimeno essi sono generati da soluzioni compositive, abitudini ed espedienti tecnici che si pongono al di sopra o al di sotto del piano di pertinenza dei linguaggi e dei testi: i formati, i supporti e i dispositivi sono alcune di queste componenti. A questo proposito, Ugo Volli ha osservato che “il presupposto dell'autonomia del testo e dunque dell'autosufficienza e del primato della significazione rispetto alla comunicazione – comune a queste posizioni – è [...] empiricamente insostenibile”, perché “i testi non si producono da soli ma sono frutto di un lavoro umano e questo lavoro umano non si svolge in linea di massima allo scopo di plasmare testi in se stessi, ma di produrre certi effetti (cognitivi, emozionali, pratici)” (Volli 2008, p. 13). La posta in gioco è insomma quella di mediare tra un punto di vista che rischia di offrire una concezione disincarnata e astratta della cultura; e una prospettiva materialista, interessata soprattutto a delle macro-dinamiche tecnologiche. Potremmo riassumere in maniera certamente caricaturale dicendo che la semiotica ha tradizionalmente scelto di interessarsi ai significati trascurando volutamente l'importanza dei significanti. Nel percorso che segue vedremo come la semiotica contemporanea ha tentato di allargare il suo punto di vista e la sua metodologia fino a includere queste dimensioni significanti: non solo integrando differenti pertinenze culturali, ma prendendo spunto dall'antropologia e dalla sociologia, anche l'organizzazione sociale con le sue infrastrutture materiali. Crediamo che attraverso questa integrazione, la semiotica possa oggi offrire un contributo determinante al dibattito sui media, analizzando non solo i testi e i discorsi, ma anche i mezzi e i processi che differenziano i sistemi espressivi.

1.5.1. Le metafore della traduzione in semiotica: il non luogo dei media

Piuttosto che partire da quelle proposte che hanno esplicitamente affrontato i problemi mediali all'interno della riflessione semiotica, partiremo dall'inventario di quei luoghi in cui tale riflessione è stata evitata o rimossa. Non è difficile ritrovare questi luoghi, perché corrispondono all'utilizzo sistematico delle metafore della traduzione. Mentre nelle riflessioni di McLuhan il lavoro delle tecnologie di rappresentazione – ad esempio la “parola parlata” – era apertamente etichettato come una “traduzione metaforica”, al contrario, in semiotica si è fatto un largo utilizzo della medesima nozione di traduzione, ma assumendola spesso senza tematizzare il carattere metaforico che le si attribuiva. Occorre innanzitutto notare che un'accezione peculiare della traduzione costituisce il fondamento stesso della disciplina. Secondo Greimas, lo stesso oggetto della semiotica, la significazione, è suscettibile di essere studiato grazie all'intrinseca trasponibilità garantita dal senso. Sulla scorta di Peirce e del suo criterio di interpretanza, citato nelle prime pagine di *Del senso* (1970), la caratteristica preminente del senso consiste esattamente nella possibilità di trasformazione. Emilio Garroni (1977) chiamerà questo presupposto “principio di riformulazione”, mentre è noto come Eco, sulla scia di Peirce, descrivesse il rimando tra segni interpretanti di cui si costituisce la significazione come un accrescimento continuo. Sulla base di questo generale criterio di riformulazione, è stato spesso usato quello prossimo di traduzione in modo da aggirare molte problematiche chiaramente legate alle pertinenze materiali della semiosi.

1.5.2. Il riferimento come traduzione

Innanzitutto, il luogo più evidente in cui l'apporto delle differenti tecnologie di rappresentazione è stato sistematicamente evitato è legato al problema del riferimento. Nelle sue declinazioni strutturali, è possibile definire la disciplina semiotica come a-referenziale. Per Louis Hjelmslev (1943), ad esempio, è il sistema del linguaggio a organizzare e sezionare la materia del mondo. L'incrocio tra i due piani (espressione e contenuto) e le loro articolazioni (forma e sostanza) contribuisce a determinare questo

rapporto⁴⁷. Così lingue differenti, a partire dalla stessa materia del mondo, selezionano ritagli diversi di elementi che vanno a costituire la sostanza del contenuto, organizzati in un sistema di relazioni di forma. Allo stesso modo, la materia corrispondente alle capacità complessive dell'apparato fonico e labiale dell'uomo viene ritagliato da ogni lingua in sostanza dell'espressione e va a costituire un sistema di relazioni oppositive per ciò che concerne la forma. Tra i due piani c'è un rapporto di presupposizione reciproca che ci restituisce un rimando molto mediato alla realtà extralinguistica e ai referenti, grazie ai ritagli organizzati da ogni lingua naturale. Hjelmslev si riferisce esplicitamente al linguaggio verbale, pur non escludendo che valgano gli stessi criteri per quello scritto e che, conformemente alla definizione generale che propone di una semiotica – qualunque gerarchia le cui componenti siano analizzabili in classi definite da selezione, in modo che tali classi consentano un'analisi in derivati definiti da mutazione reciproca – tali considerazioni possano essere valide anche per altri sistemi.

Algirdas J. Greimas ha adattato questo modello alle semiotiche non verbali, scendendo al di sotto della dimensione del segno per rintracciare figure del contenuto e figure dell'espressione⁴⁸. Il punto di partenza è l'idea che il mondo “naturale” e le lingue “naturali” siano due macro-semiotiche autonome e già significanti.

Cos'è “naturalmente” dato e immediatamente leggibile nello spettacolo del mondo? Supponendo che siano delle figure (che i tratti provenienti dai diversi sensi contribuiscono a costruire), queste non possono essere riconosciute come oggetti, a meno che il tratto semantico “oggetto” (in quanto opponibile, per esempio, a “processo”) – che [...] non è inscritto “naturalmente” nell'immagine primaria del mondo – non venga ad aggiungersi alla figura per trasformarla in oggetto; supponendo di riconoscere successivamente una certa pianta o un certo animale particolari, le significazioni “regno vegetale” o “regno animale” faranno parte della *lettura umana del mondo* e non del mondo stesso. (Greimas 1984, p. 198 della tr. it.)

⁴⁷ Non abbiamo qui l'ambizione di restituire la complessità della teoria glossematica nella sua interezza, quanto di illustrarne alcuni principi nei confronti degli atti di riferimento. Già scegliere di procedere secondo i termini del sistema o quelli del processo comporta una modificazione nella procedura di analisi e quindi dei suoi risultati. Cfr. Marsciani e Zinna (1991), Zinna (2008).

⁴⁸ Per ciò che concerne il concetto di figuratività all'interno della semiotica di matrice generativa, cfr. Bertetti (2013).

Per quanto riguarda i testi visivi, non è possibile costruire un sistema univoco come per le lingue, per cui la significazione sarebbe il risultato della proiezione di questa griglia di natura semantica (contenuto), che sollecitando il significante planare (espressione), ci permetterebbe il riconoscimento delle figure del mondo “naturale” impresse sul supporto di rappresentazione. La semiosi, per ciò che concerne un oggetto visivo, sarebbe quindi data dalla “percezione simultanea che trasforma il fascio di tratti eterogenei in un formante, cioè in un’unità del significante, riconoscibile, nel momento in cui viene inquadrata nella griglia del significato [...]” (Ivi, p. 6). Così, se nell’ambiente così come lo percepiamo, le figure occupano il piano dell’espressione della macro-semiotica del mondo naturale, al contrario, nella cornice del linguaggio verbale, le figure sarebbero da rintracciare nel piano del contenuto. Qualunque atto di riferimento al mondo sarebbe quindi da inquadrare nei termini di una generale relazione di traduzione – “a metà tra sincretismo e intertestualità” (Dusi 2003, p. 85) – tra la macro-semiotica del mondo naturale e altre semiotiche verbali o di altro tipo. Tuttavia, seppure di traduzione intertestuale o intersemiotica si tratta, questo processo coinvolgerebbe in ogni caso l’utilizzo di differenti supporti e differenti processi di iscrizione, a cui seguirebbero differenti dinamiche di emersione delle figure: tali aspetti però non sono stati approfonditi, preferendo altre strade. La semiotica generativa ha infatti operato una svolta nella seconda metà degli anni ’80, svolta che è stata definita “rivoluzione estetica”⁴⁹. In particolare, *De l’imperfection* (1987) di Greimas ha aperto a un avvicinamento tra semiotica ed estetica e ha contribuito a spostare l’interesse della disciplina sui fenomeni quotidiani: la sensibilità e la “presa estetica” sono alcuni dei nuclei su cui ha sviluppato la sua storia più recente⁵⁰.

Per ciò che concerne l’altra via semiotica⁵¹, quella interpretativa, è noto che la posizione di Charles Sanders Peirce si sviluppa attorno al concetto di inferenza, da cui deriva un gioco al rilancio tra tre entità, che permettono di riferirsi al mondo sotto “infiniti” rispetti: il segno, l’oggetto e l’interpretante.

⁴⁹ Cfr. Fabbri e Marrone (2001), *Semiotica in nuce*, vol. 2, p. 270.

⁵⁰ Sull’incontro tra semiotica ed estetica, specialmente per ciò che concerne la dimensione tecnica, cfr. Finocchi (2011, 2013). Sul rapporto tra semiotica ed estetica, cfr. anche Marrone (1995).

⁵¹ Sulle due scuole e le rispettive posizioni, si veda Traini (2004), *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano. I presupposti alla base delle due impostazioni sono distanti, ma negli ultimi anni i punti di contatto si sono moltiplicati proprio alla luce della riscoperta delle radici epistemologiche comuni. Cfr. Paolucci (2010), Violi (2005), Basso Fossali (2007), Dondero (2015a).

Un segno, o *representamen*, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità. Si rivolge a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Questo segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno. Il segno sta per qualcosa: il suo oggetto. Sta per quell'oggetto non sotto tutti i rispetti, ma in riferimento a una sorta di idea che io ho talvolta chiamato la *base* del *representamen*. (Peirce, CP 2.228)

La stessa classificazione dei segni contribuisce ad aumentare il meccanismo di mediazione nei confronti di un'idea ingenua del riferimento. Tale tipologia si basa su una suddivisione preliminare: i segni presi in se stessi, in rapporto all'oggetto, in rapporto all'interpretante. È stato però notato che anche il criterio d'interpretanza può essere accostato a una concezione allargata (e metaforica) di traduzione. Paolo Fabbri ha notato che “in una delle varianti della sua definizione di come un segno rinvii a un altro segno, sono presenti due metafore. Una è quella della traduzione: il senso è la traduzione in un altro segno” (Fabbri 2003, pp. 85-86). Per Peirce, un segno rappresenta l'oggetto solo sotto un certo profilo, spingendo alla costruzione e al rinvio a un interpretante successivo, capace di illuminare l'oggetto sotto un altro rispetto, e così via in una fuga potenzialmente infinita di interpretanti. È chiaro però che le differenti tecnologie di rappresentazione – una foto, un filmato, un testo scritto – permettono di illuminare gli oggetti sotto rispetti peculiari.

1.5.3. *La traduzione come dinamica fondamentale della cultura*

Questo genere di metafora non è raro in semiotica. Se il rinvio segnico può essere inteso, con Peirce, come un modo per riferirsi a un oggetto dinamico “traducendolo” in segno e quindi un interpretante, per Jurij Lotman la traduzione è invece la dinamica fondamentale di una cultura⁵². “Tutta la varietà delle demarcazioni tra cultura e non cultura si riduce in sostanza a questo, che, sullo sfondo della non cultura, la cultura interviene come un *sistema di segni*” (Lotman, Uspenskij 1971, p. 40 della tr. it). Le caratteristiche di una cultura su cui Lotman insiste sono due: quella di stagliarsi sullo sfondo della non cultura e quella di essere costitutivamente plurilingue. In entrambi i casi, i meccanismi che

⁵² Per ciò che concerne i fondamenti di una semiotica della cultura rispetto ad altre impostazioni teoriche, ad esempio la sociosemiotica, cfr. Lorusso (2010).

regolano tanto l'adattamento da un sistema di segni a un altro, quanto l'appropriazione della realtà da parte della stessa cultura, sono descritti come traduzioni.

La traduzione dei medesimi testi in altri sistemi semiotici, l'assimilazione di testi diversi, lo spostamento dei confini fra testi che appartengono alla cultura e quelli che si trovano oltre i suoi limiti, costituiscono il meccanismo di appropriazione della realtà. Tradurre un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un'informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva: ecco la sfera dell'attività culturale quotidiana. Solo ciò che è stato tradotto in un sistema di segni può diventare patrimonio della memoria. (Lotman 1970, p. 31 della tr. it.).

Secondo Lotman, per rendere conto di una cultura, non si può partire dal considerare elementi atomici come il segno o il testo, ma bisogna intenderli come parti non isolate di un tutto che li contiene. “Si può supporre che sistemi costituiti da elementi chiaramente separati l'uno dall'altro e funzionalmente univoci non esistano nella realtà, in una condizione di isolamento” (Lotman 1984, p. 56 della tr. it.). Il concetto di *semiosfera*, derivato dalla biosfera di Vernadskij, viene quindi inteso come un *continuum semiotico unitario*, un unico meccanismo organico “al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi” (Ivi, p. 58).

La «chiusura» della semiosfera è rivelata dal fatto che essa non può avere rapporti con testi che le sono estranei da un punto di vista semiotico o con non testi. Perché essi acquistino realtà per la semiosfera, è necessario tradurli in una delle lingue del suo spazio interno o semiotizzare i fatti non semiotici. (Ivi, 59).

Il presupposto fondamentale di queste continue operazioni traduttive è individuato da Lotman nella nozione di *confine*. Oltre a fondare gli spostamenti e le dinamiche di una cultura – sotto forma di appropriazione dell'estraneo – il confine ha anche il compito di assicurare un'autonomia e un'identità alle personalità semiotiche. Per questo motivo, il confine è da intendersi come un filtro: “è un meccanismo bilinguistico” la cui funzione “è quella di *limitare* la penetrazione e *filtrare* e *trasformare* ciò che è esterno in interno” (Ivi, pp. 60-61).

Quest'ultima notazione è particolarmente importante, perché nel moltiplicare ulteriormente il valore delle operazioni traduttive, ma nello specificarlo nei termini di *limitazione*, *filtraggio* e *trasformazione*, ne illustra la natura metaforica. Sarebbe infatti impossibile intendere una nozione di traduzione così inclusiva come un termine tecnico. La prova è fornita dallo stesso Lotman: nell'introdurre il ruolo dei confini nella cultura, lo paragona alla percezione umana, allargando ulteriormente il ventaglio delle tipologie di traduzione. "Si possono paragonare i punti del confine della semiosfera al ricettore sensoriale, che *traduce* gli stimoli esterni nel *linguaggio* del nostro sistema nervoso [...]. (Ivi, p. 59, corsivi nostri). È evidente che in questo passaggio tanto il "traduce" attribuito ai ricettori sensoriali, quanto il "linguaggio" del sistema nervoso, sono due forzature lessicali utilizzate da Lotman per spiegare con chiarezza le dinamiche del suo modello. Se dovessimo prendere sul serio tutte le occorrenze del termine, ne risulterebbe un quadro in cui la traduzione si identifica con funzioni diversissime:

- a) il meccanismo di appropriazione di una porzione extraculturale da parte di una cultura attraverso un sistema di segni;
- b) la traduzione di un elemento estraneo in qualcosa di più familiare, allo scopo di appropriarsi di tale elemento originariamente appartenente a un'altra cultura;
- c) la traduzione di un testo da una lingua a un'altra (la traduzione propriamente detta);
- d) la traduzione di un testo in un altro sistema semiotico;
- e) la traduzione messa in atto dai nostri sensi per adeguare gli stimoli sensibili al linguaggio del sistema nervoso.

Il risultato di una simile proliferazione è di ottenere una classificazione troppo comprensiva, che costituisce una metafora utile a comprendere le dinamiche culturali, ma non ci aiuta a rendere conto delle pur evidenti differenze nei processi rubricati come traduzioni. Inoltre, la traduzione dell'extrasemiotico in un sistema di segni – l'occorrenza A, che grazie alla teoria dell'enunciazione è stata rivista nei termini di una *messa in discorso* – oltre a essere uno dei meccanismi più importanti descritti da Lotman, dato che installa la funzione semiotica, coinvolge inevitabilmente le tecnologie di rappresentazione: affinché ci sia un sistema di segni, devono esserci un supporto e una sostanza dell'espressione. Lo stesso dobbiamo notare dell'occorrenza D: per definizione, il tratto qualificativo di una traduzione intersemiotica è che si tratta di una traduzione da un

sistema di segni a un altro, che coinvolge differenti materie e differenti sostanze dell'espressione. Essa coinvolge giocoforza delle tecnologie di rappresentazione. Infine, una nota più generale sul concetto di traduzione: se si confronta questo elenco di tipi con altre classificazioni, è possibile verificarne l'estensione metaforica. Nella celebre tipologia di Jakobson (1959), ad esempio, vengono distinti tre tipi:

1) “la traduzione *endolinguistica* o *riformulazione*: “consiste nell’interpretare dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua” (*Ivi*, p. 57).

2) “la traduzione *interlinguistica* o la traduzione propriamente detta” (*ibidem*).

3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione: “consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici” (*Ibidem*).

In questo caso, le operazioni traduttive acquistano una valenza più fine, perché ognuna è legata a una specifica finalità. Su questa stessa linea, se volessimo seguire il consiglio di Eco (2003), sarebbe da opporre a tali classificazioni un più generale criterio di economia terminologica. Definire cosa sia e come funzioni una traduzione rispetto a un’interpretazione, non è il tema di questo capitolo⁵³, che è invece dedicato allo statuto dei media. Un punto su cui è però importante insistere con Eco, è che:

[...] a sostenere che ogni interpretazione sia una traduzione, se l’idea viene condotta alle sue più rigorose conseguenze, si arriva ad arrampicarsi sugli specchi. A meno che, come sostengo, in questi casi *traduzione* sia una metafora, *un quasi come se*. Ma perché usare abitualmente una metafora, in sé lecita in qualche circostanza didattica, se si ha già un termine tecnico come *interpretazione* (e la sua sottospecie della riformulazione) che dice molto bene di che cosa si tratta? (Eco 2003, p. 243)

Dietro la nozione di traduzione si nasconde la rimozione delle tecnologie di rappresentazione, omissione legittimamente compiuta negli anni sessanta e settanta per orientare la disciplina ponendo al centro le procedure di significazione e i contenuti dei messaggi scambiati. Ora che la battaglia contro la considerazione dei soli aspetti materiali ha perso interesse, dobbiamo recuperare la diversità di operazioni che si celano dietro la sistematica utilizzazione delle metafore della traduzione: le procedure di messa in discorso,

⁵³ Per il dibattito semiotico sulla traduzione, rimandiamo, oltre a Eco (2003), a Calabrese (a cura di) (2008), Fabbri (2000), Neergard (a cura di) (1995). Per quanto concerne la traduzione come modello per affrontare le trasposizioni intermediali, cfr. Dusi (2003), Zecca (2013).

le trasduzioni intersemiotiche e le diverse modalità di operare il riferimento con l'ausilio delle tecnologie di rappresentazione.

1.6. Oltre una semiotica del discorso

Il progetto della semiotica generativa postula che le procedure di generazione del senso siano comuni a tutte le forme discorsive, almeno per ciò che concerne i livelli più astratti quali quello narrativo⁵⁴. Per queste ragioni, benché abbia sviluppato una sofisticata teoria per analizzare le testualità visive (Greimas 1984), ha considerato almeno inizialmente come secondarie le sostanze e i supporti in cui il senso può manifestarsi. Anche nelle sue incarnazioni più votate all'analisi, come nelle disamine di testi visivi realizzate da Jean Marie Floch (1985, 1986), quella che viene a delinarsi non è tanto una semiotica capace di restituire i meccanismi di significazione che differenziano le varie tecnologie di rappresentazione – come ad esempio la fotografia e la pittura – quanto piuttosto una semiotica del discorso applicabile a tutte le testualità, indipendentemente dalla materialità in cui si incarnano (Dondero 2011). Questo approccio ha avuto il grande merito di non ridurre il senso alle questioni meramente tecniche – com'era stato fatto, nel caso della fotografia, da Roland Barthes (1980), Rosalind Krauss (1977) e Philippe Dubois (1983) – bensì di valorizzare le strategie che emergono dalle singole testualità fotografiche. Tuttavia, l'analisi non prendeva in carico la differenza tra un dipinto e una foto, limitandosi per l'appunto a rintracciare, tramite le configurazioni plastiche e figurative, il discorso soggiacente.

Negli ultimi venti anni le componenti mediali ed esperienziali hanno via via recuperato terreno all'interno della disciplina, senza per questo sottrarre spazio all'analisi discorsiva: un film e un romanzo sono ovviamente molto diversi, ma entrambi implicano delle trasformazioni narrative e la costruzione di strategie discorsive. Allo stesso tempo, le esperienze di significazione a cui danno luogo sono molto differenti, perché è la sintassi di emersione delle figure a essere irriducibile. Al percorso generativo del senso, che si soffermava soprattutto sul piano del contenuto, si è via via affiancata una riflessione legata

⁵⁴ Per ciò che concerne la semiotica strutturale e generativa, cfr. Marsciani e Zinna (1991), per una panoramica sulla semiotica del testo che prende in considerazione le varie tradizioni strutturali, interpretative e culturali cfr. Pozzato (2001).

al corpo degli oggetti e degli interpreti (Fontanille 2004a, Landowski 2005). L'assegnazione di pertinenze differenti ha permesso poi di differenziare i meccanismi di significazione, fino all'elaborazione di modelli capaci di cogliere gli aspetti materiali ed espressivi delle funzioni semiotiche. Uno dei risultati più promettenti è stato l'elaborazione di criteri di segmentazione e di analisi della cultura (Marrone 2001), così com'era stato polemicamente dichiarato da Greimas (1976b) in riferimento alla possibile convergenza con gli studi sulla comunicazione. Nella sintesi operata da Fontanille (2008), ad esempio, si considerano tanto le differenti pertinenze che interessano le occorrenze di senso – la significazione di un dipinto non è la stessa di una visita a un museo – quanto le loro materialità. Questa evoluzione rende a nostro avviso possibile un'articolazione tra alcune ipotesi elaborate all'interno dei *media studies*, tra cui certamente la teoria di McLuhan, e la riflessione semiotica. Vediamo allora alcuni luoghi teorici in cui si sono apertamente manifestati i problemi mediali all'interno delle discipline della significazione e il modo in cui si è lentamente allontanata da un modello esclusivamente discorsivo.

1.6.1. *Protesi, strumenti, macchine*

In maniera coerente con la nozione di estensione a cui faceva riferimento McLuhan, Umberto Eco (1997) ha utilizzato quella simile di *protesi* per indicare qualunque apparecchio in grado di estendere l'azione dell'uomo. La riflessione è legata a ciò che Eco chiama *stimoli surrogati*: stimoli appartenenti a segni ipoiconici che generano in chi li percepisce un effetto analogo a quello prodotto dalla percezione dell'oggetto, ma che non vengono immediatamente riconosciuti come appartenenti a segni. Per illustrare la differenza tra protesi, stimoli surrogati e segni, Eco prende ad esempio Galileo di fronte all'immagine di Saturno che la lente del cannocchiale gli restituisce per la prima volta. Essendo un oggetto sconosciuto, Galileo giunge secondo Eco a elaborare un tipo cognitivo⁵⁵ del pianeta solo a seguito dei tentativi di disegnarlo sulla carta, cioè solo dopo

⁵⁵ Si tratta di un aggregato di proprietà esperienziali, assimilabile agli schemi kantiani, che permettono il riconoscimento delle occorrenze dell'esperienza. Eco riporta l'esempio degli aztechi che vedono per la prima volta un cavallo e quindi ne costruiscono un Tipo Cognitivo: "parlando di TC non intendo solo una sorta di immagine, una serie di tratti morfologici o di caratteristiche motorie (l'animale trotta, galoppa, s'impenna); essi del cavallo avevano percepito il caratteristico nitrito, forse l'odore. Inoltre all'apparizione deve essere stata subito attribuita una caratteristica di "animalità", visto che viene usato subito il termine *maçatl*, e certamente una capacità di incutere terrore, nonché la caratteristica funzionale di essere "cavalcabile", dappoiché di solito lo si vedeva montato da esseri umani. Insomma diciamo pure che il TC del cavallo è stato

averne realizzato un'ipoicona. Rimane però un problema non da poco, nota Eco: “Con tutto ciò non si è ancora detto che cosa sia il secondo elemento della catena, Saturno sulla lente” (Eco 1997, p. 316). Ne consegue la nota classificazione delle protesi, suddivise in *estensive*, *sostitutive* e *magnificative*. Si tratta di oggetti che potenziano la percezione e l'azione dell'uomo senza però costruire segni. Ci sembra quindi che il luogo di passaggio tra protesi, stimoli surrogati e ipoicone, a cui Eco fa riferimento per presentare il lavoro inferenziale di Galileo, caratterizzi bene quella zona di confine che separa gradualmente le tecnologie in genere dalle tecnologie della rappresentazione.

“Abitualmente chiamiamo protesi un apparecchio che sostituisce un organo mancante (per esempio una dentiera), ma in senso lato è protesi ogni apparecchio che estende il raggio di azione di un organo” (Ivi, p. 317). La classificazione di Eco deriva quindi dalle funzioni che questi oggetti intrattengono nei confronti del corpo: oltre alle relative definizioni è interessante notare soprattutto l'ampia selezione di esempi: “le *protesi sostitutive* fanno ciò che il corpo faceva ma che non fa più per accidente, e tali sono un arto artificiale, un bastone, gli occhiali, un *pace-maker* o un cornetto acustico” (Ibidem). Le *protesi estensive*, invece, non sostituiscono parti del corpo ma al contrario lo prolungano:

[...] tali sono i megafoni, i trampoli, le lenti di ingrandimento, ma anche certi oggetti che non consideriamo abitualmente estensioni del nostro corpo, come le bacchette cinesi o le pinze (che estendono l'azione delle nostre dita), le scarpe (che potenziano azione e resistenza del piede), gli abiti in genere (che potenziano l'azione protettiva della pelle e dei peli), scodelle e cucchiai che sostituiscono e migliorano l'azione della mano che cerca di raccogliere e portare alla bocca un liquido” (Ibidem).

Seguono le *protesi magnificative*, che in linea di principio costituiscono un potenziamento di quelle estensive, ma la cui azione agisce “a tal punto, e con tali risultati, che probabilmente inaugura una terza categoria” (Ibidem). Sotto questa voce Eco elenca “il telescopio, il microscopio, ma anche i vasi e le bottiglie, le ceste e le sacche, il fuso, e certamente la slitta e la ruota” (Ibidem). Inoltre, Eco definisce come *intrusive* un

subito di carattere *multimediale*” (Eco 1997, p. 109). Torneremo a parlarne in maniera estesa nel terzo capitolo, per il momento ci interessa differenziare il fatto che le protesi non sono segni, né tecnologie che producono segni, quando oggetti che aumentano le capacità percettive e l'azione di un soggetto.

sottogruppo di protesi con cui sia quelle estensive che quelle magnificative possono specificarsi. Per quanto riguarda le *protesi estensivo-intrusive* abbiamo oggetti quali il periscopio o altri “strumenti medici che permettono di esplorare cavità immediatamente accessibili come l’orecchio o la gola” (*Ivi*, p. 318). Mentre per le protesi *magnificativo-intrusive* Eco cita i dispositivi ecografici e le sonde per esplorare il meandro intestinale.

La tipologia di Eco si basa quindi su una suddivisione più fine rispetto a quella di McLuhan, perché a partire dall’aderenza al corpo umano, considera le protesi per il modo in cui si rendono gradualmente autonome, com’è specificato in una nota che aggiunge due ulteriori voci:

Riserverei invece il termine *strumento* per quegli artifici come coltello, forbice, selce scheggiata, martello, i quali non fanno quello che il corpo non potrebbe mai fare ma, rispetto alle protesi che semplicemente ci aiutano a interagire meglio con quello che c’è, producono qualcosa che prima non c’era. Essi triturano, suddividono, modificano le forme. (Eco 1997, p. 419, nota 21).

L’ultima parte della citazione ci interessa particolarmente, perché pone la categoria degli strumenti a metà strada tra le protesi – che aumentano le capacità percettive e d’azione dell’uomo – e quelle che abbiamo identificato come tecnologie di rappresentazione: anch’esse modificano dei materiali per dar luogo a delle forme, ma al contrario delle prime sono capaci di genere delle funzioni semiotiche. L’ultima tipologia da rilevare sono le *macchine*: esse agiscono in maniera analoga agli strumenti, “ma senza più bisogno di essere guidate dall’organo di cui magnificano le possibilità. Una volta avviate vanno da sole” (*Ibidem*). Infine, nel considerare le automobili e le locomotrici, che in linea di principio sono sia macchine che protesi magnificative – dato che richiedono una collaborazione diretta e uno sforzo – Eco precisa che “protesi sostitutive, estensive e magnificative, strumenti e macchine sono tipi astratti a cui i vari oggetti possono essere variamente riportati a seconda dell’uso che se ne fa e del loro livello di sofisticazione” (*Ibidem*).

Com’è evidente, le prospettive di McLuhan e di Eco sono differenti ma integrabili. Il primo parte dall’idea che conti più il sistema complessivo che include tutte le tecnologie rispetto alla singola estensione; il secondo, invece, sceglie di ordinare le tipologie di protesi a partire dalle funzioni di sostituzione e integrazione che intrattengono nei

confronti del corpo. Nessuno dei due autori utilizza l'ordine di esposizione per descrivere l'aspetto genetico delle estensioni, entrambi scelgono l'approccio che permette di capire al meglio le dinamiche a cui sono interessati. Nel caso di McLuhan si tratta del sistema della tecnologia, che include tanto quelle dell'esperienza, quanto quelle medialità; al contrario, Eco sembra soffermarsi solo sulle prime, fermandosi sulla soglia delle tecnologie di rappresentazione. Eco sta infatti utilizzando la nozione di protesi per arrivare gradualmente a riflettere sulle ipoicone a partire dalla percezione "nuda", ipotizzando casi limite tra questi due estremi: la riflessione parte dagli specchi, passa per una versione peculiare di trasmissione realizzata con una telecamera a circuito chiuso, fino ad arrivare al cinema e alla fotografia⁵⁶ (Eco 1997, pp. 309-333).

Per ciò che concerne una riflessione sui media e le tecnologie, il valore euristico delle classificazioni di Eco e di McLuhan innegabile, tanto che nelle analisi che forniremo nei prossimi capitoli vi faremo spesso ricorso; tuttavia, i modelli citati, seppure efficaci per gli scopi che si prefiggono di illustrare⁵⁷, rischiano di nascondere alcune importanti dinamiche del rapporto tra umani e non umani. Mauro Carbone ha notato che l'indecidibilità e la vaghezza del concetto di protesi rischia di nascondere il modo in cui essi interagiscono. Come abbiamo già anticipato, il significato di tale nozione oscilla tra un'accezione di potenziamento e una di sostituzione nei confronti del corpo umano. Per queste ragioni, secondo Carbone essa riproporre l'idea di una netta separazione tra categorie quali umanità e tecnologia o natura e cultura, che vanno invece sfumate. Vedremo come secondo Bruno Latour (1994, 2012) la mediazione tecnica comporta un incrocio più complesso tra attori umani e non umani: essa dà luogo a delle sovrapposizioni di competenze e a dei processi di delega di cui è difficile rendere conto isolandone gli elementi. Alla stessa maniera, Carbone insiste sui limiti della nozione di protesi: con l'avvento delle società post-industriali, ad esempio, "è stato osservato che tali innesti possono comportare effetti retroattivi sulle capacità umane", ed è stato proposto il termine *cyborg* "per definire organismi ibridati con simili dispositivi" (Carbone 2011, p. 191). Il dibattito su questo tema include posizioni allarmistiche circa i pericoli di una

⁵⁶ Torneremo su questi argomenti in maniera più estesa nel terzo capitolo dedicato alla semiosi audiovisiva.

⁵⁷ Come già anticipato, il testo di Eco si focalizza in via particolare sulla percezione come fenomeno pre-semiotico, in particolare affronta lo schematismo kantiano e ne offre una riformulazione utilizzando la semiotica cognitiva di Peirce. La classificazione delle protesi viene presentata non per operare una riflessione sistemica sul rapporto tra semiosi e tecnica – che è lo sfondo generale di questo capitolo – ma per illustrare i modi in cui la percezione umana può essere potenziata, sostituita e magnificata senza per questo costituirsi come tecnologie di rappresentazione.

disumanizzazione, così come opinioni entusiastiche verso una condizione post-umana⁵⁸ che può oltrepassare i limiti biologici. Ciò che Carbone rileva al fondo di questo dibattito è che le differenti prospettive si pongono ancora entro una cornice teorica che separa nettamente le categorie dell'umano e quelle della tecnica, "proprio quando qualsiasi riferimento a una simile distinzione pare più che mai generare inestricabili difficoltà logiche e terminologiche" (*ibidem*). Sembra quindi necessaria un'altra prospettiva, che possa rendere conto di questo "imparentamento essenziale tra organico e inorganico" (*Ivi*, p. 192). Occorre allora mettere in prospettiva la nozione di protesi, così come indicato ad esempio da Paolo Fabbri, ne *La svolta semiotica* (1998). L'autore insiste sul carattere indivisibile delle competenze generate dall'incontro tra umani e non umani, riassumendo il pensiero di Latour sull'argomento.

Quel che Latour mette bene in evidenza è che non si tratta affatto di semplici protesi della soggettività che esisterebbero di per sé. Si tratta invece [...] della costituzione di *unità complesse*, di relazioni inestricabili tra persone umane e cose-strumenti che producono degli *attanti collettivi*. Situazioni come quelle, per esempio, di un uomo che guida un'automobile andrebbero studiate comunicativamente come attanti collettivi composti di parti umane e parti artificiali ma con un'unica istanza attoriale che dà luogo a comportamenti sociali altrimenti incomprensibili. (Fabbri 1998, p. 71).

Se vogliamo comprendere l'azione di questi attori ibridi, occorre allora considerare la struttura immanente che regola il rapporto tra uomo e tecnica, perché crediamo che essa ci permetta di chiarire anche l'azione delle tecnologie di rappresentazione.

1.6.2. *La mediazione tecnica: "traduzione", enunciazione, delega*

Se prediamo in considerazione il rapporto che si sviluppa tra gli agenti umani e quelli non umani, occorre considerare la riflessione di Bruno Latour, che ha dedicato all'argomento delle riflessioni illuminanti e si è posto in aperto dialogo con la disciplina semiotica. Al centro della riflessione del filosofo e sociologo francese c'è un concetto cruciale che coinvolge tutti i fenomeni mediali e tecnologici: quello di mediazione tecnica.

⁵⁸ Per una discussione critica su queste concezioni, che include le estensioni di McLuhan, cfr. Deuze, M. (2012), *Media Life*, pp. 16-32.

Nel saggio *On Technical Mediation* (1994), poi integrato come sesto capitolo di *Pandora's Hope* (1999b) e intitolato "A Collective of Humans and Nonhumans. Following Daedalus's Labyrinth". l'autore chiarisce le dinamiche della mediazione tecnica utilizzando proprio il concetto generale di traduzione, ma adattando alcune nozioni chiave della semiotica, soprattutto quelle di *attante* e di *enunciazione*. La mediazione tecnica risulta essere composta di quattro fasi, che ci proponiamo di presentare nei loro tratti principali: a) la composizione in attori ibridi, b) la sovrapposizione delle competenze, c) il *blackboxing* e d) la delega.

Per quanto riguarda la *composizione*, Latour si riferisce all'impossibilità di rendere conto della tecnica se la si considera come un insieme di oggetti: questa impostazione nasconde i caratteri costitutivi dell'incontro tra attanti umani e tecnici, la cui conseguenza principale è l'emergenza di nuovi programmi di azione. L'esempio da cui prende avvio la riflessione è l'utilizzo delle armi da fuoco e due modi di intendere la loro azione in termini di responsabilità: è la pistola a uccidere o è invece chi la utilizza? In altri termini, l'arma è uno strumento neutrale, che dipende interamente da come viene utilizzata, oppure i suoi *script* forzano chi le utilizza a piegarsi al loro "volere"? Secondo Latour la questione è mal posta, perché bisogna innanzitutto considerare la situazione in termini di programmi di azione: "Un primo senso di traduzione (ne offrirò quattro) è il *programma di azione*, la serie di obiettivi e passaggi e intenzioni, che un agente può descrivere in una storia [...] (Latour 1994, p. 31, traduzione nostra). Se consideriamo separatamente l'agente pistola e quello umano non siamo in grado di spiegare la dinamica che viene innescata dalla loro unione: non si tratta di una somma di proprietà, ma della nascita di un vero e proprio terzo agente, da cui si generano nuove possibilità. Latour pone il caso di un individuo il cui scopo è inizialmente quello di fare del male, ma dopo aver impugnato una pistola, vuole uccidere. "Chiamo questa incertezza riguardo gli scopi *traduzione*" (*Ivi*, p. 32, traduzione nostra). Anche se Latour indica questo scarto circa i programmi di azione con il termine "traduzione", se si tratta ancora una volta di un uso metaforico del concetto, come lo stesso autore specifica citando Michael Serres:

Ho usato questo termine in numerose occasioni e incontro ogni volta lo stesso malinteso. Traduzione non significa una proiezione da un vocabolario a un altro, da una parola francese a una parola inglese, ad esempio, come se i due linguaggi esistessero indipendentemente. Come Micheal Serres, uso *traduzione* per indicare spostamento, proiezione, deriva, invenzione,

mediazione, la creazione di un collegamento che non esisteva prima e che modifica in qualche grado due elementi o agenti. (*Ibidem*, traduzione nostra).

Nel caso dell'unione tra agente umano e pistola, la traduzione tecnica è la generazione di un terzo programma di azione e quindi di un *attore ibrido*, irriducibile alla somma dei primi due. L'utilizzo del termine non è casuale, perché Latour prende in prestito dalla semiotica generativa di Greimas l'articolazione tra *attanti* e *attori*. Mentre l'attante è la posizione logica aperta da un atto pragmatico o finzionale – non ancora investito di caratteristiche figurative e indipendente da specificazioni temporali e spaziali – l'attore è il risultato di questo completamento⁵⁹. Il vantaggio di una simile articolazione è la possibilità di analizzare un evento⁶⁰ per la sua composizione sintattica, piuttosto che per gli agenti che lo realizzano. Nell'esempio di Latour, l'atto di uccidere apre a due posizioni attanziali, l'attante che la realizza e l'attante che la subisce, ma nel primo caso non si tratta né di un attore umano, né di un oggetto: si tratta appunto di un attore ibrido generato dalla *composizione* tra uomo e pistola, che configura programmi di azione inediti.

Per rendere conto di questi ibridi va però sottolineato l'aspetto cruciale che li caratterizza e che ci porta a considerare la seconda accezione della mediazione tecnica: la *sovrapposizione* e lo scambio di competenze tra umani e non umani⁶¹. Coerentemente con la nozione semiotica di attante, l'attore ibrido può essere tanto di tipo singolare – come nel caso dell'agente composto da umano e pistola – tanto di tipo collettivo. “Potrei rimpiazzare

⁵⁹ “L'attante può essere concepito come colui che compie o subisce l'atto, indipendentemente da ogni altra determinazione. Così, per citare L. Tesnière, da cui questo termine è mutuato, «gli attanti sono gli esseri o le cose che, a qualsiasi titolo e in qualsivoglia maniera, anche a titolo di semplici comparse e nella maniera più passiva, partecipano al processo». In questa prospettiva, l'attante designerà un tipo di unità sintattica, di carattere squisitamente formale, prima di ogni investimento semantico e/o ideologico” (Greimas e Courtés 1979-2007, voce *attante*, p. 17 della tr. it.).

⁶⁰ C'è una forte continuità tra la generazione delle posizioni attanziali a partire da un evento e quella che Jacques Fontanille intende come *scena predicativa* (Cfr. Fontanille 2008). In entrambi i casi si tratta di un adattamento della sintassi attanziale di Greimas e Tesnière al di fuori del ristretto ambito delle narrazioni. Latour ne illustra però le estreme conseguenze, permettendo di abordare sotto un'altra luce la costruzione degli oggetti e le competenze che vi sono iscritte.

⁶¹ Latour affronta questo scambio senza riprendere il tema semiotico delle competenze modali, anche se strettamente intrecciato con la sintassi attanziale. “La distinzione tra ciò che è la competenza e ciò su cui porta (cioè il suo oggetto, che, nel caso della competenza linguistica, s'identifica, una volta descritto, con la grammatica) permette di considerare la competenza come una struttura modale. Ritroviamo qui, lo si vede, tutta la problematica dell'atto: se l'atto è un «far essere», la competenza è «ciò che fa essere», cioè tutti i preliminari e i presupposti che rendono possibile l'azione. Quindi, se si traspone il problema della competenza dal settore (vasto ma non illimitato) della linguistica a quello della semiotica, si può dire che ogni comportamento provvisto di senso o ogni successione di comportamenti presuppone, da una parte, un programma narrativo virtuale e, dall'altra, una competenza specifica che rende possibile la sua esecuzione. La competenza, così concepita, è una competenza modale che può essere descritta come una organizzazione gerarchica di modalità (...). (Greimas e Courtés 1979-2007, voce *competenza*, p. 42 della tr. it.).

l'uomo armato con «una classe di bighelloni disoccupati», traducendo l'agente singolare in un agente collettivo" [...] (*Ivi*, p. 33, traduzione nostra). Per queste ragioni, a proposito dell'aviazione militare, Latour può notare che il saper volare non è una proprietà degli aerei, ma dell'intera forza aerea americana: "Volare è una proprietà dell'intera associazione di entità che includono aerei, piste di decollo e biglietterie. I B-52 non volano, è la United States Air Force a volare" (*Ivi*, p. 35, traduzione nostra).

Nonostante le riflessioni dedicate a primi due stadi della mediazione, rimane difficile misurare il ruolo della tecnica a causa della sua tendenza a diventare una scatola nera. La terza accezione della traduzione tecnica viene infatti descritta da Latour come un processo di *blackboxing*: una volta che una tecnologia diviene di uso comune, tende a essere considerata come qualcosa di trasparente e di scontato. Solo nel caso di malfunzionamento siamo costretti a fare i conti con la complessità del suo statuto: spesso non si tratta neppure di un singolo oggetto, ma di una composizione di mediatori. Il personale altamente qualificato necessario per ripararlo è indicativo dell'intreccio di competenze iscritte al loro interno.

Si prenda, ad esempio, un videoproiettore. È un punto in una sequenza di azione (in una lezione, diciamo), un silente e muto intermediario, dato per scontato [...]. Ora supponiamo che il proiettore si rompa. La crisi ci ricorda dell'esistenza del proiettore. Mentre il tecnico vi ronza intorno, aggiustando quella lente, stringendo quella lampadina, ci ricordiamo che il proiettore è composto di numerose parti, ognuna con il suo ruolo e funzione e i suoi scopi relativamente indipendenti. [...] Quanti attanti ci sono davvero lì? (*Ivi*, p. 36, traduzione nostra).

L'ultima accezione della mediazione tecnica, giudicata da Latour come la più importante, è la *delega*. A differenza delle storie di finzione, che Latour ha utilizzato per spiegare le precedenti accezioni, in quest'ultimo caso va registrato uno scarto fondamentale: non si tratta più di una questione di sola forma, bensì di materia. "Le tecniche hanno significato, ma producono significato via uno speciale tipo di articolazione che oltrepassa il confine di buon senso tra segni e cose" (*Ivi*, p. 38, traduzione nostra). Per rendere conto di questo carattere, Latour ricorre a un altro concetto semiotico, quello di *enunciazione*, a cui oppone quello di *iscrizione materiale*. Nel primo caso, raccontando una storia, un enunciatore può spingere gli ascoltatori-enunciatari a proiettarsi in altri luoghi e

altri tempi per seguire le gesta di simulacri narrativi: i personaggi del suo racconto. La capacità immaginativa permette questo “viaggio” di andata e ritorno: nei termini della semiotica generativa, si tratta di operazioni di *débrayage* ed *embrayage*⁶². I processi di *iscrizione tecnica*, al contrario, comportano una dinamica diversa, perché piuttosto che coinvolgere *segni* negoziabili, generano *oggetti* non negoziabili. Latour presenta un esempio molto semplice per descrivere l’atto di delega: quello di un dosso stradale iscritto accanto a un campus universitario per limitare la velocità degli autoveicoli.

Lo scopo del guidatore è tradotto, tramite l’utilizzo del dosso, da “rallento per non danneggiare gli studenti” a “rallento per non danneggiare le sospensioni della mia auto”. I due obiettivi sono molto distanti, e riconosciamo qui lo stesso slittamento incontrato nella storia della pistola. La prima versione del guidatore si ispira alla moralità, all’illuminato disinteresse, alla riflessione, mentre la seconda si ispira al puro egoismo e all’azione di riflesso (Latour 1994, p. 38, traduzione nostra).

Si tratta di un’enunciazione differente da quella realizzata dai discorsi e dalle funzioni segniche: l’atto di delega non consiste in una proiezione narrativa e non implica la condivisione di uno scenario comune di enunciazione. Al contrario, il lavoro di ingegneri, vigili e istituzioni ormai assenti, sono “tradotti” nell’iscrizione di un dosso sempre presente. Lo stesso accade quando si considerano azioni collettive come il trasporto aereo: non si tratta di enunciare altri luoghi rispetto alla circostanza di enunciazione, ma di spostarsi fisicamente grazie a dei delegati tecnici di istituzioni, manager, ingegneri.

Anche in questo caso, così come per le accezioni semiotiche della traduzione, Latour sceglie di utilizzare l’enunciazione semiotica come una metafora per spiegare la materialità della mediazione tecnica. Tuttavia, come lo stesso Latour ci permetterà di precisare nel prossimo capitolo, bisogna insistere sul fatto che qualunque enunciazione semiotica, per quanto possa dar luogo a storie e racconti finzionali, inizi anch’essa con delle materialità e dei processi tecnici: affinché il balzo finzionale possa avere luogo, occorre una materia e una sostanza dell’espressione, grazie a cui delle figure e delle storie possano essere

⁶² Qui Latour tratta le problematiche dell’enunciazione senza preoccuparsi di distinguere l’accezione originaria di Émile Benveniste, legata alla lingua parlata, da quella di Greimas, che la traspone ai testi scritti e potenzialmente ad altre sostanze. In *Piccola filosofia dell’enunciazione* (1999), Latour presenta il suo originale punto di vista, in grado di tenere insieme le due prospettive. Ne tratteremo diffusamente nel prossimo capitolo. Sulle problematiche dell’enunciazione, si veda Manetti (2008).

generate. Anche la produzione semiotica, proprio come quella tecnica, comporta prima di tutto una delega: è stato anzi osservato che l'enunciazione semiotica è per sua essenza una teoria della delega (Paolucci 2010, Granelli 2011). Per queste ragioni, dobbiamo insistere con McLuhan, sull'incassamento tra la tecnologia e le tecnologie di rappresentazione: le quattro dinamiche immanenti alla mediazione tecnica individuate da Latour valgono infatti anche per queste ultime, di cui però bisognerà rintracciare il carattere che permette loro di operare una funzione semiotica. Si tratterà dunque di ritrovare non solo il *luogo* di passaggio tra la tecnica e le tecnologie di rappresentazione, ma anche il *modo* di questo passaggio.

1.6.2. I dispositivi dell'enunciazione

In un articolo del 2008, *La sémiotique aux prises avec les médias*, Sémir Badir ha proposto una classificazione simile a quella di protesi di Umberto Eco, ma in cui arriva a considerare anche le tecnologie della rappresentazione, interrogandosi tanto sullo statuto semiotico che andrebbe assegnato ai media, quanto sulle ricadute teoriche che andrebbero ponderate. L'autore sostiene che ci sono due modi con cui la disciplina può rendere conto di queste entità: in primo luogo, si tratta di intendere i media come qualcosa che va descritto con le categorie della semiotica, provando in qualche modo a semiotizzarle. Per procedere in questa direzione, Badir propone di partire dalle pratiche effettive e verificare come gli artefatti, gli strumenti e i media le modifichino modificarle. Si tratta quindi di confrontare il ruolo e l'azione degli oggetti tecnici in rapporto alle pratiche nude, in modo da misurare il loro apporto rispetto all'azione realizzata dai soli umani. Ne deriva una classificazione suddivisa in tre gruppi: gli *strumenti*, le *macchine* e i *media*.

Gli *strumenti* coincidono in maniera quasi esatta con la nozione analoga proposta da Eco, ma coprono anche alcuni casi di protesi. “Lo strumento s'iscrive nel prolungamento del corpo umano ed è di conseguenza manipolabile” (Badir 2008, p. 179, traduzione nostra). Sul piano dell'espressione, il suo influsso consiste nel prolungamento e nell'estensione dei sensi, mentre sul piano del contenuto si ha una specificazione dell'organo potenziato: “l'occhio sul foglio da scrittura non è più solamente l'organo della visione ma quello della lettura; la mano munita di strumento diventa quella di un artigiano; etc.” (*Ibidem*). La *macchina*, invece, supplisce al corpo umano in termini di funzioni:

“Alle variabili corporali, essa sostituisce le sue proprie e, così facendo, essa generalizza il corpo umano, facendone un genere e definendolo attraverso delle funzioni (sollevare, tirare, spingere...) e delle qualità (forza, indirizzo, velocità) generiche” (*Ibidem*). Infine, il *medium* sostituisce, sebbene in via metaforica, le funzioni del pensiero. “La sua sostituzione al pensiero umano appartiene all’ordine del contenuto, con la conseguenza che la semiotica del pensiero umano implica la medesima procedura di categorizzazione di quella dei media” (Badir 2008, pp. 179-180, traduzione nostra).

È però la seconda modalità di approcciare i media, quella che ci interessa maggiormente del saggio di Badir. Quello che abbiamo finora ripercorso è secondo l’autore un processo di “semiotizzazione dei media”: un tentativo di inserire tali peculiari oggetti all’interno della disciplina semiotica, adattandoli ai canoni strutturali che la contraddistinguono⁶³. Esiste però una via più radicale e a nostro avviso più interessante: considerare i media come i vettori fondamentali della semiosi. Al contrario del primo approccio, non si tratta di semiotizzare i media, bensì di considerare i media come “semiotizzanti”. Se infatti consideriamo la produzione culturale nel suo insieme, è possibile assegnare ai discorsi il piano del contenuto, mentre ai media spetterebbe quello dell’espressione. In questa maniera il rischio di costruire una teoria disincarnata delle cultura appare scongiurato fin dal principio.

Del medium, un approccio intuitivo riconoscerà che esso si mostra spesso polivalente in rapporto ai discorsi. Un libro, un canale di radiodiffusione o di televisione, un motore di ricerca su Internet, può accogliere (contenere) differenti tipi di discorso – artistico, politico, religioso, scientifico, pedagogico, etc. In maniera analoga, possiamo concepire senza difficoltà che un discorso possa utilizzare diversi media per farsi intendere. (*Ivi*, p. 181, traduzione nostra).

Maria Giulia Dondero e Jacques Fontanille hanno approfondito il lavoro di produzione semiotica delle tecnologie in *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l’épreuve de l’image scientifique* (2012), un testo dedicato all’analisi delle pratiche scientifiche, in particolare alle procedure d’indagine medica quali l’ecografia. La necessità di considerare tanto l’esplorazione del corpo da parte di uno strumento, quanto la sua trasduzione in

⁶³ Per ciò che concerne il punto di vista della semiotica in relazione ai media, si veda il recente Badir e Provenzano (a cura di) (2017).

immagine, spinge a intendere i dispositivi come i vettori fondamentali della semiosi: si tratta delle entità che permettono lo scarto dall'esperienza immanente alla testualizzazione. Per ciò che concerne le immagini diagnostiche, infatti, "esse non enunciano all'evidenza che attraverso la mediazione di un dispositivo di esplorazione" (Dondero e Fontanille 2012, p. 25, traduzione nostra). In questa maniera, viene a delinarsi una traiettoria dell'enunciazione che pone lo strumento come snodo fondamentale della produzione semiotica. Questa peculiare dinamica non è però limitata alle procedure scientifiche, perché permette di ripensare l'enunciazione visiva nella sua globalità: "l'immagine scientifica ci invita quindi a rivedere la nostra concezione dell'enunciazione, a rapportarla più esplicitamente a una struttura dell'esperienza" (*Ibidem*, traduzione nostra). Per ciò che concerne le immagini, infatti, è gioco la concezione che vede l'enunciazione visiva come legata alla sola questione del punto di vista e il fatto che il canale impegnato nella ricezione – la vista, per l'appunto – sia lo stesso della sua produzione. Nel caso delle immagini scientifiche non è affatto così, perché si tratta di un fare enunciazionale che con l'ausilio di un dispositivo tecnologico compie delle complesse operazioni (*Ivi*, pp. 32-37): 1) prima di tutto esplora il corpo umano con un segnale adatto. Nel caso dell'ecografia, con delle onde sonore in grado di rimbalzare sulle entità fisiche che incontra (*débrayage-exploration*); 2) in secondo luogo, traduce il segnale e la risposta corporea in un codice visivo (*conversion eidétique*); 3) infine, offre una visualizzazione su un dispositivo di erogazione, ad esempio uno schermo. A partire da questa visualizzazione serviranno poi, nel caso delle immagini scientifiche, le competenze interpretative necessarie per comprenderle.

Se a prima vista questa sequenza può apparire specifica della pratica medica, basta citare il caso della fotografia per estendere la sua validità alle altre forme di rappresentazione, così da individuare il ruolo cruciale giocato dalla tecnologia nella produzione di funzioni semiotiche. Anche la pratica fotografica necessita di un apparecchio e di una traiettoria di enunciazione analoghe. Anch'essa organizza l'incontro tra un segnale (la luce) e una risposta estensiva (il chip o la pellicola fotografica), prima di offrire una visualizzazione. Alla stessa maniera di un'indagine ecografica, anche l'enunciazione fotografica si organizza come un'esperienza, dato che il fotografo deve prendere posizione nel mondo, regolare i parametri del suo dispositivo, prima di effettuare lo scatto e produrre una visualizzazione segnica. Tanto nella pratica scientifica che in

quella fotografica sono poi in gioco delle competenze tecniche: nel caso dell'ecografia, ad esempio, occorre sapere che l'altezza dell'immagine corrisponde alla profondità del corpo. Nel caso della foto, le competenze tecniche permettono di configurare l'apparecchio in modo da ottenere un effetto visivo peculiare, come il *flou* o la profondità di campo; o al contrario, tali competenze permettono di riconoscere tali effetti a posteriori, a partire da un testo fotografico già prodotto⁶⁴. Dobbiamo allora insistere, oltre che sul ruolo giocato dai dispositivi dell'enunciazione quali l'apparecchio ecografico e quello fotografico, anche sulle competenze tecniche a loro legate, perché costituiscono uno degli aspetti più interessanti e caratteristici dell'incontro tra l'uomo e le tecnologie, esattamente come indicato da Latour. Gli attori ibridi composti da umani e oggetti tecnici producono delle competenze dovute alla loro sovrapposizione e al loro aggiustamento reciproco. Tali competenze, tanto in Latour quanto in Dondero e Fontanille, sono il risultato del normale processo di *blackboxing* che coinvolge la tecnica: quando un oggetto o una competenza s'installano e diventano efficienti, esse sembrano sparire per agire inavvertitamente. Dondero e Fontanille offrono una specificazione importante del processo di acquisizione delle competenze dovute all'aggiustamento tra umani e dispositivi tecnici, servendosi della nozione di *familiarizzazione*. Sempre in riferimento alle immagini scientifiche e ai professionisti che devono interpretarle, gli autori precisano:

Certo, i lettori più familiari di questi tipi di immagine dimenticano in situazioni quotidiane il cammino della produzione pratica e tecnica; ma questa "dimenticanza"

⁶⁴ A margine delle considerazioni sui media e i dispositivi, occorre ricordare che Jacques Fontanille ha dato un contributo decisivo per il superamento di un'impostazione esclusivamente testuale della semiotica generativa. In *Figure del corpo* (2004), ad esempio, ha postulato l'importanza della materialità degli oggetti su cui sono iscritti i testi, inaugurando un'interpretazione differente del formalismo di Hjelmslev per ciò che concerne le componenti espressive e contenutistiche della funzione semiotica. A queste considerazioni è seguito il tentativo di sintesi di un piano generativo dell'espressione (Fontanille 2008), che a partire dalle differenti pertinenze delle esperienze semiosiche, stabilisce dei piani di immanenza per la loro analisi. Non si tratterebbe più, quindi, di trasformare qualunque fenomeno di significazione in una descrizione testuale, ma di individuare dei piani crescenti di immanenza: non solo i testi e le figure, ma anche gli oggetti, le pratiche, le strategie e le forme di vita. Alla luce di queste considerazioni, le immagini della scienza medica farebbero del testo visivo che le caratterizza "*un gioco di aggiustamento tra due pratiche*, la pratica di produzione e la pratica di ricezione" (Dondero Fontanille 2012, p. 16, traduzione nostra), dato che entrambe le pratiche restano fondamentali per la generazione del senso al cospetto di un'immagine scientifica. Per ciò che concerne l'immagine ecografica, ad esempio, senza la competenza di un medico specializzato non sarebbe possibile né utilizzare propriamente il dispositivo sul corpo umano, né interpretare l'immagine risultante sullo schermo. Allo stesso modo, Dondero ha affrontato le immagini fotografiche per la specificità del loro supporto e della loro procedura di produzione, elementi che le differenziano profondamente da altri tipi di immagini, ad esempio quelle pittoriche (Basso Fossali e Dondero 2011). Si tratta di un carattere che era stato trascurato anche dalle più raffinate riflessioni semiotiche sulla fotografia, come quelle di Jean-Marie Floch (1986). Torneremo su questi argomenti nel prossimo capitolo.

[...] attraverso il processo di *familiarizzazione*, riposa su un apprendimento e, in quanto tale, esso è costitutivo della pratica di lettura: la dimenticanza, in questo caso, consiste nel non dedicare più alcuna attenzione (alcune carica cognitiva) al processo tecnico della produzione, ma certamente non corrisponde a non tenerne affatto conto nell'interpretazione (*Ivi*, p. 16, traduzione nostra).

Dobbiamo insistere su questo processo di familiarizzazione, oblio e *blackboxing* che permette di generare delle competenze grazie all'aggiustamento progressivo tra la tecnologia e l'uomo: crediamo infatti che si tratti di uno dei caratteri fondamentali che le tecnologie di rappresentazione ereditano dalle tecnologie in genere.

1.6.3. *L'infrastruttura tecnica della semiosfera*

Le ipotesi di Jacques Fontanille contenute in *Formes de vie* (2015) ci aiutano a ricondurre le dinamiche della semiosfera descritte da Lotman (1984) alle estensioni di McLuhan (1964), permettendoci così di concludere la nostra ricognizione sul rapporto tra semiotica e media attorno alla pertinenza più inglobante: dopo le protesi, gli strumenti, la mediazione tecnica e i dispositivi di enunciazione, si tratterà di rendere conto del sistema che li contiene. Il semiologo francese ha infatti notato che la definizione di semiosfera non descrive un organismo già pienamente semiotico, quando piuttosto l'habitat che costituisce la condizione di possibilità di qualunque semiosi. La prima operazione che può essere rubricata al suo interno non è infatti linguistica, bensì sociale: si tratta di quell'azione primigenia che consiste nel dividere lo spazio attraverso un confine, in modo da separare ciò che è "nostro" da ciò che è "loro". Abbiamo visto come la nozione di confine rivesta la triplice funzione di limitare, filtrare e trasformare le relazioni semiotiche. Nella proposta teorica di McLuhan, possiamo individuare dei meccanismi simili che coinvolgono il sistema sociale. In linea di principio, è possibile dividere tanto quest'ultimo quanto la semiosfera in tre grandi gruppi di entità: sociali, tecniche e infine semiotiche. Tra queste componenti si realizza una complessa dinamica: abbiamo osservato che il sistema delle tecnologie comporta una continua relativizzazione dei confini e una continua ristrutturazione dei rapporti umani, ad esempio grazie alla diffusione dei treni e all'edificazione dei moderni centri urbani. Alla stessa maniera, l'insistenza di Lotman sulle differenze di velocità tra il centro e la periferia, così come le esplosioni che vengono

generate, possono essere ricondotte all'influsso delle tecnologie di rappresentazione. Va allora approfondito, per quanto possibile, il ruolo ricoperto dalle tecnologie in queste dinamiche di accelerazione, esplosione e filtraggio dei confini che il sistema sociale condivide con la semiosfera. La riflessione di Fontanille (2015) dedicata alle forme di vita ci permette di impostare la riflessione: con la nozione di *forme di vita* l'autore intende indicare le componenti immediatamente implicate all'interno della semiosfera, ma che, come quest'ultima, contengono a loro volta entità che eccedono i fenomeni di significazione. La domanda da cui parte il semiologo francese, citando la celebre definizione di Eco, è se la vita può essa stessa mentire. In altre parole, l'interesse di Fontanille è innanzitutto quello interrogarsi circa il limite oltre il quale i fenomeni vitali iniziano a interessare la semiotica. Coerentemente con la nozione di veridizione di Greimas, questo ambito inizia solamente con i linguaggi, l'unica sfera che può interessare il dire-vero, cioè appunto la *veridizione*. La vita animale o quella delle macchine, ad esempio, può certamente costruire degli stili figurati e delle abitudini riconoscibili, ma essa diventa una questione semiotica solo quando viene investita semanticamente. "Per validare questa ipotesi, e interpretare questa forma, occorre trovargli un piano del contenuto, un *investimento semantico*" (Fontanille 2015, p. 26, traduzione nostra). Va poi notato il fatto che la vita non è l'unica dinamica suscettibile di un investimento semantico, perché altre dinamiche dell'esperienza possono esserlo. La categoria più inglobante è allora quella dell'essere insieme, perché essa include indifferentemente, il regno "animale, tecnologico, fisico, vegetale o umano" (Ivi, p, 27). Si tratta quindi di considerare tutti gli elementi non immediatamente significanti, ma già suscettibili di ricevere investimenti semantici. All'interno di questa prima categoria dell'essere insieme si situerebbe quindi quella del vivere insieme, ovvero tutte le forme di vita – umane ma anche animali – che permettono di individuare i primi schemi passionali e degli stili figurati di comportamento ricorrenti. A queste seguirebbe la vita umana: grazie ai diversi linguaggi essa permette di assegnare degli investimenti semantici a queste forme e a questi stili, inaugurando il regno del semiotico. Se dunque la semiosfera corrisponde in qualche maniera al sistema sociale di McLuhan, ovvero l'habitat necessario all'insorgenza di qualunque fenomeno semiotico, le forme di vita permettono di approfondire i processi che descrivono l'evoluzione di questo habitat anche dal punto di vista sociale. Quanto al ruolo dei media, Fontanille vi dedica un importante capitolo, descrivendo il ruolo cruciale all'interno della semiosfera: "i media

influenzano tutti i generi di discorsi e contribuiscono a edificare una nuova architettura semiotica delle nostre società, e in particolare a modificare sostanzialmente ciò che fonda le semiosfere, (*Ivi*, p. 137, traduzione nostra)”. Va allora osservato che l’architettura sostanziale della semiosfera include tanto gli elementi semiotici, quanto quelli sociali, e che la tecnologia è uno dei vettori di confine tra i due domini, che contribuisce a dinamizzare. È noto che secondo Lotman i confini di una cultura sono le zone in cui i legami identitari con il centro sono più labili e dove quindi è più facile che la produzione culturale sia più originale, a causa dei meccanismi di traduzione con l’esterno. Per queste ragioni, il ruolo della tecnologia e dei media è cruciale, perché si tratta di entità che per definizione si pongono ai confini e che anzi sono portati, per loro stessa natura, a dinamizzarli:

I media sottomettono il centro identitario del “noi” a un vero e proprio assalto di informazioni, di significazioni, di generi e di tipi di trasmissioni che vengono dal mondo intero, disseminando attraverso onde successive e periodiche, dei nuovi apporti e delle nuove forme semiotiche (*Ivi*, p. 139, traduzione nostra)

Per queste ragioni, le tecnologie di rappresentazione sono capaci di modificare la forma e la velocità dei rapporti umani, cioè di retroagire sulle organizzazioni sociali dell’essere e del vivere insieme, senza limitarsi all’azione sulle sole componenti semiotiche. Dobbiamo allora provvisoriamente registrare, come avevamo già notato con Francesco Casetti, che le tecnologie della rappresentazione sono anche delle tecnologie di trasmissione: da un lato sono dei supporti pronti ad accogliere dei linguaggi e dei testi mediali, dall’altro investono in maniera trasversale gli equilibri della vita sociale. Come hanno osservato Isabella Pezzini e Lucio Spaziante: “La semiosfera contemporanea, in particolare per quanto riguarda la vita quotidiana, si presenta dunque come una dimensione discorsiva intersoggettiva nella quale convivono entità dallo statuto ibrido, reali e mediali, fisiche e digitali, pubbliche e private, cognitive e sensibili” (Pezzini e Spaziante 2014, p. 6). Appare allora sempre più evidente che per comprendere pienamente l’azione dei media vada approfondito il luogo di passaggio e di articolazione che li lega alla tecnica.

1.7. *Blow Out* e i dispositivi tecnici dell'enunciazione audiovisiva⁶⁵

La ricognizione che abbiamo compiuto in questo capitolo rischia di costruire un'idea astratta dei media e dei dispositivi tecnici: senza un confronto analitico che possa rilanciare la riflessione teorica, c'è il rischio che quest'ultima rimanga fine a se stessa. Già Greimas (1976a), con un'evocativa formula dal retrogusto antropologico, avvertiva che “i testi sono i nostri selvaggi”: la teoria del senso deve necessariamente confrontarsi con delle esperienze effettive di significazione, in modo da configurare uno scambio propizio tra il momento dell'analisi e quello della costruzione teorica. Sotto questo punto di vista, *Blow Out* (USA, 1981) di Brian De Palma⁶⁶ ci sembra un caso perfetto per riflettere sugli apparati tecnici della semiosi, tanto da costituire non il punto di arrivo del presente capitolo, quanto l'orizzonte teorico dell'intero lavoro. Non solo presenta delle tecnologie in grado di estendere e potenziare la percezione e la sensibilità umana, ma si sofferma in via privilegiata sulle procedure d'iscrizione semiotica che si avvalgono di strumenti tecnici.

Per rendere conto del ruolo delle tecnologie, proveremo in un primo momento a prendere sul serio le azioni e le scelte dei protagonisti, lasciando tra parentesi il fatto che si tratti di un film di finzione. Torneremo sulla questione in un secondo momento, perché ci permetterà di individuare la relazione che intercorre tra l'interpretazione in atto dei personaggi fittizi e l'interpretazione in atto dello spettatore. Nel corso della disamina, infatti, è stato possibile individuare non solo i differenti livelli di pertinenza esplorati nel resto del capitolo, ma anche un importante aspetto che non avevamo preso in considerazione: la correlazione virtuosa che percezione, immaginazione e interpretazione ingaggiano in tempo reale con le apparecchiature tecniche. Ci soffermeremo su tre sequenze in particolare, che corrispondono a tre caratteristiche dei dispositivi tecnici: la prima sequenza per le protesi e gli apparecchi di registrazione, la seconda per lo scambio di competenze tra umani e non umani, la terza per i processi di produzione audiovisiva.

Il protagonista del lungometraggio è Jack, un *sound designer* che lavora per una piccola casa di produzione cinematografica specializzata in thriller erotici di serie B: tra i titoli del suo portfolio figurano *Blood Bath*, *Blood Bath II* e *Bordello of Blood*.

⁶⁵ Per ciò che concerne i contenuti di questo paragrafo, esso è il risultato della rielaborazione di due contributi, entrambi dedicati a *Blow Out* e a due delle sue sequenze chiave. Cfr. D'Armenio (2015a, 2015b).

⁶⁶ Per ciò che concerne il cinema di Brian De Palma, cfr. Nepoti (1995).

Insoddisfatto dalla resa degli effetti sonori, il produttore assegna a Jack il compito di registrare dei suoni notturni, insistendo sulla necessità di “un nuovo vento”. Dopo aver fatto un inventario dei nastri sonori che già possiede, apponendo su ogni registrazione un’indicazione verbale – “*shoot*”, “*body fall*”, “*thunder*”, “*glass break*” – Jack si equipaggia di un microfono direzionale ed esce in strada.

Arrivato nei pressi di un ponte, inizia a registrare il “nuovo vento” e altri rumori notturni. L’utilizzo del primo dispositivo tecnico – il microfono direzionale – inaugura la prima sequenza della nostra analisi: Jack registra il vento tra gli alberi, il canto di un gufo appollaiato su un ramo, il vociare di due amanti. La sua attenzione viene però attirata da un’auto, di cui registra il sopraggiungere in lontananza. Per cogliere con più attenzione l’evento, Jack aumenta la sensibilità del microfono: la vettura sbanda in corrispondenza del ponte e precipita in acqua. Il *sound designer* si tuffa per salvare uno dei passeggeri, ma da subito è convinto di aver sentito e registrato un colpo di pistola prima che l’auto perdesse il controllo, convinzione che sarà messa in dubbio dalla polizia e dal resto della comunità.

Grazie all’attento ascolto della registrazione sonora – che costituirà la seconda sequenza su cui ci soffermeremo – Jack sarà in grado di riconoscere l’attentato e comprenderne la dinamica. Questa seconda sequenza esibisce un aspetto che abbiamo trascurato all’interno del nostro percorso dedicato alle tecnologie di rappresentazione: il modo in cui l’immaginazione e la semiosi operano in simbiosi con l’attrezzatura tecnologica, tanto da configurare un vero e proprio pensiero tecnico.

Nella terza sequenza, grazie a una peculiare operazione di montaggio, Jack realizzerà un filmato in grado di attestare l’accaduto. Quest’ultima sequenza ci permetterà di allargare lo sguardo, per rendere conto di come le competenze dell’individuo debbano sempre confrontarsi con le comunità sociali e con i loro criteri di accettabilità: in questo caso Jack deve realizzare una prova dell’attentato che sia valida a livello legale, una questione del tutto differente rispetto al regime di credenza della finzione su cui si basa il suo lavoro di *sound designer*.

1.7.1. Prima sequenza: protesi e apparati d’iscrizione

Prima di situarci nella camera di missaggio, il film si apre su una sequenza chiave del *b-movie* a cui Jack e il suo produttore stanno lavorando: una donna viene attaccata sotto la

doccia da un uomo armato di coltello – una chiara citazione a *Psycho* (USA, 1960) di Alfred Hitchcock – ma l’urlo di terrore che ne risulta è involontariamente comico. Il tecnico del suono armeggia invano sulle manopole del mixer: l’urlo della ragazza è del tutto inadatto ai canoni di un lungometraggio di finzione. Questa prima sequenza ci restituisce un’idea, per quanto ironica, del lavoro di produzione cinematografica: quel complesso di apparati e procedure che portano alla sintesi di un testo audiovisivo, e quindi al design della sua esperienza.

Concentriamoci però sulla sequenza successiva, quella in cui Jack registra la banda sonora dell’incidente automobilistico con il suo microfono direzionale, prima di tuffarsi e salvare Sally, uno dei due passeggeri (figg. 1.1-1.10). In riferimento al dispositivo che viene utilizzato dal *sound designer* per amplificare e catturare i suoni, la prima accezione che possiamo utilizzare per renderne conto è quella di protesi.



Figura 1.1



Figura 1.2



Figura 1.3



Figura 1.4



Figura 1.5

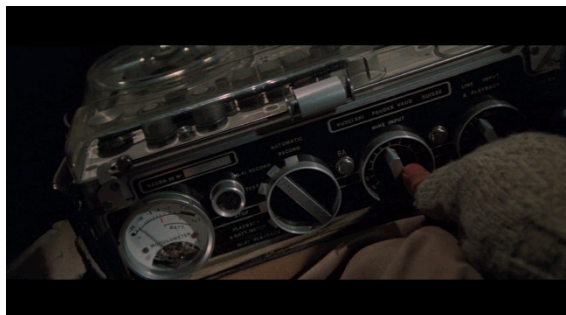


Figura 1.6



Figura 1.7



Figura 1.8



Figura 1.9



Figura 1.10

Seguendo la classificazione di Umberto Eco, è possibile intendere il microfono che Jack utilizza come una *protesi estensiva-magnificativa*, perché esso aumenta la portata percettiva del soggetto, la sua sensibilità e l'accuratezza. La portata aumenta soprattutto perché fornisce materiale fissato su un supporto di memoria, così che Jack possa ascoltare e riascoltare la registrazione. Ritroviamo uno dei caratteri della tecnologia individuato da McLuhan: essa permette di tradurre metaforicamente l'esperienza, in modo da afferrare il mondo in modo nuovo e addirittura di portarne dei pezzi sonori con sé. La sensibilità è invece estesa con una procedura ancora più evidente, perché Jack, durante la fase di registrazione, aumenta tramite una manopola la "potenza percettiva" dell'apparecchio, per tentare di captare il sopraggiungere dell'auto in lontananza (fig. 1.9): sarebbe impossibile farlo senza l'ausilio di una tale apparecchiatura, e i campi lunghissimi che aprono la sequenza insistono sulla loro capacità di azzerare le distanze (figg. 1.3-1.4). Infine c'è un aumento di accuratezza, perché i dispositivi che Jack maneggia gli permettono una misurazione precisa dei valori legati alle occorrenze sonore, com'è possibile verificare dagli indicatori analogici inquadrati⁶⁷ (fig. 1.8). Si potrebbe pensare che il microfono si limiti a fissare ed estendere, ma bisogna insistere sulla complessità di questo lavoro "traduttivo" adjuvato dalla tecnica, perché esso contribuisce, in accordo con le note di Jurij

⁶⁷ Su questi temi semiotica e scienze cognitive hanno degli evidenti punti in comune, soprattutto nello sviluppo del pensiero di Charles Sanders Peirce. Cfr. Paolucci (2011).

Lotman, a *limitare, filtrare e trasformare i confini*: in questo caso quelli percettivi e semiotici. Tuttavia, lo stesso dispositivo costringe Jack a un regime di percezione che potremmo definire, seguendo la nota classificazione dei segni in Peirce, un *regime indicale*⁶⁸, perché egli è costretto a puntare ciò che vuole ascoltare e registrare. I segni vengono impressi sul nastro per contiguità fisica, ma sono delle *ipoicone* che selezionano solo alcune qualità dell'oggetto dinamico, ovvero quelle sonore: dell'esistenza e l'azione complessiva del gufo, ad esempio, selezionano e fissano solo il suo canto (fig. 1.7). Allo stesso modo, anche se Jack vede i due amanti abbracciati oltre il ponte, è solo puntando il microfono che può ascoltare la loro enunciazione linguistica, ma il dispositivo si limita ad amplificare e registrare la sola componente sonora (figg. 1.5-1.6); subito dopo aumenta la potenza percettiva del microfono per catturare i rumori dell'auto in corsa, prima che essa entri nel suo campo visivo. La sequenza mostra quindi una modulazione processuale dei campi di presenza, basata su prensioni percettive graduali: Jack letteralmente *dà voce*, puntando il microfono, a eventi altrimenti fuori dalla sua portata. È importante insistere sulla concomitanza di due caratteri: siamo di fronte tanto a un'esperienza in tempo reale, quanto alla fissazione di una sua parte.

Bisogna però notare che la somiglianza tra il segno sonoro amplificato e la fonte originale è iscritta nel modo di funzionamento del mediatore stesso: i suoni impressi sono in prima battuta degli *stimoli surrogati* ottenuti tecnicamente; solo dal punto di vista "umano" sono delle *ipoicone*. Potremmo certamente considerare separatamente il microfono direzionale, chi lo utilizza e il suono riconosciuto, ma solo mettendo in correlazione questi tre elementi è possibile illustrare la complessità della semiosi mediata tecnicamente. Riconosciamo un suono di gufo registrato perché l'apparecchio messo a punto per catturarlo funziona in maniera da restituire il suono secondo la percezione umana. Seguendo i termini di Greimas, potremmo dire che la "griglia umana di lettura" è in qualche modo integrata dal microfono stesso, che si limita ad amplificare alcuni tratti

⁶⁸ "Un'Icona è un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che essa possiede nello stesso identico modo sia che un tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista". (Peirce, CP 2.247). "Un Indice è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto." (CP 2.248). "Un Simbolo è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un'associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia interpretato come riferentesi a quell'Oggetto". (CP 2.249). Com'è evidente dalle definizioni, icona, indice e simbolo costituiscono solo una classe intermedia della classificazione complessiva dei segni di Peirce. Il suo sistema epistemologico è stato spesso semplificato dalla riflessione mediale, specialmente quella legata alla fotografia, al punto di identificare il progetto semiotico al solo trivio soprastante. Per una critica a queste semplificazioni, cfr. Basso Fossali e Dondero (a cura di) (2006).

della macro-semiotica del mondo naturale – alcune “porzioni di mondo” – iscrivendoli sul supporto di memoria come dei formanti espressivi. La “griglia di lettura umana” (contenuto) sollecita quindi i formanti iscritti sulla pellicola (espressione) e li rende significanti come “suoni di gufo” e “suoni di un’auto che sopraggiunge”, costituendoli in figure. La differenza sostanziale con le note di Greimas è data dal fatto che in questo caso non si tratta di figure visive, bensì di figure sonore⁶⁹. Queste considerazioni acquisiscono un interesse maggiore proprio per ciò che concerne il colpo di pistola, che non permette un riconoscimento dei tratti altrettanto agevole.

1.7.2. Seconda sequenza: competenze metaoperative e immaginazione

Dopo aver tratto in salvo Sally – uno dei due passeggeri dell’automobile precipitata in acqua – Jack racconta all’agente di polizia di aver sentito con chiarezza un colpo di pistola prima dell’esplosione dello pneumatico. La testimonianza del *sound designer* non viene però presa sul serio; inoltre, egli scopre che il passeggero deceduto era il Governatore dello stato, probabile candidato alla Casa Bianca e già favorito nei sondaggi elettorali.

Una volta rientrato con Sally in un motel, Jack ascolta di nuovo la traccia audio che ha registrato, sforzandosi di capire e di ricordare cosa sia accaduto veramente, fino a proiettare nella sua mente le immagini del colpo di pistola (figg. 1.11-1.20). A scanso di equivoci, è superfluo notare che le immagini del proiettile che colpisce lo pneumatico (figg. 1.19-1.20) non stanno per eventi realmente visti da Jack, ma per il suo lavoro mentale, per le inferenze che compie nel ricostruire l’accaduto.



Figura 1.11



Figura 1.12

⁶⁹ Cfr. Spaziante (2013b). Torneremo su queste problematiche nei prossimi capitoli, perché contribuiscono alla determinazione delle peculiarità dell’enunciazione audiovisiva.



Figura 1.13



Figura 1.14



Figura 1.15

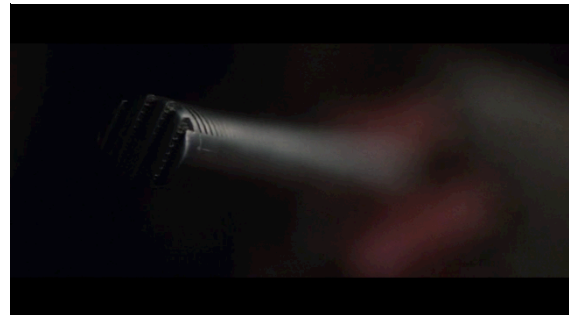


Figura 1.16

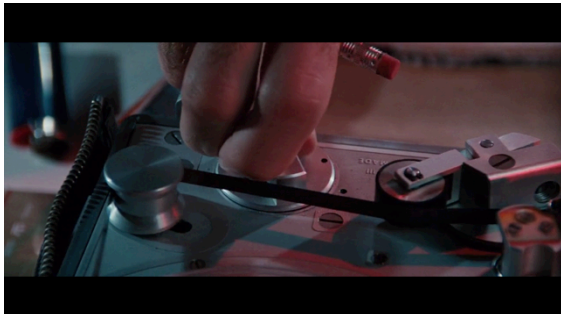


Figura 1.17

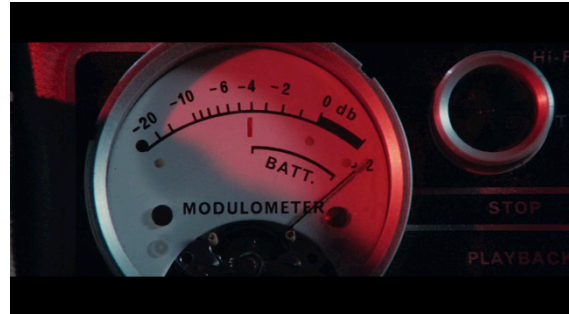


Figura 1.18



Figura 1.19



Figura 1.20

La seconda sequenza del film costringe ad articolare l'ipotesi che il microfono sia una semplice interfaccia estensiva, perché Jack riconosce il suono del colpo di pistola impresso sulla pellicola, laddove gli altri personaggi non riescono a distinguerlo dallo scoppio della gomma. A questo proposito, dobbiamo articolare lo statuto della “griglia di lettura umana” di cui parlava Greimas in due momenti concettuali distinti. In primo luogo, essa si abbina

all'apparecchio di registrazione, dato che quest'ultimo lavora in accordo alle facoltà percettive umane limitandosi ad amplificare e registrare dei suoni. In secondo luogo, tale griglia non lavora in maniera irriflessa, tramite un riconoscimento immediato e certo delle figure, ma le sue prestazioni sono legate alle competenze dell'umano che se ne serve. In questo caso, infatti, le competenze medie della comunità non permettono il riconoscimento del colpo di pistola, perché Sally, ad esempio, dopo aver riascoltato il nastro, confonde il colpo di pistola con l'esplosione dello pneumatico. Jack è l'unico che riconosce tutte le figure sonore impresse sulla pellicola. La motivazione del fatto che solo quest'ultimo è in grado di operare il riconoscimento non è circostanziale, bensì legata alla sovrapposizione di competenze su cui insisteva Latour. L'azione dell'attore ibrido composto da Jack e dal microfono direzionale dipende dalle competenze di entrambi gli attanti: non basta sostituire al *sound designer* un qualunque altro umano, perché come abbiamo notato dai dubbi di Sally e dell'agente di polizia, non sarebbe in grado di riconoscere il colpo di pistola, pur utilizzando le stesse estensioni protesiche. Jack è l'unico a possedere le competenze necessarie per compiere tale riconoscimento: la sua griglia di lettura è l'unica pienamente efficiente. Solitamente la impiega per realizzare suoni figurativi adatti alle pellicole di finzione prodotte dalla casa cinematografica. Il caso con cui ha ora a che fare è di tutt'altro tipo: ha registrato l'audio di un incidente stradale per puro caso, prima ancora che potesse vederla con i propri occhi precipitare oltre il ponte. La seconda sequenza non solo conferma la sua credenza di aver assistito a un attentato, ma dopo la ripetizione dell'ascolto del nastro, ne aumenta la convinzione oltre ogni dubbio. In altre parole, anche se l'azione tecnica di Jack è trasposta fuori dall'ambito delle registrazioni cinematografiche, mantiene il suo grado di specializzazione rispetto a competenze sonore comuni. Se seguiamo le accezioni della mediazione tecnica presentate da Latour, certamente constatiamo che la *composizione* dei due attanti (umano e non umano) permette nuove e inedite possibilità: quelle di amplificare e registrare suoni, con la conseguenza di avviare e rendere possibile questa fase di *detection*⁷⁰. Questa possibilità non è però sufficiente: perché questa composizione possa essere virtuosa e dare luogo a prestazioni efficaci – in questo caso riconoscere un colpo di pistola – non basta che uno degli attanti sia umano, ma deve necessariamente avere le competenze di un *sound designer*. Avevamo notato come anche in ambito semiotico, grazie alle riflessioni di Dondero e Fontanille

⁷⁰ Cfr. Eco e Sebeok, (a cura di) (1983).

(2012), fosse possibile spiegare questo processo di acquisizione delle competenze, grazie al concetto di *familiarizzazione*: la prassi di registrazione e manipolazione sonora hanno comportato l'insorgenza di una competenza tecnica, dovuta all'aggiustamento reciproco e graduale tra Jack e le apparecchiature. Sotto questo punto di vista, possiamo quindi concludere, in accordo con Latour, che soggetti e oggetti si "educano" reciprocamente, perché il mediatore estende e potenzia il lavoro percettivo, ma necessita in ogni caso di competenze umane specifiche, per lavorare al meglio: in altre parole, Jack *ha imparato a sentire dai mediatori*. Non solo, in questo caso è evidente che la sovrapposizione non si basa solo su una dimensione tecnica, ma anche su una sensibile, perché Jack ricostruisce le condizioni materiali dell'utilizzo del microfono sostituendovi addirittura una matita e riproducendo i movimenti originali: grazie all'utilizzo abituale del microfono direzionale, *Jack sa dove e come ascoltare* (figg. 1.13-1.15).

A questo proposito, alcune considerazioni elaborate nell'ambito della riflessione estetica sono particolarmente indicate a rendere conto della dimensione percettiva e interpretativa: in questa sequenza abbiamo a che fare con un caso esemplare d'immaginazione mediata tecnicamente, perché Jack proietta immagini che non ha visto a partire dalle figure sonore⁷¹. Cercheremo di rendere conto di questa dimensione nei prossimi capitoli, perché offre un punto di contatto forte con la disciplina semiotica e richiede una riflessione più accorta: per il momento, è necessario anticipare un concetto proposto da Emilio Garroni in un testo non a caso intitolato *Ricognizione della semiotica* (1977). Si tratta del concetto di *metaoperatività*. Su questo punto è possibile rilevare un'interessante coincidenza con la seconda accezione della mediazione indicata da Latour nel suo saggio. Entrambi gli autori riportano infatti l'esempio di alcune tipologie di scimpanzé, capaci di utilizzare degli oggetti e di montarli tra loro per raggiungere degli obiettivi circostanziali. Per Latour questo principio è quello della composizione, che permette azioni altrimenti impossibili a partire da entità associate di collettivi. Garroni utilizza lo stesso esempio per differenziare e illustrare alcune facoltà degli esseri umani. Sebbene il comporre oggetti in vista di un obiettivo sia già un comportamento metaoperativo, gli scimpanzé se ne avvalgono solo in vista di uno scopo legato alla prossimità spaziale, come raccogliere del cibo. È solo dell'uomo la capacità di realizzare strumenti anche in assenza di compiti impellenti, di proiettare il lavoro degli oggetti in

⁷¹ Per ciò che concerne il rapporto tra l'immaginazione e la tecnica, si veda Montani (2014).

vista della fabbricazione di altri oggetti, all'interno di una dimensione tecnica sostanzialmente autonoma: si tratta dello stesso tratto che secondo McLuhan ha permesso la trasposizione della ruota dall'ambito dei trasporti a quello dei dispositivi cinematografici.

Per tornare alla sequenza in esame, in questo caso Jack ragiona proprio in termini metaoperativi, perché non si limita a ragionare sullo statuto dei suoni grazie alla competenza professionale, ma realizza inferenze proiettando il lavoro del montaggio cinematografico: letteralmente produce, nella sua mente, delle "immagini" visive a partire dalle figure sonore. Jack utilizza le competenze tecniche che ha acquisito nella produzione effettiva e materiale di lungometraggi di finzione, per proiettare nella sua mente le immagini necessarie alla realizzazione del montaggio audiovisivo: le immagini mentali e le figure sonore vanno a costituire una funzione semiotica *sui generis*, capace di fondere in tempo reale le facoltà estetiche dell'uomo con le competenze derivate dall'addestramento tecnico. Questa esplorazione di configurazioni potenziali attraverso la proiezione immaginativa di una procedura di messa in discorso è una delle caratteristiche più interessanti della produzione semiotica adiuvata da apparati. In questa sequenza specifica va infatti notata la stretta correlazione tra competenza metaoperativa e competenza metalinguistica: gli strumenti e le procedure che Jack utilizza per costruire le sue inferenze sono tanto degli oggetti e delle procedure tecniche quanto degli oggetti e delle procedure semiotiche: questa sovrapposizione tra competenze metaoperative e meta-semiotiche conferma la sovrapposizione parziale tra la dinamica delle tecnologie e quella delle tecnologie della finzione.

1.7.3. Terza sequenza: l'audiovisione tra racconto di finzione e prova legale

L'ultima sequenza è per l'appunto la realizzazione effettiva del filmato audiovisivo, con cui Jack dimostra che si è trattato di un attentato. La competenza di Jack è infatti talmente specifica che la sua prova sonora non può nemmeno essere sottoposta al resto della comunità, perché per i criteri comunitari e legali vigenti, una testimonianza audio di un rumore non ha alcun valore: quando prova a spiegare l'accaduto, un poliziotto lo schernisce definendolo un dubbio "earwitness". Per queste ragioni, Jack prova solo inizialmente a usare la registrazione: quando comprende di avere una competenza specifica

– insistendo sulla sua esperienza da “sound man” – capisce che non può dimostrare l'accaduto con la sola traccia audio, perché le altre persone non sono in grado di riconoscere il colpo di pistola. E anche se lo fossero, ciò non potrebbe mai costituire una prova legale. Le competenze di Jack sono talmente specifiche, talmente personali, talmente tecniche, che non è possibile nemmeno porsi in un regime di veridizione che possa rispettare gli abiti comunitari. Per queste ragioni, quando la sua credenza di aver assistito a un attentato viene messa in dubbio dalle autorità, Jack si sente in dovere di realizzare un filmato in grado di confermare la sua convinzione (figg. 1.21-1.30): si tratta di passare dal regime di credenza della finzione a quello della legge. La particolarità della sequenza è che viene mostrato l'intero processo compositivo. Tramite il rinvenimento su una rivista delle foto dell'incidente (fig. 1.21), Jack ritaglia le foto, le ingrandisce e le monta in modo da realizzare dapprima una banda video (fig. 1.22-1.26): osservando il filmato muto, il riconoscimento dell'attentato risulta però impossibile tanto per Jack quanto per lo spettatore che la guarda assieme a lui: tuttavia, con l'aggiunta della banda audio che ha registrato, il colpo di pistola diviene indubitabile per entrambi (fig. 1.29).

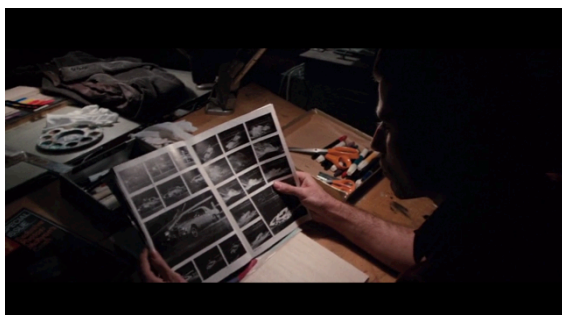


Figura 1.21



Figura 1.22



Figura 1.23



Figura 1.24



Figura 1.25



Figura 1.26

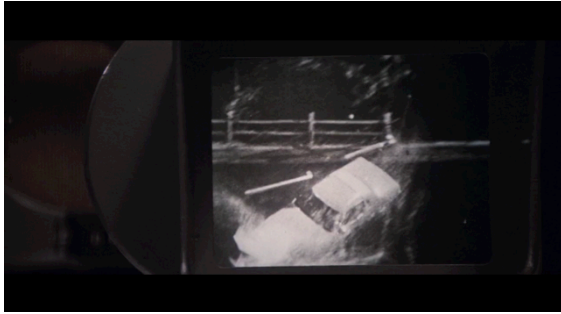


Figura 1.27

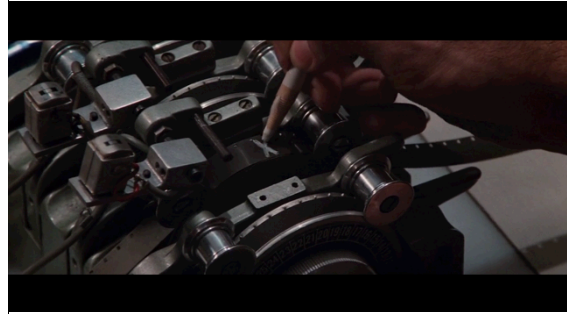


Figura 1.28



Figura 1.29



Figura 1.30

In questo caso, l'audio fa letteralmente vedere il colpo di pistola: anche se il filmato è frutto della sintesi di materiale eterogeneo, addirittura registrato da persone e punti di vista diversi, la percezione attesta un riconoscimento immediato dell'avvenimento. A questo proposito ci torna utile la terza accezione della mediazione tecnica indicata da Latour: le procedure di *blackboxing*. Come abbiamo notato, si tratta della tendenza a prendere per assodati e trasparenti gli oggetti tecnici e il loro lavoro, almeno finché non incorrono in malfunzionamenti. Latour riporta l'esempio di un proiettore, che rivela le complesse competenze che sono iscritte al suo interno solo in caso di malfunzionamento. Nel film accade esattamente l'opposto, ma non nei confronti di oggetti materiali, quanto per una tecnica di messa in discorso, quella del montaggio audiovisivo. Nel mostrare i passaggi che portano alla realizzazione del filmato, la strategia del testo sembra proprio quella di rivelare quei passaggi opachi, quel processo di *blackboxing*, dietro cui è nascosto il

normale naturalismo percettivo inscritto nella procedura del montaggio. Tale effetto di naturalismo è inoltre valido tanto per i protagonisti del lungometraggio, quanto per lo spettatore, che è posizionato in modo da confermare il riconoscimento dell'attentato⁷². Si tratta di un caso esemplare di esibizione delle procedure di *messa in discorso*: se considerassimo il filmato solo a posteriori, le complesse e artificiose manovre necessarie per ottenere un naturalismo percettivo – ad esempio la necessità di montare 24fps per realizzare l'impressione di movimento – rimarrebbero nascoste.

È proprio sulla base di questa contraddizione, che è possibile individuare il discorso che il film porta avanti: per ottenere un effetto di naturalismo percettivo, questo riconoscimento immediato e indubitabile dell'accaduto, c'è paradossalmente bisogno di un raffinato lavoro di intermediazione tecnica tra i materiali. Confermano questa tesi altri due episodi del lungometraggio. In un dialogo iniziale è Sally, la co-protagonista, che nel raccontare del suo mestiere di truccatrice, spende considerazioni analoghe: sostiene che per realizzare un tipo di trucco invisibile, un trucco che possa realizzare un effetto “acqua e sapone”, c'è bisogno di tempo aggiuntivo e una sofisticazione maggiore. Di fronte alla sua spiegazione, Jack si stupisce esclamando “Non pensavo che fossi così competente!”. Lo stesso accade alla principale sotto-trama legata alla professione di Jack, che problematizza la questione della naturalità percettiva legata all'intrattenimento audiovisivo. Nella sequenza di apertura, come avevamo anticipato, viene mostrato uno spezzone di un film a cui la sua compagnia cinematografica sta lavorando. Una ragazza è sotto la doccia, ma viene attaccata da un *killer*. L'urlo di terrore che la donna emette risulta del tutto inadatto, rovinando l'effetto di veridizione complessivo: un urlo involontariamente comico. Jack riuscirà a trovare un urlo realistico per puro caso: finirà per utilizzare quello di Sally, morta “realmente” al termine delle vicende per mano dell'attentatore⁷³. Il modo in cui però questo discorso è realizzato, ci permette di riflettere sulle procedure di produzione audiovisiva: il fatto che Jack sia capace tanto di realizzare dei film di finzione quanto la prova legale di un attentato, ci conferma che la tecnologia di rappresentazione audiovisiva eccede di gran lunga le procedure di produzione di un racconto. Abbiamo motivo di

⁷² Questo riconoscimento immediato necessita la visione diretta del filmato audiovisivo ed è pertanto impossibile da rendere con l'ausilio di sole immagini e delle notazioni verbali, come stiamo tentando di fare in questo paragrafo.

⁷³ Il teorico dell'audiovisione Michel Chion ha notato che la difficoltà nel trovare un urlo femminile adatto, nel film di De Palma, è una chiara forzatura narrativa. Rimandare il “momento” dell'urlo – a cui Chion dedica un paragrafo del suo libro: *le point de cri* – è un modo per prepararne e aumentarne l'efficacia. Cfr. Chion (1981).

confermare alcune delle nostre riflessioni teoriche: avevamo osservato che il modo in cui il cinema mobilita i nostri sensi non è sufficiente a descriverne la specificità. Il modo audiovisivo, infatti, può essere utilizzato per scopi molto differenti: *Blow Out* dimostra che esso è efficace tanto per la costruzione di un racconto cinematografico, che è il mestiere di Jack, quanto per la realizzazione di una prova legale. Dobbiamo allora insistere sull'antecedenza dell'audiovisivo rispetto alle sue possibili finalità discorsive: la produzione, l'enunciazione e l'esperienza audiovisive costituiscono il nucleo di base della rispettiva tecnologia di rappresentazione, su cui può essere allestita una serie di finalità discorsive differenti. Tale nucleo si differenzia nettamente rispetto ad altre tecnologie di rappresentazione: abbiamo visto come Jack cerchi di convincere la polizia di aver registrato delle prove sonore e fotografiche di un attentato, ma per quanto la tecnologia linguistica sia flessibile, essa non può in nessun modo costruire una dimostrazione che documenti un avvenimento in maniera percettiva. E lo stesso avviene con l'ausilio di fotografie singole e documenti sonori. Per queste ragioni, dobbiamo concludere che audiovisione, linguaggio verbale e fotografia si costituiscono come differenti tecnologie di rappresentazione, perché ognuna si basa su possibilità enunciative esclusive e ognuna genera la propria tipologia di "chiarezza", proprio come voleva McLuhan.

1.7.4. Oltre una semiotica del discorso: il pensiero tecnico e i materiali della semiosi

Lungo il corso della disamina, abbiamo più volte fatto riferimento – a volte in maniera indiretta – alla riflessione di Charles Sanders Peirce: nella prima sequenza abbiamo visto come il dispositivo tecnico selezioni per Jack delle pertinenze specifiche, quelle sonore, escludendo le altre. Seguendo la terminologia del filosofo americano, piuttosto che di pertinenze, potremmo parlare di *ground* del *representamen* (Peirce, CP 2.228): in questa maniera ritroveremmo quel trittico di oggetto, segno e interpretante di cui si compone la semiosi secondo il filosofo americano e che a nostro avviso viene sviluppato in maniere differenti a seconda della tecnologia usata. Nella seconda sequenza, abbiamo insistito sul lavoro inferenziale di Jack, capace di montare mentalmente delle immagini visive sulle figure sonore, grazie a una competenza sorta a seguito di un processo di familiarizzazione con le procedure del montaggio. Questa dimostrazione mentale presenta i due caratteri fondamentali del pensiero umano descritti ne il *Fissarsi della credenza*

(Peirce, CP 5.371-73): il *dubbio* irrita il pensiero e lo spinge al congetturare, mentre la *credenza* lo calмира grazie alla sedimentazione di un abito. In questo caso, la familiarizzazione con gli strumenti ha prodotto un abito tecnico sotto forma di unacompetenza sonora, che permette a Jack di riconoscere il colpo di pistola. Infine, nella terza sequenza abbiamo visto che tale competenza è del tutto insufficiente a dimostrare un avvenimento alla comunità, perché la sola registrazione sonora non rispetta i canoni legali di una prova. Jack deve allora realizzare un vero e proprio esperimento, in modo da realizzare un documento audiovisivo che possa essere valido per l'intera comunità (Peirce, CP 5.420). *Ground, representamen, abito, dubbio, credenza, comunità*: si tratta solo di alcune delle nozioni chiave della semiotica di Peirce che ritroveremo nel corso del nostro studio. Esse ci permettono già di riflettere sull'insufficienza di una semiotica esclusivamente discorsiva, ovvero una semiotica che considera le sostanze e le materie della manifestazione come secondarie. Adottando questo principio, saremmo certamente in grado di registrare con grande precisione gli eventi che compongono l'ossatura narrativa di *Blow Out*: limitandoci alle vicende che coinvolgono l'attentato, possiamo considerare il microfono direzionale come un aiutante in grado di potenziare le competenze cognitive di Jack, influenzando in maniera determinante sui suoi poter fare. A differenza del resto della comunità, Jack è però l'unico che possiede le competenze per riconoscere il colpo di pistola, perché ha per l'appunto acquisito un saper fare precedente. Una volta scoperto l'attentato con l'ausilio del microfono, il *sound designer* deve allargare questa conoscenza al resto della comunità: si tratta quindi di una prova decisiva di tipo cognitivo. Jack deve dimostrare che il suo sapere è autentico così da convincerne anche le forze dell'ordine e il resto della comunità. Il punto cruciale è che questa prova decisiva scardina però la pertinenza cognitiva e narrativa, perché il sapere che il suo documento audiovisivo produce è un sapere prodotto tecnicamente e il cui esito è valutato in base a un riconoscimento percettivo. Se ci concentriamo sull'andamento narrativo degli eventi, possiamo quindi constatare che si tratta della prova decisiva, possiamo individuare la sua natura cognitiva, possiamo valutare come essa sia adeguata, ma non possiamo spiegare come questa prova decisiva è effettuata, come questa conoscenza è effettivamente prodotta a livello semiotico: si tratta infatti di una produzione che non si basa su articolazioni discorsive, ma su un lavoro tecnico (assemblaggio di materiali) e una dimostrazione percettiva (riconoscimento di un evento). In questa operazione di produzione semiotica risiede il lavoro cruciale delle

differenti tecnologie di rappresentazione, che non possono affatto essere ignorate per considerare solo il discorso soggiacente, perché si perderebbe la loro specificità. Come abbiamo notato per il linguaggio orale, per la fotografia e per l'audiovisivo, queste tecnologie producono differenti tipi di conoscenza e quindi differenti tipi di semiosi. In altre parole, gli strumenti della semiotica del discorso ci permettono di individuare gli snodi fondamentale della narrazione portata avanti dal film, ma non di spiegare come questi snodi sono realizzati: la produzione di una dimostrazione percettiva è esclusiva di un tipo di semiosi, quella audiovisiva, e non può essere spiegata da strumenti ideati per rendere conto di tutti i discorsi. Per rendere conto di queste procedure specifiche dobbiamo scendere al livello della dimensione sensibile, fino a considerare il rapporto percettivo che lo spettatore ingaggia con il testo e le procedure tecniche di messa in discorso.

Per ciò che concerne l'attività di interpretazione dello spettatore, possiamo distanziarci dalle azioni di Jack per concentrarci con più attenzione proprio sul suo lavoro, così verificare se queste due tipologie di interpretazioni "in atto" intrattengano relazioni particolari. È scontato notare che *Blow Out* è una riflessione meta-cinematografica: come abbiamo osservato a proposito delle procedure di *blackboxing*, il racconto procede mettendo in crisi e scomponendo gli stessi meccanismi di composizione audiovisiva. Nello specifico, ci interessa in particolare la seconda sequenza: quella in cui ci viene mostrata la proiezione immaginativa di Jack, il modo in cui il *sound designer* visualizza nella sua mente il colpo di pistola a partire dalla sola banda audio. In questo caso, lo spettatore è in grado di comprendere che si tratta di una proiezione immaginativa di Jack anche se la sequenza che ci viene mostrata – come tutte le altre sequenze del film – è composta di immagini e suoni. Davanti a questa sequenza pienamente cinematografica che il film ci presenta, lo spettatore è in grado di capire che si tratta di una sequenza che sta per i pensieri non cinematografici di Jack. Come tutti i pensieri, a rigore non possono essere composti di immagini e suoni, anche se ne rappresentano un sostituto all'altezza. Il dispendio di operazioni che il film utilizza per rendere conto di questi pensieri è incidentalmente interessante: l'utilizzo dello *split screen*, dell'effetto *rallenty*, della profondità di campo, della messa a fuoco. Il fatto è che questi pensieri indefiniti di Jack, che non sono immagini, proiettano a loro volta, con la "nostra" stessa approssimazione, il lavoro del montaggio cinematografico, di cui il *sound designer* ha profonda competenza. Ricapitolando, lo spettatore è in grado di riconoscere le "immagini-che-stanno-per-i-

“pensieri” di Jack, anche se queste lavorano con approssimazione come “pensieri-che-stanno-per-immagini” di un montaggio: sono finalizzate ad applicarsi sulle figure sonore per ricomporre l’attentato. Lo spettatore interpreta la sequenza audiovisiva accordandola alle inferenze di un umano, ma riconosce che questo umano simula a sua volta una tecnica di composizione. A questo stadio della nostra indagine, non sapremmo come definire queste operazioni interpretative – che sono compiute con facilità e che richiedono un’attenzione riflessiva per essere notate – se non con la contraddittoria formula di un “pensiero tecnico”.

Non bisogna però pensare che *Blow Out* insista solo sulle dinamiche interpretative realizzate grazie alle tecnologie, perché è possibile rinvenire lungo tutto il corso del film anche una tesi all’apparenza agli antipodi: le tecnologie della rappresentazione, benché realizzino funzioni segniche complesse, rimangono anche dei semplici oggetti materiali. Tutti gli eventi del lungometraggio che coinvolgono un personaggio o un oggetto usato per ottenere delle informazioni, finiscono infatti col ritorcersi contro il loro stesso manipolatore: questa ritorsione ricorda loro che oltre ad essere dei fornitori di rappresentazioni e informazioni, essi sono anche dei semplici oggetti materiali. Questo meccanismo coinvolge senza distinzione umani e i non umani. Vediamone alcuni: Jack scopre che Sally era sull’automobile del governatore per ricattarlo e metterlo fuori gioco nella corsa alla Casa Bianca, grazie a delle fotografie realizzate da un complice. Tuttavia a seguito di un imprevisto – l’azione fuori dagli schemi dell’assassino – Sally rischia di morire affogata, passando da manipolatrice a vittima. Allo stesso modo, le foto dell’incidente, che dovevano servire per mettere fuori pista il Governatore, rischiano di contribuire alla realizzazione della prova decisiva dell’attentato. L’assassino che era stato assoldato dagli avversari politici del Governatore per convincerlo a ritirarsi, decide invece di ucciderlo, agendo in maniera non prevista. Nel flashback in cui Jack racconta a Sally del suo lavoro di collaboratore della polizia, un agente infiltrato viene ucciso strangolato dal filo del microfono nascosto che indossava; allo stesso modo, al termine delle vicende, Sally muore in maniera sostanzialmente analoga: Jack aveva convinto Sally a raccontare tutta la vicenda in un programma televisivo, ma quando la donna si accinge a prepararsi all’intervista, l’assassino manomette la sua linea telefonica e si finge il giornalista che vuole intervistarla. I nastri su cui Jack aveva registrato l’audio e il video dell’attentato vengono cancellati dall’assassino: in questa maniera essi, da supporti della funzione

segnica quali erano, tornano a essere solo delle cose. Infine, lo stesso assassino, per sviare la serie di morti dalle loro reali ragioni politiche, si inventa un segno – una campana – che incide sul ventre delle sue vittime, così da suggerire degli omicidi a sfondo sessuale. Tuttavia, dopo aver già strangolato Sally, l'assassino morirà proprio durante questa incisione segnica, perché mentre si attarda a realizzarla, Jack sopraggiungerà alle sue spalle. *Blow Out* sembra insomma insistere sul carattere duplice delle tecnologie di rappresentazione: esse hanno certamente un potere semiotico preponderante, ma non bisogna concentrarsi solo sui discorsi che permettono di fare, sul loro lato *significato*, perché esse rimangono, malgrado tutto, anche dei *significanti* e degli oggetti, a partire dai quali qualunque funzione semiotica deve necessariamente svilupparsi.

1.8. Considerazioni conclusive

In questo capitolo abbiamo percorso una prima ricognizione attorno alla questione dei media, presentando le principali riflessioni teoriche che si sono interessate all'argomento. Il confronto tra le proposte elaborate nell'ambito dei *media studies* e all'interno della semiotica ci ha permesso di osservare, perlomeno nelle loro impostazioni classiche, un approccio agli antipodi: mentre le prime hanno scelto di concentrarsi sugli aspetti più macroscopici dell'evoluzione tecnologica, spesso adottando un punto di vista storicista e speculativo, la seconda si è invece concentrata sui contenuti, adottando un approccio analitico e focalizzato sui valori discorsivi. Potemmo riassumere in maniera caricaturale dicendo che mentre i *media studies* hanno trascurato il lato significato dei media, la semiotica ha scelto al contrario di non tematizzare adeguatamente il lato significante e i suoi strumenti.

Una rilettura del classico di McLuhan (1964) ci ha permesso però di individuare degli elementi di convergenza e una linea di approfondimento: in primo luogo, occorre concentrarsi non su singoli oggetti mediali, ma sul sistema sociale che li contiene. Tale sistema può essere riassunto con la nozione di tecnologia e andrà approfondita per individuare la relazione che sviluppa nei confronti e assieme all'uomo. In secondo luogo, all'interno dell'insieme sistemico delle tecnologie, abbiamo rintracciato un gruppo più ristretto, che abbiamo provvisoriamente indicato come tecnologie di rappresentazione. Queste riflessioni ci hanno quindi permesso di mettere in relazione il sistema dei rapporti

sociali individuato da McLuhan con la nozione di semiosfera di Lotman. Tra le tecnologie e le tecnologie di rappresentazione ci sono infatti dei tratti in comune: la tendenza alla ricorsività, il loro modificare i confini sociali e semiotici, il trasferimento di soluzioni dal campo della tecnologia a quello della semiosi. Occorre allora caratterizzare non solo l'articolazione, ma anche la differenza tra questi due gruppi: secondo il teorico canadese, il carattere peculiare delle tecnologie di rappresentazione è quello di permettere all'uomo di afferrare il mondo e di portarlo con sé, grazie a un peculiare lavoro di traduzione metaforica. È su questa strada che le riflessioni semiotiche degli ultimi venti anni si sono mosse: da una concezione inconsapevolmente metaforica della traduzione, con cui venivano etichettati problemi diversi come gli atti di riferimento, la traduzione intersemiotica e la costruzione stessa di segni, si è via via assunto un paradigma più articolato. Grazie all'integrazione della teoria dell'enunciazione, i media sono lentamente passati da essere elementi secondari rispetto al discorso soggiacente sviluppato da un'occorrenza testuale, a giocare un ruolo più centrale: le nozioni di protesi, di strumenti e di dispositivi dell'enunciazione, indicano che le tecnologie della rappresentazione sono i necessari vettori della produzione semiotica.

L'analisi di *Blow Out* ci ha permesso di individuare ulteriori problematiche: prima di tutto il fatto che la tecnologia audiovisiva è relativamente indipendente rispetto ai domini in cui può essere usata, come abbiamo visto nel caso della produzione di una prova legale rispetto a un film di finzione. In secondo luogo, abbiamo insistito sul fatto che i meccanismi specifici di produzione e di semiosi audiovisiva oltrepassino la pertinenza di un'analisi esclusivamente discorsiva. Questa evidenza ci ha permesso di insistere sulla diversa natura della conoscenza prodotta, e dunque della rispettiva funzione semiotica, derivata da differenti tecnologie di rappresentazione: un filmato può costituire una prova legale accettabile, se adiuvata da un testimone, mentre non è affatto così per una registrazione sonora, per una testimonianza isolata o per una serie di foto.

Alla luce di queste prime considerazioni, emergono dei percorsi di indagine: occorre individuare il luogo e il modo del passaggio che dalle tecnologie porta alle tecnologie di rappresentazione: è necessario individuare tanto i caratteri comuni, quanto le loro differenze. A questo primo chiarimento occorre integrare una riflessione analoga circa le differenze tra i diversi tipi di tecnologie semiotiche e i rispettivi modi della significazione che li contraddistinguono. Infine occorre individuare le ricadute all'interno del sistema

culturale, in modo da integrare il sistema semantico con gli altri elementi che contribuiscono ad alimentarlo. In altre parole, secondo gli assi che avevamo individuato nell'introduzione, si tratta di delineare una traiettoria teorica in grado di rendere conto della *produzione, relazione e trasmissione* di differenti tecnologie della semiosi.

2. TECNOLOGIE DELLA SEMIOSI: I MEDIA E LA LOGICA RETORICA DELLA CULTURA

Nel precedente capitolo abbiamo individuato due aspetti che contraddistinguono le tecnologie della rappresentazione e, più in generale, i sistemi semiotici: in primo luogo, grazie a Marshall McLuhan (1964), abbiamo visto che le tecnologie di rappresentazione, sebbene intrattengano delle relazioni privilegiate con le tecnologie in genere, operano un salto qualitativo rispetto a queste ultime, perché grazie alla funzione semiotica ci permettono di tradurre metaforicamente l'esperienza e di afferrare il mondo in modo nuovo. In secondo luogo, il passaggio dall'esperienza alla semiosi è spesso mediato da dispositivi tecnologici, come nel caso degli apparecchi d'indagine diagnostica utilizzati nella scienza medica e studiati da Dondero e Fontanille (2012). È allora nell'articolazione immanente tra esperienza, tecnica e linguaggi che va individuato il lavoro delle tecnologie di rappresentazione.

Sulla base di queste due premesse, diremo che i linguaggi devono essere apertamente intesi come delle tecnologie, perché la produzione segnica, in ogni sua declinazione, è sempre un lavoro tecnico: nel caso della tecnologia presa in se stessa, tale lavoro non realizza delle funzioni semiotiche, ma delle competenze o degli oggetti. Al contrario, lo stesso lavoro tecnico, quando è impiegato per produrre una funzione semiotica, comporta un'inflexione peculiare, che lascia emergere delle figure a partire dai materiali modificati. In altre parole, nel caso della semiosi il lavoro tecnico è modulato in una maniera tale da generare un rinvio segnico tra un oggetto materiale fisicamente presente, e un contenuto immateriale assente. A seconda del tipo di produzione tecnica considerato e la relazione di rinvio così ottenuta, è possibile caratterizzare la specificità di un medium: la traiettoria complessiva che comprende questi due momenti è il nucleo minimo attorno a cui è

possibile individuare le differenti tecnologie della semiosi. Una foto, ad esempio, attraverso l'impressione della luce su un supporto sensibile, genera entità visive (produzione) che andranno riconosciute come figure (semiosi), mentre il linguaggio verbale, tramite gli organi fonatori, realizza delle catene sonore (produzione) che andranno riconosciute come parole (semiosi). In questa maniera, anche l'opposizione classica tra lingue e linguaggi può essere sfumata: se prendiamo il caso degli audiovisivi o della fotografia, certamente non possiamo rintracciare un sistema linguistico articolato come quello verbale, né delle regole grammaticali altrettanto stringenti. Tuttavia, è indubbio che si tratti di procedure tecniche per produrre figure e discorsi: se non possono essere qualificate come linguaggi, sarà certamente possibile definirle come *tecnologie di produzione segnica*. Occorre allora approfondire la componente tecnica che caratterizza ogni produzione semiotica, prima di distinguere i differenti modi di produrre segni.

2.1. L'enunciazione: una teoria della mediazione, della produzione, della delega

La teoria dell'enunciazione elaborata da Émile Benveniste (1966-1974) ci permette di approfondire la relazione tra esperienza, tecnica e linguaggi: per enunciazione si intendono quelle strutture che mediano tra il sistema linguistico (*langue*) e il discorso prodotto da parte di un parlante⁷⁴. “Osserviamo attentamente la condizione specifica dell'enunciazione: il nostro oggetto è l'atto stesso di produrre un enunciato e non il testo dell'enunciato. Tale atto è l'operazione che il locutore compie mobilitando in proprio la lingua” (Benveniste 1970, p. 119 della tr. it). Enunciandosi, il parlante produce il discorso, costituendosi al contempo come suo soggetto: in altre parole, soggetto e discorso emergono contemporaneamente nell'enunciazione, che è un processo attraverso il quale si ha la realizzazione del sistema linguistico in un'utilizzazione effettiva. Le operazioni di enunciazione non mediano però soltanto tra la lingua e il discorso, ma anche tra l'esperienza e il linguaggio. I sintomi di questa seconda mediazione sono rintracciabili tanto nei presupposti generali della disciplina semiotica, quanto nelle indicazioni che abbiamo individuato nel precedente capitolo. In primo luogo, la semiosi è per sua stessa natura un processo di produzione, di enunciazione e di delega: tanto per le tradizioni

⁷⁴ Per ciò che concerne la teoria dell'enunciazione, cfr. Manetti (2008), Kerbrat-Orecchioni (1980), Greimas e Courtés (1979), Coquet (2007), Fabbri (a cura di) (2016), Colas-Blaise, Perrin e Tore (a cura di) (2016).

generative che per quelle interpretative, noi pensiamo solo tramite segni. In secondo luogo, abbiamo visto che secondo McLuhan ciò che contraddistingue le tecnologie di rappresentazione è esattamente il lavoro di mediazione tra esperienza e linguaggio: in particolare, la “parola parlata” è descritta come una peculiare tecnologia della chiarezza, che ci permette di tradurre metaforicamente l’esperienza e afferrare il mondo in modo nuovo. Possiamo allora precisare questa definizione, sostenendo che l’enunciazione è l’operazione che ci permette di dire e pensare il mondo attraverso la parola parlata. Sulla base di questo presupposto, tenteremo di individuare le operazioni enunciazionali che caratterizzano gli altri modi di dire: non solo il modo della parola parlata o della parola scritta, ma anche il modo di dire fotografico e audiovisivo.

Secondo Benveniste, il carattere di mediazione che fonda la teoria dell’enunciazione – quella tra sistema e discorso, ma anche quella tra esperienza e linguaggio – è individuabile grazie all’apparato formale: quelle categorie speciali della lingua che acquistano il loro senso pieno solo in rapporto a una situazione effettiva di produzione discorsiva. Come afferma lo stesso Benveniste, si tratta di “una situazione che si manifesta attraverso un gioco di forme specifiche, la cui funzione è mettere il locutore in rapporto costante e necessario con la propria enunciazione” (*Ivi*, p. 122). Ne fanno parte i pronomi personali, i deittici di luogo e di tempo, così come i tempi verbali. La particella pronominale “io”, ad esempio, così come i deittici “qui” e “ora”, hanno senso solo se riferite a chi la sta pronunciando in un’occasione concreta, così da indicare il soggetto, il luogo e il momento dell’enunciazione. Considerate fuori dall’azione discorsiva, tali particelle rimarrebbero delle caselle vuote. Ne emerge il seguente quadro: la teoria dell’enunciazione è una teoria che fa delle mediazioni tra sistema e discorso e tra esperienza e linguaggio i suoi presupposti fondamentali. Se volessimo individuare una dinamica minima all’interno di queste relazioni, dovremmo dire che l’enunciazione media tra il tempo, il luogo e gli attori dell’esperienza e il tempo, il luogo e gli attori dell’enunciato. Se però andiamo a considerare altri sistemi semiotici, oltre quello della lingua verbale, la mediazione tra questi due gruppi di coordinate si presenta in maniere differenti, così come saranno differenti le modalità della semiosi che le mettono in relazione.

La semiotica di matrice generativa, soprattutto grazie alle riflessioni di Greimas (Greimas e Courtés 1979), ha tentato di adattare questi presupposti non solo al linguaggio

scritto ma, in linea di principio, a tutte le tipologie di discorso: l'enunciazione diventa l'atto di linguaggio che a partire dalle virtualità previste dal sistema semiotico, ne attualizza e modula una parte per produrre un testo. Il momento della produzione del discorso viene inteso come un'istanza di origine: a partire dall'io-qui-ora di questa origine, l'enunciazione proietta, via *débrayage*, altri tempi (non ora), altri luoghi (non qui) e altri attori (non io). Si tratta dei tempi, dei luoghi e degli attori dell'enunciato. È allora possibile constatare che sebbene il sistema non sia più quello linguistico, bensì quello semiotico, il carattere fondamentale di mediazione permane in questa rilettura. È però il passo teorico successivo, a renderla incompatibile rispetto alla visione originale: Greimas postula infatti che l'io-qui-ora della produzione è inattuabile, per cui occorre considerarlo solo come un presupposto logico, e concentrarsi invece sulle strutture testuali, quelle effettivamente presenti all'interno dell'enunciato. Per adattare la teoria dell'enunciazione al Percorso Generativo del senso, l'enunciazione viene quindi intesa come una simulazione della conversione degli strati più profondi di tale percorso – considerati in termini di competenze semio-narrative – nei livelli più superficiali della realizzazione discorsiva. Nell'impossibilità di rendere conto dei processi di enunciazione effettiva, non rimane che studiare i soli casi di enunciazione enunciata: tutti i casi in cui l'enunciazione è riproposta in forma simulacrale all'interno dei testi. Seguendo questa pista, la semiotica ha generalizzato i principi della significazione, considerando le sostanze e le materie manifestate come secondarie, con un enorme guadagno in termini di applicabilità del suo modello. La contropartita è stata però duplice. Da un lato c'è stato uno scollamento tra semiotica generale e semiotiche specifiche: se i meccanismi di enunciazione dei vari linguaggi e le rispettive sostanze dell'espressione sono considerati secondari, allora l'unica via da percorrere per queste ultime è di specializzarsi e allontanarsi da tali presupposti⁷⁵. La seconda conseguenza è invece più profonda, perché si configura come un'incompatibilità teorica: nella versione di Greimas si perde infatti tanto il carattere di mediazione tra enunciazione ed enunciato, dato che si prende in considerazione solo quest'ultimo; quanto il carattere di mediazione tra esperienza e linguaggio, dato che la prima non è considerata pertinente. In questa maniera sono traditi esattamente quei

⁷⁵ Le teorie dell'enunciazione della pittura, del visivo e del cinema, ad esempio, offrono ognuna una loro peculiare rilettura dei presupposti di Benveniste. Per ciò che concerne la pittura, Cfr. Marin (1993), Stoichita (1993). Per ciò che concerne le teorie dell'enunciazione cinematografica, torneremo in maniera estesa sull'argomento nel prossimo capitolo.

presupposti che fondavano la teoria di Benveniste: l'enunciazione perde il suo carattere fondamentale di mediazione, di produzione e di delega. Mentre il linguista franco-siriano era netto nel dichiarare che l'oggetto principale della sua teoria è "l'atto stesso di produrre un enunciato e non il testo dell'enunciato" (Benveniste 1970, p. 119); Greimas, al contrario, sta volutamente costruendo una teoria limitata all'enunciato, l'unica compatibile con il suo modello⁷⁶. La scelta di questa impostazione enunciativa, accanto alla visione simulacrale della soggettività, hanno fatto emergere uno scontro teorico all'interno della stessa tradizione generativa, scontro ha portato Jean-Claude Coquet a elaborare una fenomenologia del linguaggio più aderente ai principi di Benveniste e in aperta polemica con lo stesso Greimas. Tale scontro teorico ha avuto anche un picco, come riportato in un recente articolo da Denis Bertrand: "Questo avvenimento è l'annuncio, alla fine degli anni 1970, da parte di Jean Claude-Coquet che aveva preso la successione di Algirdas Julien Greimas alla direzione del Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques dell'EHESS, della distinzione tra «semiotica oggettuale» e «semiotica soggettale»" (Bertrand 2016, p. 424, traduzione nostra). Secondo Coquet, infatti, mentre la semiotica di Greimas tralascia volutamente il ruolo del soggetto, al contrario la sua proposta lo pone al centro dei fenomeni di significazione, attorno cui costruisce una semiotica delle istanze enuncianti (Coquet 2007). L'altra critica che Coquet rivolge al modello di Greimas è per l'appunto quella di trasformare un modello della produzione effettiva di un discorso, in un'operazione logico-grammaticale: "Notiamo allora che coloro che s'interessano all'enunciazione sono frustrati: o sono rinviiati a un'operazione logica, quella della presupposizione, o al prodotto dell'enunciazione, l'enunciato" (Coquet 2016, p. 295, traduzione nostra).

Sulla base di queste considerazioni, riteniamo che per rendere conto del lavoro di produzione che caratterizza i differenti media, occorra innanzitutto rimanere fedeli al carattere di mediazione proposto da Benveniste: l'enunciazione è la produzione effettiva di un enunciato, l'operazione del dire e non solo ciò che è detto. Essa media tra un sistema linguistico e il discorso. Inoltre, essa prende in carico l'esercizio del dire in una situazione effettiva, mediando tra le coordinate dell'esperienza e le coordinate dell'enunciato. In

⁷⁶ Occorre fare una precisazione importante: con queste considerazioni non stiamo criticando il Percorso Generativo del senso perché lo riteniamo incompatibile con la teoria dell'enunciazione di Benveniste. Stiamo al contrario criticando la deformazione a cui è stata sottoposta l'enunciazione per essere inserita in un modello i cui presupposti sono molto differenti.

secondo luogo, sulla scorta delle riflessioni di McLuhan, dobbiamo estendere i principi dell'enunciazione ad altri sistemi semiotici. Per procedere in questa direzione, prenderemo sul serio l'avvertimento di Benveniste, secondo cui, per comprendere la natura dell'enunciazione, "Occorre considerarla in quanto azione del locutore, che *assume la lingua come uno strumento*" (Benveniste 1970, p. 120, corsivo nostro). Si tratta di una metafora che il linguista utilizza solamente per evidenziare la natura processuale dell'enunciazione. Tuttavia, col rischio di andare contro il suo stesso insegnamento, intenderemo apertamente il linguaggio come una tecnologia di rappresentazione: essa ha in comune con le tecnologie in genere – ad esempio con i mezzi di trasporto – una fondamentale dimensione tecnica, che consiste nell'agire sull'esperienza al fine di bloccarla, modificarla, interrogarla. Mentre però le tecnologie lo fanno per produrre oggetti o competenze tecniche, i linguaggi lo fanno per produrre oggetti o competenze semiotiche. Sulla base di questo momento tecnico che caratterizza l'enunciazione, dobbiamo rigettare l'idea che i discorsi vadano prima di tutto intesi come protagonisti di una significazione generale e che l'influsso delle sostanze dell'espressione e delle materialità sia secondario: tutti i discorsi sono da subito enunciati in una materia specifica, un supporto, delle configurazioni sensibili. Proprio per queste ragioni, sebbene possano essere usati per scopi comuni, essi mantengono delle specificità irriducibili nei processi di generazione del senso. Lo abbiamo osservato durante l'analisi di *Blow Out*: se il linguaggio audiovisivo può produrre una prova percettiva valida a livello legale, lo stesso non può dirsi del linguaggio verbale, anche se quest'ultimo possiede una flessibilità maggiore.

2.2. Verso una sintassi generale dell'enunciazione: esistenza e linguaggio⁷⁷

La nostra proposta di allargamento e articolazione dell'enunciazione si basa sull'antropologia dei moderni elaborata da Bruno Latour (2012) e sulle riflessioni di Umberto Eco (1997) dedicate al rapporto tra esseri e linguaggio. A partire dalle loro teorie è possibile individuare una sintassi generale dell'enunciazione, capace di chiarire l'articolazione che intreccia esperienza, tecnica e semiosi. Una volta individuato questo scheletro generale, è possibile mostrare la sua validità tanto per ciò che concerne la lingua

⁷⁷ Questo paragrafo, così come alcuni dei seguenti, è una rielaborazione di un saggio precedentemente pubblicato su *Actes Sémiotiques*. Cfr. D'Armenio (2017a).

verbale, quanto per descrivere le peculiarità di altre tecnologie di rappresentazione. In questa maniera, anche gli estremi della teoria dell'enunciazione vedono modificato il loro statuto: il sistema linguistico astratto (la *langue*) cede il posto alla dinamica immanente alla produzione culturale (Enciclopedia⁷⁸), che è intrinsecamente interdiscorsiva e intertestuale; mentre i discorsi linguistici saranno intesi come occorrenze semiotiche.

Secondo la nostra rilettura, la prima articolazione tra la semiotica interpretativa di Umberto Eco e l'antropologia dei moderni di Bruno Latour è riscontrabile nelle rispettive ipotesi ontologiche. Entrambi gli autori parlano dell'essere non come di un'entità statica, bensì di un'esperienza intrinsecamente dinamica, a cui i linguaggi devono in qualche modo adeguarsi. È allora nel rapporto tra esistenza e linguaggio che è possibile individuare il carattere di mediazione che caratterizza in primo luogo l'enunciazione.

2.2.1. *Le linee di resistenza*

In *Kant e l'ornitorinco*, Eco sostiene che l'essere preesiste al linguaggio, in quanto “è l'orizzonte, o il bagno amniotico, in cui naturalmente si muove il nostro pensiero [...], ciò in cui si muove il nostro primo conato percettivo” (Eco 1997, 8). L'essere, infatti, “è il meno naturale di tutti i problemi, quello che il senso comune non si pone mai: noi iniziamo a camminare a tastoni nell'essere ritagliandovi degli enti e costruendoci a poco a poco un Mondo” (*Ivi*, pp. 10-11). Solo il tentativo di coglierlo e quindi pensarlo, trasforma l'essere in un problema. Secondo Eco, la causa di quest'ambiguità è proprio il linguaggio, perché l'essere, nella sua muta evidenza, ammette molteplici modi di parlarne. Già a partire dalla *Metafisica* di Aristotele, ricorda Eco, “l'essere si dice in molti modi (*leghetai men pollachōs*) – secondo significati molteplici” (*Ivi*, p. 11). In altre parole, sebbene costituisca l'esperienza in cui siamo già gettati, “l'essere è qualcosa che *si dice*”, qualcosa “di cui prendiamo coscienza solo attraverso il *dire*” e dunque “ci si presenta sin dall'inizio *come un effetto di linguaggio*” (*Ivi*, p. 12).

È necessario insistere su due aspetti di questa prima articolazione. In primo luogo, Eco parla dell'essere nei termini di un'esperienza primigenia, un bagno amniotico, un'“esperienza implicita nel primo grido che il neonato emette appena uscito dal ventre

⁷⁸ Il riferimento principale al concetto di Enciclopedia rimane Eco (1984). Per una ricostruzione critica della sua evoluzione, si veda Violi (2015). Torneremo sulla nozione più avanti.

materno” (*Ivi*, p. 9). In altre parole, l’essere di cui parla Eco non è né immutabile né dato, è anzi un’esperienza che si sviluppa attorno a dei limiti e a delle tendenze stabili. In secondo luogo, la prospettiva di Eco, nonostante accordi una nuova importanza alla dimensione ontologica, rimane pienamente semiotica, perché l’unico modo per comprendere questa esperienza primigenia è di interrogarla, pensarla e quindi *dirla tramite un linguaggio*⁷⁹.

A questo punto Eco si chiede: se ogni enunciazione linguistica è un’interpretazione, come arrestare la deriva ermeneutica potenzialmente infinita? “Se assumessimo che dell’essere si può dire tutto non avrebbe più senso l’avventura della sua interrogazione continua. Basterebbe parlarne a caso” (*Ivi*, p. 37). La proposta di Eco è semplice quanto ricca di conseguenze: “esiste uno *zoccolo duro dell’essere*, tale che alcune cose che diciamo su di esso e per esso non possano e non debbano essere prese per buone” (*Ivi*, p. 37). Come avevamo anticipato, tale zoccolo duro deve essere inteso come la serie di limiti e di tendenze stabili che contraddistinguono gli esseri e la loro esistenza. Prima di tutto, “un Limite che il linguaggio può dire anticipatamente (e dunque soltanto predire) in un solo modo, e oltre il quale sfuma il silenzio: è l’esperienza della Morte” (*Ibidem*). Non si tratta dell’unica soglia, perché altre barriere e altre negazioni, che ugualmente apprendiamo per esperienza, ci si presentano come tendenze stabili della natura: “non è necessario pensare a leggi oscure e complesse, come quelle della gravitazione universale, ma esperienze più semplici e immediate, come il calare e il sorgere del sole, la gravità, l’esistenza oggettiva della specie” (*Ivi*, p. 38).

Arriviamo quindi al punto cruciale dell’articolazione tra le tendenze stabili degli esseri e le procedure dell’enunciazione linguistica, che permette a Eco di riformulare secondo un’ontologia negativa il principio di immanenza semiotico. Com’è noto, secondo Louis Hjelmslev (1943) è il linguaggio a ritagliare il mondo, a dargli una fisionomia conoscibile, attraverso una funzione semiotica che associa un’espressione a un contenuto. Prima dell’intervento dei linguaggi e della cultura, il mondo sarebbe una pasta amorfa indeterminabile, un magma che attende le vivisezioni del linguaggio per organizzarsi. Tale pasta amorfa, che Eco chiama il *continuum*, è da intendersi come “tutto l’esperibile, il

⁷⁹ Come abbiamo osservato nel precedente capitolo, Fontanille (2015) usa la nozione di *schemi di esistenza* per indicare le interazioni proto-conversazionali che non sono ancora umane, ad esempio le interazioni animali. Questi schemi possono essere identificati grazie alla loro ricorrenza e possono organizzarsi in *stili figurati*. Crediamo sia possibile accostare queste tendenze ricorrenti che hanno bisogno dei linguaggi umani per acquisire senso, alle tendenze stabili descritte da Eco. Entrambe descrivono l’attività degli esseri come una traiettoria dinamica che acquista un senso pieno solo quando viene detta.

dicibile, il pensabile” (Eco 1997, p. 39). Tuttavia, Eco osserva che il *continuum* – tanto del contenuto quanto dell’espressione – è chiamato da Hjelmslev con il termine *mening*, “che è inevitabile tradurre con “senso” (non necessariamente nel senso di “significato” ma nel senso di “direzione”)” (*Ibidem*). Di qui lo scarto teorico più importante: le linee di resistenza degli esseri sarebbero da individuare al livello del *continuum*, perché offrirebbero delle traiettorie privilegiate al linguaggio, su cui quest’ultimo finirebbe per operare, in via facilitata, i suoi ritagli.

Hjelmslev lascia a un certo momento capire che dipende dal “senso” il fatto che espressioni diverse come *piove, il pleut, it rains*, si riferiscano tutte allo stesso fenomeno. Come a dire che nel magma del *continuum* ci sono delle linee di resistenza e delle possibilità di flusso, come delle nervature del legno o del marmo che rendano più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell’altra (*Ivi*, p. 39)

Secondo Eco, “affermare che ci siano linee di resistenza vuole soltanto dire che, anche se appare come effetto di linguaggio, l’essere non lo è nel senso che il linguaggio liberamente lo costruisce.” (*Ivi*, p. 40). Il linguaggio si rapporta all’essere perché “lo interroga, trovando sempre e in qualche modo qualcosa di già dato. [...] Questo già dato sono appunto le linee di resistenza” (*Ibidem*).

Gli esseri, con le loro abitudini e tendenze stabili, offrono una resistenza puramente negativa – dei no, dei limiti, delle direzioni vietate – ai ritagli dei linguaggi. Tuttavia, se prendiamo l’essere da solo, esso non presenta più alcuna negatività, ma solo positività, perché ad esempio “l’uccello che vola, a modo proprio sa di volare, e non concepisce di non poter volare” (*Ivi*, 41). Allo stesso modo, “la gamba – per quel tanto che una gamba «sa» – non avverte limiti, avverte solo possibilità” (*Ivi*, p. 42). In altre parole, bisogna distinguere l’articolazione degli esseri con se stessi (che è positiva e vede solo possibilità) dall’articolazione reciproca di essere e linguaggio (che si presenta come un gioco di resistenze e negazioni, di ritagli possibili e, soprattutto, di ritagli impossibili). Secondo questa ipotesi, le tecnologie di rappresentazione, di cui il linguaggio verbale fa parte, lavorano in accordo al modo di articolazione degli esseri: esse devono necessariamente rispettare quest’articolazione di base, provando a interrogarla e a “dirla”. Non è però difficile supporre che tali tecnologie di rappresentazione siano in grado d’interrogare in maniere differenti le linee di resistenza degli esseri e, più in generale, l’esperienza. Occorre

allora approfondire non solo come lavora il dire linguistico, ma provare a rendere conto del funzionamento di altri modi di dire. Ognuno di questi modi interrogherà l'esperienza in maniera peculiare.

2.2.2. *La traiettoria della riproduzione*

Le considerazioni di Eco possono essere portate alle estreme conseguenze se rilette alla luce di *Enquête sur les modes d'existences* (2012) di Bruno Latour. Si tratta di un volume che riassume e rilancia tutta l'opera di ricerca del sociologo e filosofo francese: l'autore parte dal rifiuto della dicotomia natura-cultura per tentare di individuare i valori, le pratiche e le credenze dei moderni, per svilupparne un'originale antropologia⁸⁰. In particolare, l'idea che esista una sola immutabile natura opposta a una pluralità di giochi di linguaggio è contestata con forza. Da un lato perché la natura non è affatto immutabile né singolare: essa si articola secondo modalità e processi propri. Dall'altro lato, l'opposizione tra realtà e linguaggio, secondo Latour, ha impedito di riconoscere la giusta dignità ad altre traiettorie di esistenza, come quelle della tecnica e della finzione, su cui ci soffermeremo nei prossimi paragrafi. Ne deriva il progetto di un'ontologia regionale, in cui ogni tipologia di esperienza, una volta individuato il rispettivo modo di articolazione, è tradotta in un metalinguaggio che possa rispettarne le specifiche "condizioni di felicità". Latour chiama queste differenti traiettorie con la nozione di *modi di esistenza*: "ciascun modo definisce, il più delle volte con precisione stupefacente, un modo di VERIDIZIONE che non ha *nulla a che fare* con la definizione epistemologica del vero e del falso" (Latour 2012, p. 66, traduzione nostra). La mossa di Latour è allora radicale, perché sceglie di allargare anche alla vita il concetto di enunciazione: il modo di enunciazione degli esseri e il modo di enunciazione della lingua costituiscono solo due modi tra gli altri, di cui vanno descritte le peculiari modalità di articolazione. "Tanti sono i modi, altrettante teorie distinte del senso, altrettante semiotiche particolari. [...] In questa inchiesta, di conseguenza, *traiettoria, essere e senso* sono sinonimi" (*Ivi*, p. 245, traduzione nostra).

Questa impostazione ci permette di rileggere ed estendere le ipotesi di Eco: com'è noto, l'impostazione teorica adottata dal semiologo italiano ha sempre fatto a meno di

⁸⁰ Si tratta di temi già ampiamente trattati in un altro importante libro. Cfr. Latour (1991). L'inchiesta iniziata con Latour (2012) è continuata con una serie di conferenze, con una mostra e un volume collettivo. Cfr. Latour (a cura di) (2016).

considerare direttamente la teoria dell'enunciazione. Tuttavia, la sua riflessione sul rapporto tra esseri e linguaggio ci aiuta a comprendere il processo di mediazione tra esperienza e lingua naturale a cui faceva riferimento Benveniste. Al contrario di Eco, Bruno Latour ha fatto invece dell'enunciazione un elemento capitale della sua teoria, estendendo le riflessioni di Algirdas J. Greimas ben oltre i fatti di linguaggio⁸¹. Le loro teorie hanno però la comune mira di descrivere il rapporto tra i processi che coinvolgono gli esseri e quelli che coinvolgono i linguaggi. Per ciò che concerne gli esseri, Latour riserva loro una specifica traiettoria di esistenza, quella della *riproduzione*: in maniera conforme alle ipotesi di Eco, si parla di limiti e di tendenze stabili che caratterizzano gli esseri viventi. In questo caso, la traiettoria è quella della persistenza: le discontinuità e i pericoli che gli esseri devono superare a ogni momento per restare in vita. Un albero che nasce, cresce e muore incarna perfettamente quelle “tendenze stabili della natura” già illustrate da Eco, così come l'alternarsi delle stagioni o il calare e il sorgere del sole. Mentre Eco indicava tali tendenze con la nozione di resistenza, secondo Latour “è possibile chiamarla «essenza», «permanenza», «sussistenza»” (*Ivi*, p. 95, traduzione nostra). In entrambe le teorie, il punto cruciale è che gli esseri si articolano già egregiamente da soli: le altre traiettorie – tra cui quella del linguaggio – possono o non possono incontrarli. Se Eco riportava l'esempio di espressioni linguistiche quali *plove, il pleut, it rains*, per indicare che lingue diverse si accordano in maniera simile ad alcuni fenomeni naturali; Latour, da parte sua, osserva:

Sì, certamente, “cheval” in francese si dice “horse” in inglese? Che conclusione trarne, se non quella che ci sono molte maniere per un gran numero di cavalli galoppanti nelle pianure di entrare in relazione con molte popolazioni farfuglianti il francese e l'inglese? Perché trarre da questo ricco tessuto fatto di intersezioni multiple la sola lezione dell'“arbitrarietà del segno”? Perché restare così indifferenti alle *altre* differenze? (*Ivi*, p. 263-264, traduzione nostra).

⁸¹ In un articolo precedente, *Piccola filosofia dell'enunciazione* (1999), Latour presenta una teoria dei delegati che anticipa i modi di esistenza della sua opera successiva (Latour 2012). Vi si ritrova l'idea che il primo regime di enunciazione è quello della riproduzione. Così come è presente il riferimento al modo della finzione (ovvero la semiosi), della scienza e della tecnica, che sono approfonditi attraverso un'originale rilettura della teoria di Algirdas J. Greimas.

Per illustrare più chiaramente il percorso di esistenza degli esseri e separarlo dai linguaggi, Latour critica la semantica verocondizionale: è stato un errore concentrarsi unicamente sulla corrispondenza tra stati del mondo e proposizioni estensive, perché seguendo questa impostazione, si è dimenticata l'esistenza degli esseri presi in loro stessi. Nel caso di un'asserzione del tipo "il gatto è sul tappeto", non è importante solo verificare l'effettiva presenza del gatto per validare il valore di verità dell'asserzione, perché in questa maniera si dimentica l'esistenza stessa del gatto: "quest'altra corrispondenza altrettanto importante per il gatto stesso: quella che gli permette di esistere nel tempo t+1 dopo essere esistito nel tempo t. Ecco un valore di verità a cui tiene il gatto – in tutti i sensi della parola tenere!" (Latour 2012, p. 100, traduzione nostra).

Le indicazioni che possiamo trarre dalle riflessioni di Latour e di Eco sono che l'esperienza e l'esistenza sono due processi primordiali: le dinamiche che le caratterizzano ci impediscono di descriverle come delle entità immobili. Dettando le condizioni di base della semiosi, questi processi primordiali costringono i linguaggi ad adeguarvisi. Come ha chiarito Patrizia Violi, "il rapporto fra linguaggio ed esperienza non si costituisce [...] come un modello di corrispondenze uno a uno, ma piuttosto come un movimento continuo di distorsioni e approssimazioni attraverso cui cerchiamo di rendere *con il mezzo linguistico* la forma e il senso di esperienze complesse" (Violi 1997, p. 212, corsivo nostro).

2.2.3. *La tecnica tra competenza e resistenza*

Piuttosto che affrontare direttamente il rapporto tra esseri e linguaggi, Latour scompone questi ultimi in due traiettorie più generali: la tecnica e la finzione. Abbiamo visto come per Eco, il lavoro del linguaggio consista nell'interrogare l'essere per trovare in qualche maniera ciò che è già dato: le sue resistenze e le sue tendenze stabili. Con la traiettoria della tecnica, Latour si spinge oltre, perché non si tratta più di interrogare gli esseri, bensì di modificarli: più precisamente, la tecnica mira a deviare, congelare e deformare il normale percorso di esistenza degli esseri, generando un differenziale di resistenza. "Ciò che conta, ogni volta, non è il tipo di materiale ma la differenza di resistenza relativa che si trova così raccolta. Curiosamente, *non c'è niente di materiale* nella tecnica: là dove c'è differenziale di resistenza ed eterogeneità delle componenti, lì c'è anche la tecnica" (Latour 2012, p. 236, traduzione nostra). Un albero, ad esempio, è

impegnato nel suo percorso che dalla nascita lo porterà alla morte: tale percorso corrisponde alla sua traiettoria esistenziale, che presenta delle tendenze stabili. La tecnica mira a bloccare questo processo, per trasformare l'albero nel tavolo su cui svolgiamo le nostre pratiche quotidiane: la durata, la forma e la consistenza sono mutate. La tecnica mira insomma a esplorare tutte le possibili trasformazioni degli esseri, da un lato adattandosi ai vincoli che questi ultimi le pongono, dall'altro giocando una parte attiva nel processo trasformativo. Essa genera un differenziale di resistenza, uno scarto: "Li chiameremo la PIEGA e il DÉBRAYAGE *tecnic*" (Ivi, p. 235, traduzione nostra). In questo passaggio è possibile ritrovare un carattere essenziale che contraddistingue non solo le tecnologie in genere, ma anche le tecnologie linguistiche. Se ritorniamo alla definizione di McLuhan circa il funzionamento della "parola parlata", ecco che il meccanismo di "traduzione metaforica" da lui descritto si compone di un fondamentale momento tecnico: esso blocca, deforma, interroga gli esseri e il mondo e permette di portarli con sé. Per comprendere il ruolo che la tecnica riveste all'interno del rapporto tra l'esperienza e i linguaggi – il ruolo che essa ricopre in qualunque operazione di enunciazione – sono però necessarie alcune importanti precisazioni:

a) In primo luogo, *la tecnica non è da intendersi come una collezione di oggetti, né come il risultato di un'attività di un soggetto su una materia inerte, ma come un'operazione enunciazionale, un fare*. L'enunciazione tecnica è coerente con la definizione originaria di Benveniste: si tratta di una produzione, una *performance*, un atto e non il prodotto di questo atto. Tale *performance* produce solo in un secondo momento, tramite un effetto di rinculo, tanto il suo soggetto che, eventualmente, degli oggetti. Sarebbe un errore, insiste Latour, partire dagli input e dagli output dell'enunciazione tecnica, perché ciò impedirebbe di comprendere il modo specifico di risolvere le discontinuità. Ci si concentra sugli oggetti risultanti a causa dell'effetto *black-boxing*, che si verifica quando la tecnica si organizza in un network funzionante e duraturo, che la rende invisibile ai nostri occhi: ad esempio, l'uso quotidiano dei nostri computer o i nostri telefoni portatili, ci impedisce di notare le complesse competenze che le hanno generate e che ne permettono il funzionamento, perché tendiamo a darle per scontate dopo un lungo utilizzo. Per queste ragioni, è più semplice intravedere l'intervento dell'enunciazione tecnica quando un oggetto o un'attività che la coinvolge subisce un malfunzionamento: nel caso del nostro computer, siamo costretti a chiamare una persona esperta – un tecnico,

appunto – che attraverso delle procedure di sostituzione e di riparazione, metta in risalto, sebbene indirettamente, le competenze necessarie al suo funzionamento. Latour riporta anche l'esempio di un'autovettura guasta: essa ci costringe ad andare da un meccanico, il quale maneggia dei pezzi di cui non conosciamo nemmeno il nome. Le competenze specialistiche rivelano la latente dimensione tecnica contenuta negli oggetti, prima di tornare a nascondersi sotto l'effetto *black-boxing*.

b) In secondo luogo, *l'enunciazione tecnica non genera solo degli oggetti, ma anche e soprattutto delle competenze*. Da un lato, abbiamo visto come un essere, ad esempio un albero che sta seguendo il suo normale percorso di esistenza, possa diventare un oggetto, ad esempio il tavolo di un ufficio. Dall'altro lato, le pratiche di enunciazione tecnica, attraverso lo stesso processo di modifica delle resistenze, producono delle *competenze*. In questo caso, le competenze di un falegname qualificato. Il modo migliore per comprendere la natura di queste competenze è però quello di considerare il modo in cui si formano. Latour riporta l'esempio di un pittore che sta perfezionando la sua tecnica di composizione. Solo dopo numerose operazioni – l'osservazione del maestro, i tentativi sbagliati, le bozze incomplete – inizieranno a emergere le sue competenze da un lato, e degli oggetti ben realizzati dall'altro. “Potremo parlare di piega tecnica per il montaggio così delicato di abitudini muscolari che fanno di noi, tramite apprendimento, degli esseri competenti dotati di un saper-fare” (Ivi, p. 245, traduzione nostra). Alla fine del processo di apprendimento, la resistenza che si è modificata non è solo quella delle componenti materiali – la superficie della tela e la disposizione del colore, ad esempio – ma la resistenza muscolare e pragmatica del pittore. Dopo un numero adeguato di enunciazioni, egli avrà acquisito la competenza necessaria per realizzare più facilmente un'opera ben fatta. Con questo esempio possiamo comprendere a che punto le enunciazioni tecniche siano prioritarie rispetto all'emersione di soggetti competenti e di oggetti ben formati. “La competenza, ancora una volta, qui come dappertutto, segue la performance, non la precede” (Ivi, p. 237, traduzione nostra).

c) Infine, se seguiamo le riflessioni di Latour fino in fondo, *la tecnica si pone alla base di qualunque processo di delega e ne fa una categoria ben più inclusiva di quella linguistica: è infatti con la tecnica che si ha il primo scarto a partire dall'esperienza, il primo débrayage*.

Con le pieghe degli esseri tecnici, fa quindi irruzione nel mondo una dislocazione dell'azione che permette di differenziare *due piani*, il piano di partenza e quello verso il quale si è giustamente proiettati [*débrayé*] tramite l'installazione di altri attori che possiedono una resistenza, una durata, una durezza differenti. (*Ivi*, p. 236-237, traduzione nostra).

La tecnica è allora ciò che permette il primo scarto nei confronti dell'esperienza: questo primo processo di modificazione anticipa l'intervento di qualunque linguaggio. Per queste ragioni, la tecnica ci permette di caratterizzare le operazioni di enunciazione postulate da Benveniste: possiamo scendere al di sotto della successione che abbina il sistema linguistico e il discorso, così da studiare l'articolazione interna al processo di produzione. Si tratta insomma di rendere conto del modo in cui si producono i segni e i differenti modi per farlo. La tecnica vi riveste un'importanza cruciale proprio perché permette il primo scarto rispetto all'esperienza e prepara il terreno per le funzioni semiotiche.

2.3. La dimensione tecnica dell'enunciazione

Prima di procedere descrivendo i passaggi che seguono a questo primo momento tecnico, occorre però verificare attentamente se e come questa prima fase dell'enunciazione si realizzi nell'esercizio della lingua parlata. Sarebbe infatti un profondo controsenso utilizzare la teoria dell'enunciazione di Benveniste postulando un carattere tecnico che non le appartiene. Se la teoria dell'enunciazione che stiamo tentando di delineare deve essere capace di rendere conto di tutte le tecnologie di rappresentazione, di tutti i modi di dire, dovrà a maggior ragione essere riconducibile alla tecnologia che ne ha ispirato la formulazione: è possibile individuare la dimensione tecnica della lingua naturale?

Per impostare la nostra riflessione, prendiamo a modello la nozione di *instaurazione* proposta da Latour, che ci permette di riassumere gli elementi cruciali dovuti al fare tecnico e di verificarne la presenza nelle enunciazioni linguistiche⁸². In primo luogo, come

⁸² Latour riprende questa nozione da Étienne Souriau (1943) nel tentativo di proporre un termine sostitutivo a quello di costruzione e al relativo paradigma costruzionista. La ragione di questa sostituzione risiede nel fatto che gli scienziati vedono nella nozione di costruzione, spesso utilizzata da Latour e dagli etnografi della scienza, un modo dispregiativo di intendere il loro lavoro.

abbiamo già osservato, la tecnica crea uno sdoppiamento nell'esperienza, un *débrayage*, tale per cui, tramite un processo di delega, si crea uno scarto tra l'attore, il luogo, il tempo di ciò che è stato prodotto tecnicamente (ad esempio un'aspirina) e il tempo, il luogo e l'attore della sua effettiva utilizzazione (il nostro mal di testa).

Con le pieghe tecniche [TEC], otteniamo ciò che i semiotici prendevano per acquisito nei racconti ma che bisogna prima di tutto generare da un modo di esistenza molto particolare: *il débrayage dell'enunciato, dell'enunciatore e dell'enunciatario, dislocazione del tutto impossibile senza l'invenzione tecnica*. Con questo modo, la ripresa comincia veramente e dunque la proliferazione di spazi, di tempi e di attori. (Latour 2012, p. 295, traduzione e corsivi nostri).

In secondo luogo, l'azione della tecnica ha un vettore incerto, perché essa non è determinata né dal soggetto che lavora dei materiali, né dai materiali che si impongono al soggetto. Latour riporta l'esempio di un artista che manovra le sue marionette in un teatro di figure: sarebbe difficile stabilire fino a che punto è l'artista a utilizzare il suo giocattolo tramite i fili, e quanto invece sia la marionetta a guidare, a rispondere, a resistere a questi stessi movimenti. Lo stesso si può dire per un'opera letteraria: Balzac, ad esempio, ripeteva che spesso erano i suoi personaggi a trasportarlo lungo il processo di scrittura. L'instaurazione è quindi un evento enunciazionale che attraverso un processo tecnico di modificazione delle resistenze produce tanto il soggetto con le sue competenze, quanto degli oggetti: all'occorrenza, anche degli oggetti semiotici.

Infine, l'instaurazione può essere buona o cattiva: un romanzo può essere ben scritto o meno, uno spettacolo di marionette ben fatto, un'aspirina adatta a occuparsi di un mal di testa o inefficace. Questa considerazione apparentemente banale acquista ragionevolezza se la consideriamo in rapporto all'evoluzione storica di una società e quindi alle maniere in cui alcuni procedimenti tecnici che in passato erano considerati affidabili, possano diventare obsoleti o dannosi.

Sulla base di queste premesse, crediamo sia possibile individuare i caratteri della produzione tecnica anche per ciò che concerne la lingua naturale: diremo anzi contro lo stesso Benveniste che la lingua naturale è, secondo la nostra ipotesi, una tecnologia a tutti gli effetti. Secondo il linguista franco-siriano, infatti, "il paragone del linguaggio con uno strumento [...] deve farci in realtà molto diffidare", perché mentre "la zappa, la freccia, la

ruota non si trovano in natura” perché sono degli artefatti, il linguaggio, al contrario, “è nella natura dell’uomo, che non l’ha fabbricato” (Benveniste 1958, p. 112 della tr. it.). Abbiamo già insistito sul fatto che la separazione tra le categorie di natura e cultura sia contestata con forza da Latour: egli crede, al contrario, che sia proprio la tecnica a rendere l’uomo tale. Attraverso la produzione di oggetti tecnici e l’acquisizione di competenze, l’uomo diventa uomo a pieno titolo. In maniera analoga si è espresso Pietro Montani, che ha dedicato alla questione della tecnica delle riflessioni illuminanti, sebbene a partire da una prospettiva estetica: “è un tratto distintivo dell’uomo, infatti, delegare la definizione della propria natura a elementi artificiali e suppletivi” (Montani 2005, p. 10). Se ci affidiamo poi alle riflessioni di Leroi-Gourhan, uno dei maggiori interpreti della paleontologia, possiamo ricondurre alle medesime evoluzioni filogenetiche tanto l’emergenza della lingua quanto quella della tecnica. È stata infatti la conquista della posizione eretta, liberando le mani dai compiti deambulatori, a dare origine tanto a degli utensili complessi, quanto al linguaggio “naturale”. “Stazione eretta, faccia corta, mano libera durante la locomozione e possesso di utensili movibili sono veramente i criteri fondamentali per distinguere l’uomo” (Leroi-Gourhan 1964-1965, p. 33 della tr. it.). Lungi dall’essere due capacità indipendenti e agli antipodi, “utensile per la mano e linguaggio per la faccia sono i due poli di uno stesso dispositivo”. Essi costituiscono anzi “l’ultima tappa dell’evoluzione ominide e la prima in cui i vincoli dell’evoluzione zoologica siano superati e di gran lunga oltrepassati” (*Ivi*, p. 34). Lo sviluppo degli utensili e dei linguaggi sarebbe dunque parte di un unico processo, capace di portare l’uomo fuori dalla logica di adattamento specifico che contraddistingue gli animali. Proprio come dichiarato da Latour è quindi la tecnica, oltre che il linguaggio, a fare l’uomo tale. Avevamo d’altronde già osservato come McLuhan descrivesse la “parola parlata” come una tecnologia capace operare delle traduzioni metaforiche e permettere all’uomo di *afferrare* il mondo in modo nuovo: alla luce delle riflessioni di Leroi-Gourhan, questa metafora dell’afferramento permesso dal linguaggio acquista una nuova luce. Dobbiamo allora insistere sul fatto che la lingua, proprio come gli utensili, è “fabbricata” dall’uomo a partire dalle stesse evoluzioni filogenetiche che hanno portato alla fabbricazione degli utensili. L’idea che le frecce, la zappa e la ruota siano il frutto di un processo tecnico presumibilmente lungo, mentre la lingua sia qualcosa che nasce già organizzata sistematicamente, è insostenibile.

Per difendere la purezza della lingua verbale, Benveniste insiste anche su un'altra caratteristica distintiva: quella legata alla "sua natura non materiale", che è più che sufficiente a "rendere sospetta la sua assimilazione a uno strumento" (Benveniste 1958 p. 112 della tr. it.). Questa concezione è però frutto di una visione idealizzata della questione, perché la lingua "naturale", proprio come tutti gli altri linguaggi e gli utensili, possiede una componente materiale: Jacques Fontanille, ad esempio, ha osservato che "la lingua orale ha ugualmente un supporto (un «medium» dicono alcuni), un substrato fisico suscettibile di trasmettere delle vibrazioni" (Fontanille 2008, p. 45 della tr. it.). Secondo il semiologo francese, è il carattere labile del supporto sonoro, ad aver erroneamente suggerito, "almeno nell'immaginario teorico della linguistica occidentale, di dematerializzare lo studio del linguaggio" (*Ibidem*). Il fatto che il linguaggio parlato non abbia un supporto duraturo non deve quindi suggerire che non lo abbia affatto: semplicemente, la materia sonora costringe alla condivisione del luogo di enunciazione e non garantisce lo stesso tasso di permanenza di un libro stampato o di un'aspirina. Ciò non toglie però che il linguaggio produca un raddoppiamento dell'esperienza, un *débrayage*, una delega. Grazie a questa delega è possibile mettere in relazione i due gruppi di coordinate tipici di qualunque processo tecnico: gli attori, i luoghi e i tempi dell'esperienza e gli attori, i luoghi e i tempi dell'enunciato discorsivo. L'apparato formale dell'enunciazione si basa esattamente su questo processo di delega: come abbiamo già osservato, si tratta di quelle categorie speciali della lingua che necessitano della condivisione delle coordinate spazio-temporali dell'esperienza per essere comprese. Vi fanno parte i pronomi personali, i deittici di tempo e luogo, i tempi verbali. Sono quelle categorie che mettono in luce lo scarto prodotto dalle produzioni linguistiche rispetto all'esperienza, scarto realizzato grazie a delle *instaurazioni sonore*. Dobbiamo quindi insistere sul fatto che anche se l'apparato vocale fa già parte del corpo umano e anche se le enunciazioni verbali hanno un supporto labile, essi permettono nonostante tutto di raddoppiare l'esperienza: è solo grazie a questo scarto, al *débrayage* tecnico, alla delega, che l'enunciazione orale può esibire delle categorie che mostrano la sovrapposizione tra la situazione dell'esperienza, l'armamentario delle categorie linguistiche e le coordinate dell'enunciato. Dire "io", "qui" e "ora" significa innanzitutto fissare su un supporto un'iscrizione tecnica, a cui la funzione semiotica annette la capacità di riferirsi al soggetto, al luogo e al tempo dell'esperienza discorsiva. In questa maniera, le categorie speciali dell'apparato formale lasciano intravedere il rapporto tra l'enunciato

prodotto e le procedure di enunciazione: segnalano la delega, lo sfasamento tecnico che il linguaggio produce rispetto all'esperienza, anche se in questo caso si tratta di una delega incompleta, perché il soggetto instaura il proprio discorso, ma permane lì con lui. Possiamo allora ritrovare nel linguaggio il carattere fondamentale che secondo Latour contraddistingue la tecnica: il modo in cui, tramite le sue instaurazioni, essa modifica l'esperienza e permette la proliferazione di spazi, di tempi e di attori.

Resta infine da individuare il modo in cui il linguaggio produce delle competenze tecniche: il modo in cui attraverso l'accumulazione di enunciazioni, è possibile l'emersione di un soggetto sempre più competente e degli oggetti ben realizzati. A questo proposito è possibile affermare che la lingua "naturale" presenta la stessa dinamica di *black-boxing* e lo stesso processo di emersione delle competenze tipico delle enunciazioni tecniche: quando utilizziamo la nostra lingua madre, non ci accorgiamo delle complesse dinamiche che ne regolano il funzionamento, perché a causa dell'effetto di *black-boxing* dovuto dall'apprendimento, ci dimentichiamo della sua esistenza. Al contrario, se dobbiamo iniziare a padroneggiare una lingua straniera, solo a seguito di molteplici tentativi e ore di ascolto, arriveremo a percepire correttamente alcune sue parole, ancora prima di arrivare a poter pronunciare delle frasi dotate di senso. In un recente articolo dedicato proprio alla relazione tra la proposta di Latour e i fatti di linguaggio, Patrice Maniglier (2016) ha insistito sul processo di acquisizione delle competenze, riconducendo la capacità di comprendere le parole di una lingua straniera all'acquisizione di abilità percettive e sensibili:

Prima di tutto, occorre chiarire che questo tipo di comprensione del linguaggio naturale cattura qualcosa di assolutamente essenziale: il fatto che l'apprendimento di un linguaggio è sempre l'acquisizione dell'abilità di carpire forme emergenti [...]. Il discorso è *percezione*. Come ha sottolineato Saussure, chi non è abituato a un linguaggio straniero trova difficile non solo *capire* cosa viene detto, ma anche *percepire* le "parole". Il linguaggio è allenamento in sensibilità. (Maniglier 2016, p. 478, traduzione nostra).

Questo addestramento precede quindi non solo la capacità di utilizzare la lingua straniera, ma anche la possibilità di comprenderla. A nostro modo di vedere, tale processo di apprendimento non può che essere qualificato come tecnico: la modifica della sensibilità

che permette di iniziare ad afferrare percettivamente le parole, infatti, corrisponde alla modifica delle resistenze che l'enunciazione produce nel soggetto, generando le sue competenze da un lato e preparando le sue *performance* dall'altro. Dopo questa prima fase, iniziando a produrre delle enunciazioni linguistiche, occorrerà fare attenzione al giusto posizionamento dei verbi, agli accordi tra nomi e aggettivi e così via. A questo stadio dell'apprendimento, occorre continuare a utilizzare il linguaggio facendoci attenzione, badando alle regole che ne regolano la correttezza. In altre parole, solo a seguito di molteplici enunciazioni, sorgono le necessarie competenze per parlare correttamente una lingua: competenze che possiamo pienamente intendere come tecniche⁸³. Quanto al gradiente di resistenza, in questo caso si tratta della nostra resistenza alla nuova lingua, che si è via via ridotta, lasciando emergere un oggetto ben formato (le nostre enunciazioni corrette) e un soggetto competente (che padroneggia la lingua). A quel punto, una volta addomesticata *la tecnologia linguistica*, possiamo dimenticarne e darla per scontata, mentre la utilizziamo correttamente⁸⁴.

Possiamo quindi individuare una dimensione tecnica al cuore del funzionamento della lingua naturale, che ne fa una tecnologia a pieno titolo, sebbene essa abbia un supporto labile, sebbene sia legata strettamente al corpo umano e sebbene si caratterizzi per la sua estrema plasticità.

2.3.1. *La sintassi generale dell'enunciazione*

I linguaggi non si limitano però a essere delle tecnologie, né delle semplici instaurazioni tecniche. È impossibile restituire la loro complessità senza parlare della loro capacità di evocare, descrivere, figurare ciò che non è presente, di produrre dei discorsi e racconti. Occorre allora individuare le modalità del passaggio dalle tecnologie alle tecnologie di rappresentazione. In altre parole, occorre verificare come si sviluppa la semiosi a partire dalla tecnica.

⁸³ È chiaro che nel caso della lingua l'acquisizione delle competenze tecniche e la dinamica di *black-boxing* che la accompagna possono prendere forme molto differenti a seconda degli obiettivi comunicazionali e il grado di prossimità rispetto alla lingua già conosciuta.

⁸⁴ Una prospettiva di questo genere è apertamente sostenuta nella proposta teorica delle *Words As Tools* elaborata in Borghi e Cimatti (2009). Secondo gli autori, le parole sono strumenti sociali che funzionano come estensioni e mediazioni cognitive. Su questi argomenti cfr. Murgiano e Nardelli (2015).

Abbiamo fin qui osservato che a partire dalle abitudini e le tendenze stabili degli esseri o dei materiali, la tecnica intervenga cambiandone il grado di resistenza: essa produce, via *débrayage*, degli oggetti, delle competenze e dei soggetti. Secondo Latour la *finzione* è una peculiare inflessione di questo fare tecnico: si tratta di un'operazione di *débrayage* di tipo differente, perché non lascia emergere solo degli oggetti, ma degli oggetti semiotici: da questi oggetti, infatti, emergono delle figure. Si tratta però di una presenza peculiare, perché le figure che emergono dai materiali hanno un'esistenza vacillante: siamo noi a doverle mantenere, prolungare, riprendere. Siamo noi a dover innescare il processo di figurazione a partire dai materiali lavorati tecnicamente. Latour definisce infatti le figure come “dei materiali instabili” che “non tengono se non finché l'instabilità continua” (Latour 2012, p. 252, traduzione nostra). Avevamo riportato l'esempio di un albero impegnato nella sua traiettoria di esistenza, su cui interviene la tecnica, al fine di trasformarlo in un tavolo dalla differente durata e forma. Nel caso della finzione, l'intervento della tecnica è ancora essenziale, ma la sua azione fa emergere, piuttosto che un tavolo, una sorprendente figura antropomorfa.

Ciò che Latour sta qui descrivendo usando il termine finzione, è nient'altro che la semiosi: la relazione che lega qualcosa di materiale e presente (significante) e qualcosa di immateriale e assente (significato). Come in qualunque funzione semiotica, siamo noi a dover riconoscere il lato significato a partire da quello significante, siamo noi a dover operare il salto semiosico dall'espressione (il legno lavorato tecnicamente) al contenuto (la figura umana che ne emerge). La produzione segnica è insomma debitrice della tecnica, che a sua volta è un lavoro su dei materiali e degli esseri. *Questa tripla trasformazione è alla base di qualunque costruzione segnica e ci permette di individuare una sintassi generale dell'enunciazione, che descrive le fasi interne alla produzione.* Per rendere conto dell'enunciazione occorre allora tenere assieme tutta la traiettoria di enunciazione, senza limitarsi a considerare solo il suo risultato segnico o la sua componente contenutistica. L'abbiamo visto nel caso di *Blow Out*: non possiamo concentrarci solamente sulla prova legale di un attentato che Jack ha prodotto, perché si tratta del solo contenuto dell'occorrenza segnica. Dobbiamo invece considerare non solo i materiali audiovisivi che compongono il significante di questa prova, ma anche i processi tecnici con cui essa è stata prodotta. Solo in questa maniera possiamo comprendere la specifica traiettoria di produzione e le specifiche qualità semiotiche che caratterizzano l'audiovisivo. Occorre

allora ribaltare la sequenza di questo esempio per ritrovare il carattere di mediazione tipico dell'enunciazione: Jack ha assistito a un attentato (esperienza), ma affinché possa dimostrarlo, deve assemblare tecnicamente del materiale visivo e sonoro (momento tecnico dell'enunciazione), al fine di produrre un'occorrenza valida per tutti (semiosi).

La sequenza individuata da Latour è d'altronde coerente con la teoria dei modi di produzione segnica elaborata da Umberto Eco nel terzo capitolo del suo *Trattato di semiotica generale* (1975). Si tratta infatti dell'allestimento di un segnale a partire dalle sue componenti fisiche (tecnica), che poi può essere trasformato in un'espressione e abbinato a un contenuto (semiosi). Come ha notato Andrea Valle, i modi di produzione segnica descrivono un'isotopia della produzione. "In particolare nella teoria echiana c'è una centralità costitutiva dell'espressione: in essa il problema non è *che cosa rappresenta un segno*, ma *come si fa un segno*." (Valle 2007, p. 5). Secondo questa prospettiva, "ciò che è rilevante non è sotto quali condizioni si interpreta un segno, ma secondo quali modalità lo si produce" (*Ibidem*). L'istituzione del segnale fisico, infatti, deve già anticipare l'interpretazione di un destinatario potenziale, tramite un lavoro meta-semiotico; si tratta dell'instaurazione tecnica in Latour. Tale lavoro andrà poi ripercorso al contrario dall'interprete: quest'ultimo, tramite un processo inferenziale, riconoscerà la produzione dell'artefatto grazie alla costituzione di una funzione semiotica. Ciò che Latour descrive è nient'altro che la catena della semiosi nella sua versione più generale: attraverso un lavoro tecnico, un materiale presente diventa in grado di generare, richiamare, stare per delle entità assenti. Ciò che però è importante notare, è che i differenti modi (tecnici) di produzione segnica, producono funzioni semiotiche differenti.

2.3.2. *La semiosi tra proiezione e figurazione*

Finora ci siamo soffermati sulla fase di produzione di un'occorrenza segnica, che determina in larga parte il modo della sua significazione. Per comprendere i fatti semiotici nella loro interezza bisogna però prendere in contro l'intera traiettoria dell'enunciazione, andando a considerare non solo il momento della produzione semiotica – cioè il *dire* – ma anche il modo in cui questa produzione viene raccolta e ripresa da un interprete – cioè l'*interpretare*. Occorre allora soffermarsi con attenzione proprio sul momento della semiosi: il modo in cui un'occorrenza già prodotta è capace di richiamare un'entità

immateriale assente (una figura umana) a partire da un'entità materiale presente (un legno lavorato). Se vogliamo comprendere questa seconda fase strettamente semiosica, è necessario fare delle importanti precisazioni. Proprio come avevamo osservato a proposito del fare tecnico, *anche per ciò che concerne la semiosi, essa si costituisce come un evento enunciazionale che è prioritario rispetto a un soggetto che proietta il senso o un oggetto semiotico che lo impone*. Queste due entità emergono secondariamente, tramite un effetto di rinculo, a seguito di un lavoro di modifica delle resistenze: in questo caso, le resistenze modificate sono quelle estetiche e semantiche necessarie all'emersione delle figure dai materiali⁸⁵. Latour precisa infatti che la semiosi non consiste nel proiettare una "patetica soggettività", né di un lavoro della nostra immaginazione, perché, al contrario, un'opera esige di partecipare "della sua traiettoria di INSTAURAZIONE" (Latour 2012, p. 248-249, traduzione nostra). È anzi proprio tale partecipazione a farci ottenere la nostra soggettività. "Se l'opera ha bisogno di un'interpretazione *soggettiva*, è nel senso molto particolare dell'aggettivo che noi ne siamo *assoggettati*, o piuttosto che noi ci guadagniamo la nostra soggettività" (Ivi, p. 248, traduzione nostra). È solo a partire dalla semiosi, dalla relazione enunciazionale che lega un'occorrenza segnica e un interprete, che un soggetto può essere prodotto, conquistando la propria immaginazione. Avevamo però osservato un altro carattere che contraddistingue la semiosi: le figure proiettate da un'occorrenza significativa sono instabili, hanno bisogno di un interprete per essere mantenute, prolungate, riprese.

Dobbiamo allora articolare nei dettagli questa seconda fase che compone la traiettoria dell'enunciazione: se la produzione segnica, tramite un'inflexione peculiare della relazione tecnica, produce un soggetto competente e un oggetto semiotico; come procederà, al contrario, la relazione semiotica che unisce un interprete e un segno già prodotto? Latour riprende a questo proposito le riflessioni di Greimas, adattandone alcuni aspetti. Come per il semiologo lituano, ogni produzione semiotica si configura come un lavoro peculiare: a partire dall'io-qui-ora della produzione, si generano, via *débrayage*, degli altri attori, degli altri luoghi e degli altri tempi, quelli dell'enunciato. A partire da

⁸⁵ Quando parliamo di resistenze, abiti e prestazioni *estetiche* intendiamo riferirci a una riflessione sull'esperienza e sulla sensibilità, e non al campo di una filosofia dell'arte. Intendiamo quindi riprendere la nozione di *aisthesis* intesa come critica delle condizioni dell'esperienza in genere, rifacendoci alle riflessioni di autori quali Emilio Garroni (2005), Pietro Montani (2014), Fabrizio Desideri (2011). In questo caso specifico parliamo di competenze estetiche per l'emersione delle figure, perché le dinamiche che sono innescate dalla semiosi sono effettivamente legate alla sensibilità e alla percezione. L'avevamo d'altronde già osservato in precedenza: per imparare a parlare una lingua straniera – ottenere una competenza semiotica – occorre prima di tutto imparare a percepire le parole.

questo presupposto, secondo Latour il momento semiosico che associa l'interprete e l'enunciato già prodotto segue una dinamica simile: rispetto all'esperienza corrente che coinvolge un interprete, un'opera semiotica ne comporta la proiezione in altri luoghi, altri tempi e di fronte ad altri attori, quelli dell'enunciato. La differenza fondamentale riposa quindi nel fatto che in questo secondo momento di *débrayage* – quello della semiosi che si realizza tra un interprete e un segno già prodotto – a essere proiettate non sono le strutture testuali, com'era nella produzione, bensì l'interprete stesso. Non bisogna però pensare che tale proiezione corrisponda a un'attività transitiva: qualcosa che un testo o segno fa al soggetto, che a sua volta la subisce passivamente. Dobbiamo al contrario insistere sul fatto che mentre l'opera ci proietta altrove, al tempo stesso essa richiede un lavoro di figurazione a partire dai suoi materiali, così da effettuare con successo questa operazione. La semiosi è insomma il primigenio momento relazionale capace di trasportarci altrove, ma lo fa a patto di riconoscere, prolungare e mantenere le figure (contenuto) che emergono dai suoi materiali (espressione).

2.4. Tecnologie della semiosi

Secondo la nostra rilettura di Latour, questi due momenti dell'enunciazione – il primo produttivo e tecnico, il secondo figurativo e semiosico – contraddistinguono la traiettoria della significazione nella sua interezza. Il fare tecnico che produce un'occorrenza significativa, e il fare semiosico che la riprende, costituiscono assieme una sintassi generale dell'enunciazione. Là dove c'è semiosi, c'è necessariamente anche un lavoro tecnico: ciò però non significa che tutte le produzioni tecniche mirino a produrre delle figure. Abbiamo anzi visto che la modificazione di un essere (ad esempio un albero) può cambiare le sue resistenze per assolvere dei compiti nient'affatto semiotici (come la costruzione di un tavolo). In altre parole, qualunque funzione semiotica richiede sempre un *débrayage tecnico*, ma non è invece vero il contrario. Se l'ordine di questa sequenza vale in una sola direzione – dalla tecnica verso la produzione segnica – non bisogna dimenticare che qualunque funzione semiotica è un'entità doppia, tanto materiale (significante) quanto figurale (significato).

Dalle riflessioni di Latour vanno però tratte le dovute conseguenze: a partire dai materiali e dagli esseri, le differenti modalità di produzione tecnica danno luogo a

differenti modalità di figurazione e quindi all'emergenza di differenti funzioni semiotiche. Non è possibile comprendere queste differenti funzioni semiotiche e il modo peculiare in cui producono conoscenza, se non si prende in carico l'intera traiettoria di enunciazione che le contraddistingue: proprio come voleva Benveniste, bisogna considerare l'operazione di produzione di un enunciato e non solo l'enunciato risultante. Lo stesso Eco era molto netto riguardo questo aspetto: "Il lavoro svolto per manipolare il continuum espressivo, onde produrre occorrenze concrete di dati significanti, porta a evidenza immediata il fatto che *ci sono diversi tipi di segni*" (Eco 1975, p. 209). Non possiamo quindi accontentarci di una sintassi generale dell'enunciazione, dobbiamo al contrario riconoscere immediatamente che esistono tanti modi di produzione segnica e altrettanti tipi di semiosi: accanto al modo in cui si produce un enunciato linguistico, dobbiamo necessariamente affiancare il modo in cui si producono altri tipi di enunciati. Accanto al dire linguistico, dobbiamo allora necessariamente affiancare altri modi di dire: il dire fotografico, il dire audiovisivo, il dire pittorico e così via. Per queste ragioni, alla luce delle fasi tecniche e semiosiche che contraddistinguono la traiettoria dell'enunciazione, proponiamo di intendere questi differenti modi di dire come delle *tecnologie della semiosi*. Con tecnologie della semiosi intendiamo indicare l'azione minima di uno strumento semiotico: la specifica pratica di produzione tecnica e l'altrettanto specifica modalità di semiosi che ne caratterizzano complessivamente l'enunciazione. È allora con questa nozione che proponiamo di sostituire quella di *medium*. L'avevamo osservato a inizio capitolo: la tecnologia della semiosi fotografica, ad esempio, si contraddistingue per una traiettoria di enunciazione specifica, perché l'impressione della luce su un supporto sensibile lascia emergere delle entità visive (produzione tecnica) che andranno riconosciute come figure (figurazione semiosica). Dobbiamo ora aggiungere che tale traiettoria genera un tipo di semiosi e un tipo di conoscenza esclusivo: essa esibisce delle caratteristiche visive impossibili da realizzare per altre tecnologie della semiosi. Al contrario, il linguaggio verbale, tramite gli organi fonatori realizza delle catene delle sonore (produzione tecnica) che andranno riconosciute come parole (figurazione semiosica). Rispetto alla tecnologia fotografica non permette di esibire gli aspetti visivi, ma può al contrario definire e descrivere in maniere estremamente flessibili. Dobbiamo insomma aggiungere che il dire fotografico e il dire linguistico si contraddistinguono per il loro peculiare potenziale semiotico. Esse generano cioè differenti tipi di conoscenza, sulla base del rispettivo modo

di produzione tecnica. In un passaggio Latour insiste su questi aspetti, proponendo un'altra serie di esempi.

È tramite questo nuovo potenziale prelevato dalle tecniche che si può innanzitutto individuare la loro presenza. Ogni volta che un piccolo ammasso di parole fa *emergere* un personaggio; ogni volta che la pelle tesa di un tamburo emette *anche* un suono; ogni volta che da un tratto sulla tela si estrae *in più* una figura; ogni volta che un gesto sulla scena genera *in aggiunta* un personaggio; ogni volta che un pezzo di argilla fa nascere *per addizione* la bozza di una statua. Ma si tratta di una presenza instabile. Se ci si attacca solo ai materiali, la figura sparisce, il suono diventa rumore, la statua diventa argilla, il dipinto non è altro che un imbrattamento, le parole si riducono a delle zampe di gallina, l'attore resta sul posto, con le braccia a ciandononi. (Latour 2012, p. 251-252, traduzione nostra).

La citazione pone l'accento sul fatto che sebbene il principio di enunciazione generale sia il medesimo, esso è declinato in maniere molteplici per realizzare funzioni semiotiche differenti. È possibile notare la presenza di cinque procedure di enunciazione e altrettante tecnologie della semiosi: parole, suoni musicali, figure su una tela, personaggi fittizi in scena, statue scolpite nell'argilla. Latour sottolinea qui soprattutto il secondo momento dell'enunciazione: il momento semiosico di emersione delle figure a partire dai materiali modificati. Alla luce della sintassi generale che abbiamo individuato, è però possibile risalire alle dinamiche che le hanno realizzate, in modo da ricostruire la peculiare traiettoria che le caratterizza: l'enunciazione lavora su dei materiali e dei supporti, utilizzando differenti tecniche, differenti strumenti, che mirano a far emergere – ognuna a proprio modo – differenti figure semiotiche. In questa maniera è possibile prendere in considerazione i supporti, i dispositivi e le relazioni semiotiche che contraddistinguono le differenti tecnologie della semiosi, andando a descrivere internamente i modi rispettivi in cui si produce la conoscenza. Ancora una volta, le riflessioni di Eco si rivelano premonitrici:

Quindi una tipologia dei segni dovrà cedere il passo a una tipologia dei modi di produzione segnica: mostrando una volta di più la vacuità della nozione classica di 'segno', finzione del linguaggio quotidiano, il cui posto teorico va occupato dalla

nozione di *funzione segnica come risultato di diversi tipi di operazione produttiva* (Eco 1975, p. 210).

La schizia creatrice con cui Greimas (Greimas e Courtés 1979) indicava il passaggio dalle virtualità semiotiche al testo realizzato non è più da intendersi come un evento inattuabile, né va sostituito con una simulazione della realizzazione testuale: l'enunciazione è il modo in cui differenti modalità di produzione tecnica realizzano altrettante funzioni semiotiche.

2.4.1. Sintassi figurative e fittizzazione

Alla luce del percorso che abbiamo compiuto, possiamo affermare che le tecnologie della semiosi, lungi dall'essere qualcosa di secondario che si aggiunge alle procedure generali della significazione, intervengono da subito nel determinare il tipo di funzione semiotica: esse producono infatti differenti tipi di conoscenza⁸⁶. Francesco Antinucci, in *Parola e immagine. Storia di due tecnologie* (2011), spiega ad esempio come la lingua scritta si appoggi a un'attività inferenziale di tipo simbolico-ricostruttivo, laddove le immagini comportano una semiosi più prossima alla multi-modalità della nostra esperienza quotidiana. Semplificando, potremmo dire che le immagini ci chiedono un lavoro inferenziale – una figurazione, secondo Latour – meno mediato rispetto alla lingua naturale⁸⁷. A questo proposito, Roger Odin (1999) riprende alcune considerazioni di Christian Metz in uno studio dedicato alla finzione cinematografica, in modo da distinguere il grado di “fittizzazione” di ciascun linguaggio, che è dato dal rapporto tra la ricchezza percettiva del significante e il grado di presenza degli elementi mobilitati. Il cinema, ad esempio, ha un'elevata ricchezza percettiva, ma gli elementi mobilitati in maniera audiovisiva, sono in compenso del tutto irreali e assenti. Al contrario, la letteratura abbina alla scarsa densità percettiva dei suoi materiali di partenza delle presenze figurative

⁸⁶ Anticipiamo qui alcune delle considerazioni che saranno al centro del prossimo capitolo, delineando alcune differenze di base che intercorrono tra le tecnologie della semiosi. È infatti certamente utile considerarle in maniera unitaria grazie all'ipotesi di una sintassi generale dell'enunciazione, ma per rendere conto di come esse producono effettivamente senso, occorre prendere in carico le loro differenze e concentrarsi su una tecnologia della semiosi in particolare. In questo capitolo ci soffermiamo in via privilegiata sui principi generali che le contraddistinguono e sulla fase di produzione dell'enunciazione. Nel prossimo, prendendo in considerazione la tecnologia audiovisiva, ci soffermeremo con più attenzione sulla fase di interpretazione.

⁸⁷ Due esempi di come la letteratura può utilizzare le immagini sfruttando in maniera virtuosa i loro differenti modi di generazione del senso sono contenuti in Pezzini (2007) e Violi (2009).

ugualmente deboli, per cui ne risulta un rapporto complessivo più equilibrato. Il pericolo di un'ontologizzazione del medium è certamente dietro l'angolo, perché non è possibile costruire un inventario chiuso delle procedure che interessano la semiosi di ciascuna tecnologia della finzione, essendo molti meccanismi a loro trasversali, ma questo non significa che non dobbiamo distinguere un racconto di parole da un racconto di immagini⁸⁸: dobbiamo poter distinguere le differenti modalità di produzione e di accesso alle funzioni semiotiche. Si tratta allora di aggiungere al momento della produzione segnica, quello della relazione semiotica, che determina il modo in cui si realizza un'esperienza di significazione. Un romanzo scritto ci *fa immaginare* dei luoghi, dei tempi e dei personaggi che non sono presenti attraverso un processo di trasduzione inferenziale, un film ci *fa sentire e vedere* dei delegati percettivi in azione, mentre una scultura ci costringe al movimento per valutare i volumi modellati. Sebbene si tratti di considerazioni all'apparenza banali, crediamo che bisognerebbe riportarle al centro della riflessione semiotica, che se n'è solo parzialmente interessata: una delle eccezioni è certamente la *sintassi figurativa* elaborata da Jacques Fontanille. Con questa nozione l'autore intende descrivere il modo in cui le figure semiotiche emergono dalle occorrenze segniche. Si tratta di rendere conto tanto dei modi in cui i segni sono prodotti, quanto delle operazioni estetiche che caratterizzano il riconoscimento di figure a partire dai modi della sensibilità umana.

Per comprendere come la sensorialità contribuisca alla sintassi figurativa, sarà necessario mettere a fuoco la dimensione polisensoriale della significazione e dell'enunciazione (dal lato della produzione discorsiva, così come dal lato del lato della ricezione), e non invece il canale (mono) sensoriale grazie al quale le informazioni sono estratte dal messaggio (Fontanille 2004a, p. 128 della tr. it.).

⁸⁸ In *Sémiotique de la photographie* (2011), Dondero individua il rischio di incorrere in due tipi di errori, per ciò che concerne un'analisi che renda conto degli aspetti medialità delle opere. Da un lato il rischio di operare una ontologizzazione della genesi, assegnando alle procedure di produzione del medium il ruolo di determinare interamente la significazione. Dall'altro il rischio di considerare le opere solamente per le loro forme, trascurando le sostanze espressive: "Studiare i differenti tipi di supporti e le tecniche di apporto ci permette di rendere significativa la sostanza dell'espressione, e non solamente la forma dell'espressione. Questo approccio può rivelarsi euristico se si salvaguarda la de-ontologizzazione della genesi e se allo stesso tempo si arriva a rendere conto delle tracce del fare come memoria *sintattica* dell'enunciato" (p. 49, traduzione nostra).

In questa maniera è possibile oltrepassare l'equivalenza tra il modo sensibile mobilitato durante la ricezione (ad esempio la vista) e il modo di produzione dell'occorrenza semiotica (ad esempio una fotografia): "Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi di tipo manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura" (*Ibidem*). Al contrario, "la sintassi figurativa della fotografia è innanzitutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile" (*Ibidem*).

2.4.2. *La traiettoria intermediale della conoscenza*

Queste considerazioni non devono portarci alla conclusione che basti semplicemente opporre, com'è stato tradizionalmente fatto con i linguaggi, le differenti tecnologie della semiosi, per comprendere come esse lavorano all'interno della cultura. È utile e necessario compararle per cercare le rispettive specificità nella produzione del senso, ma se si guarda alle pratiche umane – ad esempio quelle professionali – è facile constatare che la norma è il loro utilizzo combinato. Si è spesso insistito sulla supremazia della lingua naturale rispetto agli altri tipi di linguaggio, basti citare l'idea di sistema modellizzante primario di Jurij Lotman (1974) o la translinguistica di Roland Barthes (1964). Latour, al contrario, si sofferma su ciò che accumuna i vari linguaggi in un'unica traiettoria semiotica. Lo abbiamo visto nel caso della produzione di una prova legale in *Blow Out*: la sola lingua "naturale" non è affatto sufficiente a costruire una dimostrazione in grado di convincere la comunità, sebbene essa sia capace di produrre dei discorsi finemente articolati. Abbiamo constatato che nemmeno le qualità sonore registrate su un supporto, se prese in maniera isolata, sono sufficienti a dimostrare un evento, così come quelle visive. Solo la produzione di un filmato audiovisivo e la presenza di un testimone capace di ancorarne linguisticamente la referenza, può dar luogo a una prova legale valida: serve una catena di differenti enunciazioni semiotiche capaci di rafforzarsi vicendevolmente.

Queste considerazioni non sono però esclusive del dominio legale, perché anche in altri ambiti che caratterizzano la nostra cultura, vige la normale collaborazione tra differenti tecnologie della semiosi. Per ciò che riguarda la scienza, ad esempio, Latour insiste sulle procedure utilizzate nei laboratori, in cui lo studio di un fenomeno attraversa varie fasi: la misurazione diretta delle sue dimensioni, la riproduzione e la modifica delle condizioni di esistenza, il calcolo tramite linguaggi formali, lo studio di diagrammi, la loro

manipolazione, le molteplici procedure di visualizzazione⁸⁹, etc. Questa sequenza di rimandi reciproci altamente controllata viene chiamata da Latour *catena di referenza*. Non si tratta di un modo peculiare di produrre la conoscenza, ma dell'unico modo per farlo: la conoscenza è infatti sempre equipaggiata di strumenti capaci di illuminare lo stesso fenomeno da più punti di vista. Affinché tale varietà possa essere prodotta, è normale prassi quella di utilizzare differenti tecnologie della semiosi, che producono differenti tipi di conoscenza e sono in grado di lavorare in maniera collaborativa e virtuosa. Nel descrivere i caratteri della catena della conoscenza, Latour riporta l'esempio del ruolo giocato da una cartina geografica durante una passeggiata in montagna: tra la rappresentazione cartografica, la bussola e il terreno reale, si genera una peculiare "forma di transustanziazione" che realizza un'altrettanto peculiare catena di referenza. Secondo l'autore, infatti, la conoscenza si produce soltanto "saltando da un medium a un altro medium" (Latour 2012, p. 91, traduzione nostra): non possiamo quindi ignorare i differenti modi in cui sono prodotte le conoscenze, così come non possiamo ignorare la collaborazione tra questi modi. Non è difficile ritrovare in questa concezione il principio d'interpretanza di Charles Sanders Peirce: secondo il filosofo americano, la semiosi non è altro che la produzione di una serie di *representamen*, capaci di illuminare l'oggetto sotto un certo rispetto, in modo da produrre nella mente dell'interprete un altro segno, l'interpretante, che chiama a sua volta un altro interpretante, generando una catena potenzialmente infinita di semiosi.

Non c'è modo, nel processo di *semiosi illimitata* che Peirce descrive e fonda, di stabilire il significato di una espressione, se non *traducendola* in altri segni (appartenenti o no allo stesso sistema semiotico) e in modo che l'interpretante non solo renda ragione dell'interpretato sotto qualche aspetto, ma dell'interpretato faccia conoscere qualcosa di più. (Eco 1984, p. 108).

L'articolazione tra oggetto, segno e interpretante è capace di illuminare il fenomeno di partenza sotto diversi rispetti soprattutto se utilizza differenti tecnologie della semiosi, che danno luogo a differenti funzioni semiotiche. In altre parole, *intendere i fatti semiotici*

⁸⁹ A questo proposito è possibile citare una lunga serie di studi legati alle scienze cognitive che mostrano come le pratiche di produzione della conoscenza siano sempre pratiche che approfittano di più strumenti, più linguaggi e metodi di classificazione. Cfr. Goodwin (1994), Hutchins (1995), Noë (2009), Clark (2008), Fusaroli, Granelli e Paolucci (a cura di) (2011).

come una traiettoria unica, ma composta da più tecnologie e differenti funzioni semiotiche, comporta un'attenzione maggiore sulle procedure che li fanno lavorare insieme all'interno delle pratiche umane, anziché sulle loro differenze. Nel descrivere la conoscenza come una concatenazione di differenti procedure equipaggiate, Latour intende sottolineare l'impossibilità di opporre un dominio simbolico a uno del reale, dato che esse lavorano grazie a quelle entità dalla doppia natura – materiale e simbolica – che sono i segni. Proprio come affermava Eco: “Il fatto che *la semiosi viva come fatto in un mondo di fatti* limita l'assoluta purezza dell'universo dei codici” (Eco 1975, p. 211). La semiosi è infatti una traiettoria che si sviluppa obliqua alle altre, nel senso che, con i propri mezzi, ne segue e ne ricostruisce il percorso. Gli esseri si articolano egregiamente secondo le proprie modalità: per seguirne le tendenze, sarà necessario passare da un segno visivo a un'azione, da un'azione a un diagramma, e solo a volte, da un segno linguistico a un altro segno linguistico. Il rimando tra queste due ultime occorrenze è solo un caso particolare su cui si esercita la funzione semiotica, che non può essere affatto ridotta all'idea del linguaggio opposto alla realtà né, tantomeno, alla sola lingua naturale. In altre parole, la semiosi convive con altre traiettorie, ma essa si sviluppa tramite la collaborazione virtuosa di differenti tecnologie della semiosi: “la cultura continuamente traduce segni in altri segni, definizioni in altre definizioni, parole in icone, icone in segni ostensivi, segni ostensivi in nuove definizioni, nuove definizioni in funzioni proposizionali, funzioni proposizionali in enunciati esemplificativi e così via” (Ivi, p. 105). Appare allora chiaro che la collaborazione tra le tecnologie della finzione sia molto più importante, per spiegare qualunque pratica umana, rispetto alle loro differenze. Bisognerà quindi interessarsi, oltre che alle componenti interne a ciascuna traiettoria, anche alle modalità che contraddistinguono tale collaborazione semiotica.

2.5. La dimensione tecnica dell'Enciclopedia

Abbiamo fin qui osservato che le tecnologie della semiosi si contraddistinguono ognuna per una traiettoria peculiare, che concerne la *produzione* e la *relazione* semiotica: i differenti modi in cui si producono segni determinano altrettante tipologie di relazioni conoscitive, che ci mostrano differenti aspetti di un fenomeno. Ad esempio, una foto può esibire degli aspetti visivi, la lingua naturale può definire nei dettagli e un filmato è

capace di mostrare il movimento. Occorre però insistere su altri due aspetti che contraddistinguono le tecnologie della semiosi e la traiettoria intermediale della conoscenza: innanzitutto, le tecnologie che abbiamo considerato non si caratterizzano soltanto per i modi di produzione e relazione semiotica, ma anche per i modi di *trasmissione*. Ognuna di esse si caratterizza per degli aspetti tecnici legati alla conservazione della conoscenza, oltre che alla sua produzione. Questi aspetti vanno ulteriormente approfonditi, perché modificano il sistema stesso della conoscenza, permettendone l'evoluzione e la permanenza. Il primo punto concerne quindi il ruolo delle tecnologie della semiosi nell'evoluzione e nella trasmissione della conoscenza, di cui occorrerà evidenziare le componenti tecniche.

In secondo luogo, per poter caratterizzare l'evoluzione e la trasmissione del sistema della conoscenza, occorre innanzitutto interrogarsi sulla natura di questo sistema. Crediamo che la teoria dell'enunciazione di Benveniste ci fornisca ancora il quadro di riferimento fondamentale: se l'enunciazione è l'atto di produrre un enunciato discorsivo, qual è allora il corrispettivo del sistema della lingua per ciò che concerne l'insieme delle restanti tecnologie della semiosi?

2.5.1. Enciclopedia e prassi enunciazionale

Se seguiamo la semiotica interpretativa di Umberto Eco, la risposta è nota: i modi di produzione segnica sfociano e sono regolati dal sistema semantico globale dell'Enciclopedia.

L'enciclopedia è un postulato semiotico. Non nel senso che non sia anche una realtà semiosica: essa è l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cinesche (Eco 1984, p. 109).

Patrizia Violi ha osservato che nella riflessione di Eco vi è un'oscillazione tra due concezioni differenti: “da un lato l'Enciclopedia come ‘immensa e ideale biblioteca’ di tutto il sapere, senza delimitazioni né temporali né spaziali [...]”; dall'altro “il repertorio aperto ma non illimitato, delle conoscenze e dei saperi socialmente e culturalmente dati in

un certo momento storico” (Violi 1997, p. 241). La seconda accezione è quella che permette di assegnare all’Enciclopedia l’importante ruolo di regolare le interpretazioni e le produzioni semiotiche. In questa maniera, il concetto di Enciclopedia corrisponde non solo al sistema che permette qualunque enunciazione semiotica, ma essa è anche il risultato della sedimentazione delle enunciazioni prodotte in una data epoca: “l’attività testuale che si elabora sulla base dell’enciclopedia, agendo sulle sue contraddizioni, e introducendovi di continuo nuove risegmentazioni del continuum, anche sulla base delle esperienze progressive, trasforma nel tempo l’enciclopedia” (Eco 1984, p. 109). Alla luce di queste riflessioni, l’Enciclopedia è tanto il presupposto quanto il risultato della sedimentazione delle enunciazioni in un dato momento storico. La produzione segnica immanente alla cultura produce dei percorsi inferenziali privilegiati, andando ad agire come meccanismo regolatore delle nuove produzioni e interpretazioni semiotiche. Possiamo qui ritrovare il meccanismo di modificazione delle resistenze tipico della tecnica, ma a un livello differente rispetto a quello di singoli individui e singoli oggetti: tramite l’accumulazione e la stabilizzazione di produzioni segniche, l’Enciclopedia vede modificate le sue resistenze semantiche e pragmatiche, producendo dei percorsi interpretativi privilegiati di accesso al senso, che vanno a costituire una stabilizzazione del “senso comune” su cui ogni nuova enunciazione dovrà necessariamente regolarsi. Nella proposta di Eco, il sistema semantico è infatti composto da unità culturali stabilizzate, che regolano la significazione attorno a dei percorsi intertestuali, tali che per definire un qualunque lessema, occorre produrre differenti tipi di interpretanti.

Tale dinamica è stata recentemente accostata al concetto di prassi enunciazionale (Violi 2005, Valle 2007, Paolucci 2010), con cui la semiotica post-greimasiana, soprattutto grazie alle riflessioni di Denis Bertrand (1993) Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (1998), ha superato l’enunciazione linguistica di Benveniste. Come ha spiegato Gianfranco Marrone in un intervento che riassume criticamente le posizioni sull’argomento, concentrarsi sulla prassi significa “non più partire dal sistema della lingua e vedere come viene realizzato individualmente con la *parole*, ma esaminare in che modo topoi, stereotipi, generi discorsivi, modi di dire etc., costituiti nell’*uso* semiotico (in senso hjelmsleviano), si riverberano sotto forma di *primitivi* nel sistema virtuale della lingua” (Marrone 2003, p. 11). Non si tratta più d’insistere sul sistema linguistico, né sulla soggettività del linguaggio, bensì “sull’istanza collettiva che v’è dietro, o dentro, qualsiasi enunciatore: io

che parlo non sono io se non in funzione dell'istanza socio-culturale che mi attraversa e parla in me" (*Ibidem*). È possibile riconoscere in questa dinamica di sedimentazione semantica lo stesso principio di modifica delle resistenze postulato da Latour a proposito della tecnica: la prassi enunciativa della cultura deforma e stabilizza il sistema semantico grazie alla modifica delle resistenze enciclopediche, generando stereotipi, generi, *topoi*, che a loro volta influenzano qualunque nuova produzione e interpretazione semiotica. Se la tradizione generativa ha sottolineato soprattutto il ruolo di mediazione delle norme linguistiche, rifacendosi a Louis Hjelmslev (1942) e a Eugen Coşeriu (1952), per ciò che concerne la semiotica interpretativa, la dinamica di sedimentazione enciclopedica risponde in maniera coerente ai principi del pragmatismo di Peirce: come abbiamo visto, la semiosi illimitata dà luogo a una catena potenzialmente infinita di interpretanti, capaci di illuminare un oggetto sotto infiniti rispetti; è però l'instaurazione di un abito a regolare questa fuga altrimenti illimitata, andando a stabilizzare delle resistenze semantiche e pragmatiche, sedimentate in unità culturali.

2.5.2. *Abiti tecnici, estetici, semantici*

In maniera sorprendentemente simile, anche Latour riprende dal pragmatismo americano la nozione di abito, così da fondare uno dei modi più esistenti più importanti del suo impianto teorico, perché è l'unico capace di stabilizzare il lavoro di tutte le altre traiettorie⁹⁰. Vale la pena di soffermarsi sulle sue riflessioni, perché ci permettono di precisare il lavoro enunciativo dell'Enciclopedia, andando a considerare i suoi aspetti tecnici e materiali: sebbene non siano stati solitamente presi nella giusta considerazione, essi fanno parte a pieno titolo della produzione semiotica e del suo sistema immanente.

⁹⁰ Com'è noto, Eco fa riferimento soprattutto a Charles Sanders Peirce, inventore del pragmatismo, mentre Latour riprende da William James, contemporaneo e amico di Peirce, la nozione di abito. Ciò che è importante sottolineare è che le considerazioni riprese dagli ispiratori pragmatisti sono le medesime. La dinamica di funzionamento dell'abito, ad esempio, è la stessa: essa vela i passaggi interni a un'azione, mentre ne determina l'andamento in maniera irreflessa. Tuttavia, uno sforzo di attenzione è sufficiente per notare le competenze che essa nasconde e alimenta. Per queste ragioni, crediamo sia possibile rinvenire, tanto nella riflessione di Latour quanto in quella di Eco, una concezione critica della semiosi, da cui potrebbe derivarne una definizione peculiare della stessa disciplina: *la semiotica come un metodo del fare attenzione*, ovvero un metodo che non lavora operando delle gerarchizzazioni interne dei propri oggetti di studio, ma che, al contrario, tenta di articolare le esperienze di significazione ponendosi al loro interno e facendovi criticamente attenzione.

Proprio come per Eco, secondo cui le unità culturali si sedimentano nell'Enciclopedia in virtù di abiti e norme, così per Latour, la stabilizzazione e la modificazione dei valori di ciascun modo di esistenza rispondono al medesimo meccanismo. Secondo Latour è anzi proprio l'abito a produrre l'immanenza, perché trasforma le complesse operazioni discontinue di ciascuna enunciazione, in continuità irriflesse. Gli abiti rivestono un ruolo fondamentale perché ci permettono di iniziare un'attività senza interrogarne lo statuto. Esse ci immettono in una traiettoria di senso senza farci iniziare, ogni volta, nel dubbio: "l'abito ha per effetto quello di rendere IMPLICITO l'immensa maggioranza dei percorsi senza però che l'aggettivo ESPLICITO voglia dire «formale» o «teorico»" (Latour 2012, p. 279, traduzione nostra). Per illustrare il ruolo la dinamica dell'abito, Latour si sofferma sul modo in cui essa sedimenta le traiettorie che abbiamo fin qui descritto. Per ciò che concerne la tecnica, ad esempio, avevamo già osservato il modo in cui essa è capace di produrre degli oggetti ben fatti e dei soggetti competenti. Tuttavia, affinché sia possibile la loro emersione, non è sufficiente rifarsi a un'enunciazione singola, ma è necessaria una ripetizione capace di fondare, per l'appunto, un abito tecnico:

Finché sono maldestro nel disporre dei mattoni di cemento, sento il vivo passaggio dell'influsso tecnico, ma una volta gestito il sottile montaggio di riflessi nervosi e muscolari in rapporto a ciascun strumento e ciascun materiale, allineo il resto dei lavori e dei giorni, senza nemmeno "rendermene conto", come se fossi totalmente adeguato al mio compito (*Ivi*, p. 271, traduzione nostra).

Avevamo già constatato che le competenze tecniche sono prodotte a seguito di una sedimentazione delle enunciazioni: in *Blow Out*, ad esempio, Jack è capace di riconoscere il colpo di pistola registrato su una banda sonora perché ha già utilizzato molte volte, nella sua professione di *sound designer*, gli apparecchi necessari a manipolare occorrenze sonore. La sedimentazione delle enunciazioni tecniche genera quindi degli oggetti – in questo caso sonori – e, soprattutto, le competenze del soggetto. Abbiamo però anche constatato che la tecnica è un elemento costitutivo dei linguaggi, perché permette di operare il primo *débrayage* nei confronti dell'esperienza, in modo da generare delle figure semiotiche. Un posto di rilievo nella costituzione delle competenze semiotiche va allora riservato ai dispositivi tecnici della semiosi e al loro utilizzo abitudinario: in questo caso, il

microfono direzionale, le pellicole cinematografiche, i materiali per realizzare il montaggio. Questa considerazione ci permette di intravedere il modo in cui ciascuna tecnologia della semiosi è articolata in componenti interne differenti

Dopo aver descritto l'interazione tra il principio dell'abito e la traiettoria della tecnica, Latour si sofferma sulla relazione che esso ingaggia con la semiosi. L'autore presenta l'esempio dei generi letterari, ricalcando le ipotesi di Gianfranco Marrone. "Nessuno dirà che le nozioni «romanzo», «relazione interinale» o «docu-fiction» sulla pagina detta giustamente «di guardia» [page de garde], «fondano» la realtà del volume che segue, ma nemmeno che esse «ne dissimulano» il contenuto" (*Ivi*, p. 277, traduzione nostra). Nel momento in cui iniziamo la lettura di un romanzo poliziesco, ad esempio, leggendo l'etichetta che ne descrive il genere, siamo già pronti a rispondere ai suoi espedienti, anche se al momento abbiamo dato solo un'occhiata distratta alla prima pagina e non ne conosciamo i contenuti effettivi. La sedimentazione produttiva di testi della medesima tipologia – e la competenza che deriva dalle nostre abitudini di lettura – fanno in modo da renderci già sensibili ai suoi meccanismi, alle sue procedure di figurazione, alla gestione dei suoi ritmi. In questo caso, l'abito lavora tramite la sedimentazione di una serie di tratti semantici e pragmatici, proprio come voleva Eco, modificando la nostra sensibilità sulla base delle abitudini produttive e interpretative della cultura.

A queste considerazioni ne seguono però altre che consideriamo cruciali, perché ci permettono di verificare il ruolo che differenti tecnologie della semiosi giocano all'interno dell'Enciclopedia. Latour riporta l'esempio di un film di animazione, così da sottolineare come gli abiti non siano solo legati ai generi letterari e al linguaggio verbale, ma anche ai differenti *supporti* e *formati* di altre tecnologie semiotiche. Tali tecnologie sono in grado di generare degli abiti differenti, perché chiedono di realizzare un'attività di figurazione differente rispetto a quelle della lingua naturale.

Non troviamo niente di paradossale a visionare in via continuativa un film di animazione sapendo perfettamente (ma dimenticandolo più perfettamente ancora) che esso è composto di una sequenza di immagini fisse. Occorre insomma qualche *effetto speciale* per generare la continuità: quelli che le abitudini compongono, ma a patto di far passare il film a una certa velocità, e una volta solamente che ciascuna veduta ne sarà stata dipinta a grandi linee. L'IMMANENZA è certamente lì, ma non è che un'*impressione*, e anche un'impressione retinica (*Ivi*, p. 272, traduzione nostra).

Ripercorrendo i passaggi della sintassi dell'enunciazione attraverso una scomposizione del testo nelle sue procedure di produzione, Latour ci permette di identificare altri abiti tecnici legati alla produzione enciclopedica: una serie di immagini fisse, disegnate probabilmente a mano, e proiettate a una certa velocità, vengono percepite e figurate come un flusso, grazie all'immanenza prodotta non solo da un abito produttivo e semantico, ma anche da uno estetico e percettivo⁹¹. Confrontando queste componenti con quelle del genere letterario citato in precedenza, otteniamo una prima serie di invarianti della produzione semiotica: un supporto (dei fogli da disegni disposti in serie), dei dispositivi (dei colori, delle matite e un proiettore), delle modalità dell'esperienza (l'audiovisione).

Alla luce di queste riflessioni preliminari, dobbiamo insistere sulla necessità di considerare le componenti materiali e tecniche che costituiscono la prassi enunciazione dell'Enciclopedia. Non possiamo considerare solo i generi, gli abiti semantici e i *topoi* che essa genera, perché gli *interpretanti* con cui produciamo senso non si riferiscono al solo piano del contenuto, bensì a dei segni completi delle loro componenti materiali. Come ha recentemente sottolineato Patrizia Violi, “se gli interpretanti sono segni, ciò cambia completamente l'intera natura dell'enciclopedia, la quale cessa di essere un modello semantico del piano del contenuto di un dato linguaggio, e diventa un modello semiotico dell'intero sistema della conoscenza, e del suo funzionamento sociale e culturale” (Violi 2017, in corso di pubblicazione, traduzione nostra). In altre parole, l'Enciclopedia non è più solo “un modello di semantica, ma un modello della stessa semiosi sociale” (*Ibidem*, traduzione nostra). Bisogna allora insistere sui materiali, sui dispositivi e sui supporti che portano alla costituzione di tali interpretanti e che compongono le unità culturali dell'Enciclopedia. Se l'enunciazione è un fare che produce delle modifiche di resistenza materiale e delle procedure di figurazione semiotica, dobbiamo scendere al di sotto dei risultati finali – i testi o discorsi – per considerare le componenti della sua produzione, perché anch'esse nutrono la prassi enunciazione dell'Enciclopedia e agiscono sulle sue resistenze. Come ha sottolineato lo stesso Eco, “gli interpretanti, ovvero le relazioni di interpretazione, sono dati *oggettivi*, e in un doppio senso: non dipendono necessariamente

⁹¹ Conformemente alla definizione di Peirce, dovremmo forse parlare, più che di abiti tecnici, abiti estetici e abiti semantici, di aspetti estetici, aspetti tecnici e aspetti semantici dell'abito. Se infatti un abito indica una generale tendenza all'azione, esso già comprende tutti gli aspetti citati in precedenza. Tuttavia, per rimarcare la differenza rispetto alle componenti strettamente semantiche preferiamo utilizzare questa prima formulazione.

dalle rappresentazioni mentali (inattuabili) dei soggetti, e sono collettivamente verificabili” (Eco 1984, p. 108). Per queste ragioni, crediamo che non ci sia nulla di più oggettivo dell’archivio dei dispositivi e dei supporti dell’enunciazione: la loro funzione semiotica è un dato intersoggettivamente verificabile all’interno degli archivi. Allo stesso modo, è sufficiente constatare che siamo immediatamente in grado di situare temporalmente il cinematografo dei fratelli Lumière rispetto a una macchina da presa digitale: anche a partire dai filmati prodotti da questi due dispositivi, siamo in grado di distinguere in maniera agevole un filmato di fine Ottocento da un lungometraggio in alta definizione. Riusciamo a effettuare questo riconoscimento e questa differenziazione, perché le componenti tecniche con cui si contraddistinguono i due tipi di testi sono iscritti nei percorsi interpretativi e produttivi immanenti alla nostra cultura. Per queste ragioni, crediamo che vada presa sul serio l’espressione che Eco usava per indicare la struttura interna dell’Enciclopedia e i percorsi che nutrono la semiosi: la “bava e i detriti” indicano non solo il tragitto intertestuale della significazione, ma anche le materialità residue al processo di produzione discorsiva. Accanto agli abiti interpretativi, ai percorsi inferenziali, ai generi e ai *topoi*, vanno necessariamente affiancati gli abiti tecnici ed estetici, i supporti e i dispositivi che regolano la prassi enunciativa della cultura. Se l’enunciazione è un fare, essa “fa” da un lato tramite dei materiali di produzione, e dall’altro tramite delle procedure estetiche di emersione delle figure. “Non vi sono testi e poi trasformazioni, ma piuttosto l’inverso: *trasformazioni e pratiche che poi si fissano localmente in singoli testi prodotti*, la cui intelligibilità richiede sempre lo sfondo delle trasformazioni intertestuali che li ha prodotti” (Violi 2005, pp. 9-10, corsivo nostro). Alla luce delle considerazioni che abbiamo speso riguardo i supporti e i dispositivi delle tecnologie della semiosi, possiamo intendere le trasformazioni che sono alla base della prassi enunciativa dell’Enciclopedia, non solo come delle trasformazioni intertestuali, bensì come delle trasformazioni intermediali.

2.5.3. *Il soggetto come luogo di passaggio delle resistenze enciclopediche*

Adattando la teoria dell’enunciazione linguistica proposta da Benveniste, possiamo sostituire al sistema della lingua naturale, il sistema dell’Enciclopedia: la stratificazione delle enunciazioni comporta tanto l’emersione di abiti e norme semantiche, quanto la loro

modificazione sul lungo periodo. La prassi enunciazionale con cui è possibile intendere il lavoro incessante di produzione segnica non lavora però producendo solo norme semantiche e pragmatiche, ma anche delle norme tecniche ed estetiche, legate al fare semiotico che contraddistingue la produzione segnica in un dato momento storico.

La necessità di considerare le componenti tecniche della produzione enciclopedica può essere confermata andando a considerare l'ultimo elemento che costituiva la teoria dell'enunciazione di Benveniste: oltre al sistema linguistico e ai discorsi prodotti, va infatti esaminata anche l'azione del soggetto. A questo proposito, Patrizia Violi (2005) ha osservato che nella teoria dell'enunciazione di Benveniste il soggetto assume dei caratteri trascendentali, perché la sua attività nei confronti della lingua sembra essere transitiva: appropriandosi del sistema, la sua produzione andava a costituire tanto il discorso che la sua posizione di soggetto. Al contrario, in una prospettiva radicalmente enciclopedica si tratta di ricondurre l'attività del soggetto alla stessa semiosi. In maniera coerente, Claudio Paolucci ha osservato che “ogni soggetto della prassi enunciativa è già sempre *débrayato* ben prima del suo atto di enunciazione: esso è disseminato pro-gettualmente nelle pratiche, nei testi e nei repertori sedimentati dall'uso” (Paolucci 2010, p. 490). Si tratta dunque di passare da un soggetto transitivo della semiosi a un soggetto ergativo: “nello schema ergativo, a differenza di quello transitivo, l'azione è interna al soggetto, ma non è causata da questi. Avviene, per così dire, attraverso il soggetto, ma senza la sua causalità intenzionale” (Violi 2005, p. 12). Secondo questa ipotesi l'enunciazione non è più l'azione transitiva di un soggetto che si appropria del sistema linguistico in modo da realizzare un discorso, ma “la modulazione di un punto di vista (quello delle virtualità enciclopediche) da parte di un altro punto di vista (quello del soggetto)”: tale modulazione “definisce un concatenamento enunciativo in cui un'enunciazione impersonale (gli abiti enciclopedici, i *cliché*, gli stereotipi [...]) è presa in un enunciato (quello dell'istanza dell'enunciazione), che dipende a sua volta da un'altra istanza dell'enunciazione (quella del soggetto dell'enunciazione)” (Paolucci 2010, p. 481). In altre parole, l'azione semiotica non inizia nel vuoto, perché il soggetto dell'enunciazione, ben prima di produrre l'enunciato, è già attraversato dalle resistenze enciclopediche che sono dovute alla prassi enunciazionale di una data epoca: tali resistenze sono certamente quelle semantiche e pragmatiche, ma a nostro modo di vedere, vi agiscono anche quelle tecniche ed estetiche, che sono dovute all'azione delle differenti tecnologie della semiosi. “Enunciare significa portare a

compimento l'enciclopedia, modularne il punto di vista attraverso il nostro e con questo modificarlo" (Ivi, p. 481). Paolucci riporta l'esempio di una tela o di una pagina vuota che sono "sempre costitutivamente troppo piene del già detto e del già dipinto" ma esse sono anche influenzate dalle "sintassi procedurali e cioè [...] tutte quelle regole di produzione che articolano le formazioni discorsive di una data cultura" (Ivi, p. 215). Se vogliamo davvero prendere in considerazione la produzione segnica della cultura, occorre provare a caratterizzare ciò che distingue la pagina dalla tela e la matita dal pennello, in modo da mettere in luce come gli abiti tecnici ed estetici dovuti alle differenti tecnologie agiscano in maniera irriflessa in tutte le produzioni e interpretazioni semiotiche.

2.5.4. *La logica retorica della cultura*

Per comprendere il ruolo delle tecnologie della semiosi all'interno della cultura, crediamo occorra individuare un principio comune che possa descrivere la loro funzione tanto all'interno della teoria dell'enunciazione, quanto nella logica di evoluzione dell'Enciclopedia. Per questa ragione, abbiamo proposto di intendere l'azione delle tecnologie della semiosi come dei differenti modi di dire, che vanno ad affiancarsi al modo di dire linguistico: ognuno di questi modi costruisce una peculiare forma di produzione, relazione e trasmissione della conoscenza, la cui collaborazione va ad alimentare la prassi enunciazionale della cultura. Secondo la proposta di Eco, infatti, il sistema semantico approfitta di un incessante lavoro di produzione segnica, che va a stabilizzare delle unità culturali: degli abiti, delle norme, degli usi che regolano la significazione in una data epoca. Possiamo quindi affermare che la dinamica del sistema culturale si organizza attorno a un principio pragmatico: la produzione segnica realizzata tramite differenti tecnologie della semiosi modifica e stabilizza i presupposti semantici che regoleranno la produzione e l'interpretazione futura. Attorno a questo principio di stabilizzazione pragmatica della produzione, è possibile individuare quella che Eco chiama la *logica della cultura*.

Nel tentativo di valorizzare gli aspetti tecnici ed estetici dovuto alle differenti tecnologie della semiosi, intenderemo la logica della cultura di cui parlava Eco come una *logica retorica*. Con retorica non intendiamo indicare una semplice serie di tecniche finalizzata all'ottenimento di adesione sociale o politica; al contrario, stando alla

formulazione più completa proposta da Aristotele, intendiamo con retorica lo studio di ciò che può risultare persuasivo di ogni argomento, e le tecniche necessarie per costruire discorsi che lo siano. Si tratta quindi non solo di un metodo di enunciazione, ma di una vera e propria teoria pragmatica, la prima elaborata dall'uomo (Barthes 1970, Volli 2007, pp. 179-186). Secondo Francesca Piazza, infatti, "se volessimo dire, con una formula schematica, che cosa è la Retorica aristotelica, potremmo dire che essa è innanzitutto una *filosofia della persuasione*" (Piazza 2008, p. 16). All'interno di questa ipotesi filosofica, ci interessano soprattutto i presupposti su cui, secondo Aristotele, è possibile costruire dei sillogismi retorici o entimemi: si tratta di un peculiare tipo di dimostrazione, differente da quella che contraddistingue la dialettica, perché a differenza di quest'ultima, non parte sempre da premesse certe, ma spesso da premesse solamente probabili. Si tratta dell'unico tipo di ragionamento adeguato al peculiare campo del sapere di cui si occupa la retorica: non tanto dei saperi certi, quanto piuttosto dei *saperi perlopiù*, "tutto ciò che, pur non accadendo sempre, gode comunque di una certa regolarità" (Piazza 2008, p. 35). All'interno di questo campo, per costruire dei discorsi persuasivi occorre prima di tutto partire da premesse adeguate: in questo caso, si tratta di premesse endossali, premesse valide per tutti o condivise dalla maggioranza delle persone o dai sapienti. Più nel dettaglio, "la *doxa* su cui gli *endoxa* si radicano non è l'opinione contrapposta alla verità, ma ciò che è *ritenuto vero* e per questo *accettato*" (Ivi, 63). Al chiarimento circa la natura di questo peculiare tipo di premesse, Aristotele fa seguire la *Topica*: un insieme di luoghi o schemi formali attorno a cui organizzare queste premesse. Nella forma più generale, questi *topos* possono essere intesi come *abitudini di pensiero*, perché il loro ruolo è quello di "matrice generatrice di un numero potenzialmente infinito di entimemi, indipendentemente dal loro contenuto specifico" (Ivi, p. 69). Per ciò che concerne invece le topiche particolari, si tratta al contrario di "un insieme sistematico e coerente di credenze, che, opportunamente selezionato, andrà a costituire le premesse retoriche" (Ivi, p. 71).

Alla luce di questa riflessione, possiamo precisare logica retorica che a nostro avviso caratterizza la dinamica della cultura. Non vogliamo dire che l'Enciclopedia mira a costruire solo dei discorsi persuasivi: abbiamo al contrario parlato del dominio della scienza, un ambito la cui logica, seguendo le categorie di Aristotele, sarebbe agli antipodi, dato che apparterebbe a pieno titolo alla dialettica. Nel definire la logica di evoluzione della cultura come una logica retorica, vogliamo al contrario affermare che essa ha un

peculiare modo di essere persuasiva: con l'accumulo e la sedimentazione di produzione segnica, essa genera gli abiti, le norme e il sistema di credenze che regoleranno qualunque atto di interpretazione o di produzione futura. Anna Maria Lorusso (2015) ha osservato in un recente articolo dedicato al ruolo delle norme, che il tipo di sapere che contraddistingue le premesse e le topiche individuate da Aristotele nella Retorica sono analoghe a quelle che, in semiotica, caratterizzano la prassi enunciativa della cultura: si tratta infatti in entrambi i casi "di un sapere basato sulle norme, un sapere fondato sulla memoria e il consolidamento dell'abitudine" (Lorusso 2015, p. 168). Sulla base di queste considerazioni, Lorusso si pone da un punto vista opposto rispetto a quello che ha alimentato alcune delle più note teorie semiotiche e retoriche: piuttosto che intendere la retorica come sapere degli scarti (Gruppo μ 1970, 1992), adotta al contrario un approccio "che vuole vedere le regolarità, la sedimentazione della parola corrente, la formazione di uno standard" (Lorusso 2015, p. 168). Intendiamo far nostro questo approccio, provando a valorizzare la dimensione delle regolarità che si sedimenta grazie al dire e al già detto. Per rendere conto del ruolo giocato dai differenti modi di dire dovuti alle tecnologie della semiosi, intendiamo però insistere su due aspetti.

Prima di tutto, intendiamo insistere sulle componenti materiali, tecniche ed estetiche che contraddistinguono la produzione segnica della cultura: se le unità culturali e le norme sono infatti il frutto del dire precedente, allora occorrerà prendere in carico anche gli elementi più strettamente tecnici che alimentano i nostri abiti di pensiero grazie all'accumulo di produzione culturale. C'è infatti il rischio di intendere l'Enciclopedia come un modello che sebbene si basi sull'estrema varietà delle produzioni segniche rispetto al solo sistema linguistico, finisca col tralasciare esattamente quelle componenti materiali e semiotiche che contraddistinguono gli altri sistemi di segni.

In secondo luogo, rispetto alla dicotomia che oppone la retorica dello scarto alla retorica della regolarità, intendiamo prendere sul serio il punto di vista indicato da Lorusso, secondo cui la retorica è un approccio che studia la formazione di norme, abiti e usi in una data epoca. Tuttavia, riteniamo che uno dei modi più efficaci per mettere in luce il modo in cui tali norme, abiti e regolarità alimentano in maniera implicita il nostro modo di creare senso, sia proprio quello di studiare dei casi che lo mettono in crisi. Lo abbiamo osservato a proposito del ruolo del soggetto nell'Enciclopedia: si tratta di un ruolo di passaggio e di trasformazione, intrinsecamente già abitato dalle resistenze semantiche dovute a una data

epoca. Come per tutti i saperi semiotici, infatti, la difficoltà che concerne le regolarità che guidano il già detto non è quella di dimostrarle, quanto piuttosto quella di individuarle. Se le norme e gli abiti si contraddistinguono per la loro “capacità organizzativa e strutturante”, cioè per il modo in cui “organizzano i fenomeni semiotici”, ponendosi “alla base di enunciati, narrazioni, prescrizioni” (Ivi, p. 164), occorre allora un gesto di destrutturazione, di scarto, di *détour* – secondo la visione di Latour.

La nostra ipotesi è che le grandezze tecniche ed estetiche dell’Enciclopedia, costituendo una parte fondamentale delle resistenze semiotiche che attraversano i soggetti, possano emergere direttamente dall’attività d’interpretazione, soprattutto di fronte a quegli oggetti significanti che approfittano di questi stessi abiti per infrangerli. Crediamo inoltre che grazie all’ipotesi di una dimensione tecnica dell’Enciclopedia, sia possibile colmare lo spazio che ha sempre separato il punto di vista della disciplina semiotica da quello della riflessione mediale. Si è infatti sempre confrontato il lavoro dell’Enciclopedia con entità teoriche a lei simili, ad esempio quello della semiosfera di Lotman. Ci sembra invece che una volta inclusa nella dinamica di produzione dell’Enciclopedia le sue componenti estetiche, tecniche e materiali, e una volta ricondotta questa produzione alla storicità degli apparecchi e dei supporti che la realizzano, sia possibile ritrovare un’inaspettata convergenza con il concetto di *medium della percezione* di Walter Benjamin. Abbiamo visto che questa nozione indica il *milieu* che regola la percezione sensoriale di un’epoca e che viene modificato dalle abitudini produttive e i suoi apparati: all’epoca di Benjamin, soprattutto in seguito all’uso massivo della fotografia e del cinematografo. Andando a modificare le resistenze percettive, semantiche e tecniche, le tecnologie della semiosi modificano il modo di produrre senso di un’epoca, che è composto tanto dagli abiti semantici, quanto da quelli tecnici ed estetici. In questa maniera, il modo in cui la fotografia permetteva all’epoca di illuminare il fenomeno dell’inconscio ottico appare evidentemente coerente con il funzionamento dell’abito in Peirce: è sufficiente uno sforzo di attenzione, in questo caso uno sforzo di attenzione fotografica, per poterlo svelare. Si tratta allora di verificare quali inconsci, quali resistenze interpretative, tecniche ed estetiche sono prodotte dalle differenti tecnologie della semiosi all’interno della logica retorica che alimenta la dinamica dell’Enciclopedia⁹².

⁹² Ciò che vogliamo dire è che una teoria dell’enunciazione enciclopedica aperta alle differenti tecnologie della semiosi lega immediatamente i dispositivi storicamente utilizzati dall’uomo alle testualità che hanno

2.6. *Shining*: iscrizioni atipiche ed enunciazioni mitiche⁹³

Per mostrare come il soggetto della semiosi sia attraversato dalle resistenze semantiche, tecniche ed estetiche dovute alla produzione enciclopedica di una data epoca, abbiamo scelto un caso di analisi che infrange queste stesse resistenze al fine di costruire degli effetti retorici: si tratta di *Shining* (1980, USA-Regno Unito), celebre lungometraggio *horror* realizzato da Stanley Kubrick. Sebbene si tratti di un film *cult* che ha già ricevuto un'attenzione notevole da parte della riflessione accademica⁹⁴, riteniamo che presenti degli elementi poco approfonditi in grado di aiutarci a precisare la riflessione semiotica sulla medialità.

Innanzitutto, il lungometraggio dà luogo a un'esperienza di significazione efficace perché la costruzione delle presenze diaboliche è ottenuta tradendo il normale funzionamento delle tecnologie della semiosi. Sulla base degli abiti di enunciazione, infatti, *Shining* ne deforma radicalmente l'andamento, in modo da costruire, in maniera indiretta, delle razionalità mitiche e maligne. Andando a deformare il funzionamento delle tecnologie mediali, il film ci permette di verificare quali siano gli elementi da prendere in considerazione per una loro analisi comparativa e, soprattutto, quali ricadute possiamo trarne a livello teorico: le componenti mediali che andremo a isolare sono tanto il risultato degli abiti produttivi della prassi enciclopedica, quanto ciò che la nostra attività di interpreti agiti dalla semiosi ci segnala durante l'esperienza.

Il film segue le vicende di Jack Torrance, un aspirante scrittore al momento disoccupato, che accetta il lavoro di custode di un Hotel situato nelle montagne del Colorado, l'Overlook Hotel. Durante il colloquio di assunzione, Jack viene avvertito che i mesi invernali possono essere molto rigidi e che l'isolamento può essere difficile da affrontare: dieci anni prima, Charles Grady, anche lui nel ruolo di custode invernale

prodotto: i dispositivi lasciano tracce specifiche determinandone i rispettivi formati tecnici. Torneremo su questi argomenti più avanti.

⁹³ L'analisi di *Shining* ha beneficiato dei consigli e delle critiche ricevute in varie occasioni: a seguito di una comunicazione tenuta durante il Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici nel 2015, durante una lezione del corso di *Sémiotique Visuelle* di cui ringrazio Maria Giulia Dondero per l'invito, e infine in un seminario tenuto all'Università del Lussemburgo.

⁹⁴ La bibliografia dedicata al cinema di Kubrick è sterminata. Nel corso di questa analisi faremo riferimento alle riflessioni di Ruggero Eugeni (2014), che ha dedicato un denso volume al lavoro del cineasta americano, e in cui è presente una sezione dedicata ai riferimenti bibliografici allo stato dell'arte.

dell'Hotel, ha ucciso le figlie e la moglie a colpi di ascia. Per nulla spaventato dall'episodio, e anzi sicuro di poter approfittare dell'isolamento per scrivere il suo libro, Jack accetta il lavoro e si trasferisce nell'Hotel assieme alla moglie Wendy e il figlio Danny. Quest'ultimo possiede delle facoltà paranormali, che consistono nella possibilità di comunicare con il pensiero, di vedere fatti e persone appartenenti al passato e, in alcuni casi, di predire il futuro. Il cuoco Hallorann, che come lui ne è dotato, in una delle prime scene del film spiega al bambino che si tratta dello “*shining*” o “luccicanza”, facoltà che gli permette di vedere le tracce di eventi passati: nel caso dell'Hotel, si tratta di eventi terribili. Danny spiega a Hallorann che è Tony, un bambino “che vive dentro la sua bocca”, a mostrargli le visioni. Durante la permanenza Jack inizia a comportarsi in modo sempre più pericoloso, fino a tentare di uccidere i suoi familiari. Ci interessa porre l'accento sulle modalità della trasformazione di Jack, perché sono costruite attraverso il tradimento del normale funzionamento delle tecnologie mediali: l'entità che guida questo cambiamento è certamente l'Hotel, perché assorbe progressivamente Jack fino a manovrarlo secondo il suo volere. Tuttavia, tale assorbimento è costruito lungo quattro sequenze chiave che coinvolgono le enunciazioni di altrettante tecnologie della semiosi.

Nella prima sequenza, una riproduzione in miniatura del labirinto dell'Hotel ci mostra come quest'ultimo inizi a guidare la percezione di Jack, distorcendo il normale rapporto enunciazionale che intercorre tra il *supporto* tridimensionale di una scultura e la rispettiva *esperienza d'interpretazione* (o semiosi).

Nella seconda sequenza, due enunciazioni orali realizzate con il linguaggio verbale, tradiscono il funzionamento del suo supporto e della rispettiva condizione di significazione, perché le dinamiche che interessano le *coordinate spazio-temporali* della lingua naturale sono compromesse.

Nella terza sequenza, la corrispondenza tra il volere dell'Hotel e le azioni di Jack si estende al fare pragmatico, perché l'uomo inizia ad attaccare fisicamente i suoi familiari: nella scena immediatamente precedente, un fascicolo di fogli mostrava il risultato dell'ossessivo lavoro di enunciazione alla macchina da scrivere. In questo caso, più che i supporti mediali o l'esperienza percettiva, è l'uso deviato del *dispositivo* e dei *formati* letterari, a tradire gli abiti di enunciazione enciclopedica.

Infine, l'ultima sequenza del lungometraggio mostra una fotografia di gala, andando a fornire la prova di un'ultima, radicale corrispondenza: quella tra la traiettoria di esistenza di Jack e quella dell'Hotel.

2.6.1. Prima sequenza: il labirinto

Dopo un mese dalla chiusura dell'Hotel, Jack tenta di portare avanti il suo romanzo utilizzando la macchina da scrivere che ha disposto nel salone principale. Nonostante gli sforzi, in questa fase iniziale finisce col passare gran parte del tempo giocando con una pallina da tennis, facendola rimbalzare sulle pareti delle stanze limitrofe, sul soffitto e sul pavimento. Passeggiando distratto nei corridoi dell'Hotel, Jack s'imbatte in una riproduzione del labirinto che è situato all'esterno (fig. 2.1), proprio mentre Wendy e Danny stanno attraversando la versione reale (fig. 2.6). Jack si ferma lungo uno dei bordi della miniatura per osservarla più da vicino (fig. 2.2), ma al suo sguardo segue un'inquadratura della riproduzione da posizione zenitale (figg. 2.3-2.4): una lenta carrellata dall'alto si avvicina al centro della costruzione in modo da mostrare due figure che vi passeggiano all'interno. Sono quelle di Wendy e Danny (fig. 2.5). Uno stacco ce li mostra dal fronte mentre camminano nel labirinto reale (fig. 2.6).

Ai fini della nostra analisi, occorre sottolineare il raccordo di montaggio tra lo sguardo di Jack sulla riproduzione (fig. 2.3) e l'inquadratura successiva, che ce lo mostra dall'alto (fig. 2.4).



Figura 2.1



Figura 2.2



Figura 2.3

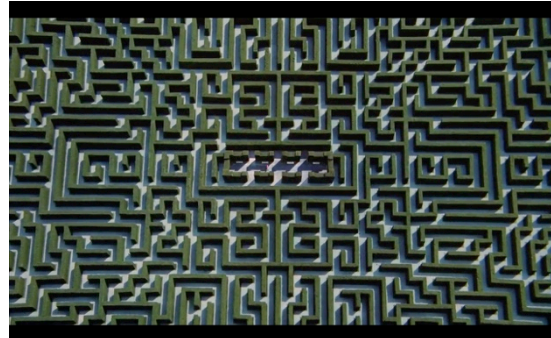


Figura 2.4

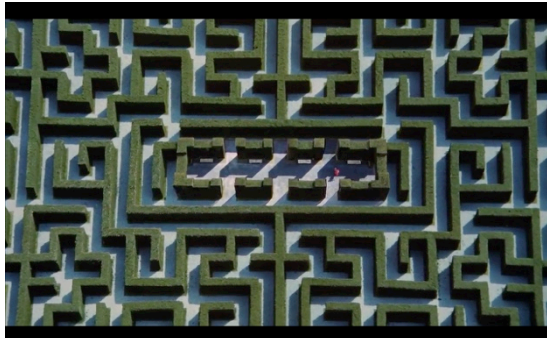


Figura 2.5



Figura 2.6

Iniziamo da una considerazione banale: una scultura o una riproduzione in scala ridotta, a causa del suo *supporto* tridimensionale, richiede una pratica d'interpretazione itinerante, che costringe ad assumere un punto di vista necessariamente mobile e quindi personale. La semiotica si è raramente interessata alla scultura e all'esperienza di significazione a cui dà luogo: una delle rare eccezioni è il lavoro di Fernande Saint-Martin, che in *Sémiologie du langage visuel* (1987) vi dedica un intero capitolo⁹⁵. Senza entrare nei dettagli delle complesse considerazioni sulla percezione, per gli scopi della nostra analisi è sufficiente porre l'accento sul fatto che chi interpreta una scultura, deve normalmente “occupare delle posizioni multiple «attorno» all'oggetto per ottenere le informazioni con cui può costruire l'oggetto globale” (Saint-Martin 1987, p. 195, traduzione nostra). Più nel dettaglio, la significazione di un oggetto simile “non può che risultare da una lunga accumulazione di centrizzazioni che producono dei percetti sempre differenti gli uni dagli altri, che devono essere definiti come regioni interrelabili le une alle altre in delle super-regioni, atte a integrare i percetti successivi in una totalità unificata” (*Ivi*, p. 194, traduzione nostra). In questa sequenza, infatti, Jack osserva la riproduzione appoggiandosi con le braccia a uno dei suoi bordi. L'inquadratura successiva non riprende però la sua posizione, né quella del suo sguardo, perché vi si sostituisce una prospettiva zenitale, capace di abbracciare

⁹⁵ Ringrazio Maria Giulia Dondero per avermi segnalato il volume di Saint-Martin. Per un approfondimento di questi temi, si veda Dondero (2015b).

visivamente il labirinto da una prospettiva impossibile per un essere umano. Tra queste due inquadrature c'è quindi uno scarto considerevole: il primo sguardo pare essere effettivamente soggettivo e mobile, perché corrisponde a quello di Jack, appena fermatosi per osservare la riproduzione (figg. 2.2-2.3), mentre il secondo sguardo è zenitale e immobile, non ha affatto bisogno di accumulare percezioni parziali per abbracciare la totalità del labirinto (fig. 2.4). La critica ha giustamente insistito sul nome *Overlook Hotel*, che può essere tradotto con “guardare dall’alto”: Eugeni osserva che *Overlook* “rinvia a «dominare con lo sguardo» e all’idea di «sorvegliare»” (Eugeni 2014, p. 103). Seguendo questo suggerimento possiamo attribuire il secondo sguardo, quello impersonale, all’Hotel stesso. Si tratta allora di una sequenza che esibisce un’indecidibilità circa la natura dello sguardo e del suo responsabile: non sappiamo se si tratti di Jack o dell’Hotel. La stessa indecidibilità può essere riscontrata circa la natura dell’oggetto osservato: in corrispondenza del medesimo raccordo di montaggio, anche la miniatura del labirinto risulta ambigua. Se fino a quel momento non si possono avere dubbi sulla materialità e l’estensione della riproduzione in scala, dato che Jack vi si appoggia con le braccia per osservarla da vicino; nell’inquadratura zenitale pare essersi realizzata una sovrapposizione tra il labirinto reale e la sua riproduzione: a suggerirlo è innanzitutto la diversa grana delle superfici, perché i colori sembrano meno accesi, mentre l’estensione del labirinto sembra superare i bordi dell’inquadratura, come se il suo sviluppo fosse illimitato. Infine, l’elemento più macroscopico di questa sovrapposizione è legato al fatto che è possibile scorgere Danny e Wendy che vi passeggiano all’interno. Possiamo precisare queste considerazioni grazie alla teoria semiotica dell’enunciazione: in particolare, per ciò che concerne il punto di vista, la coppia di attanti cognitivi dell’informatore e dell’osservatore ci permette di approfondire il rapporto che intercorre tra lo sguardo e il suo oggetto⁹⁶. Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone riassumono i caratteri salienti di questo rapporto, permettendoci di precisare l’analisi.

L’Informatore è un soggetto che, per così dire, si offre più o meno alla capacità conoscitiva dell’Osservatore, e quest’ultimo, viceversa, è un soggetto dotato di una maggiore o minore competenza cognitiva. In tal modo, fra Informatore e Osservatore possono darsi regimi più o meno contrattuali (per es.: l’uno vuol farsi conoscere, l’altro vuol conoscere) o più o meno

⁹⁶ A questo proposito il riferimento che approfondisce la questione in maniera più sistematica è Fontanille (1989). Per un approfondimento delle problematiche legate al punto di vista nelle realizzazioni cinematografiche, si veda Basso Fossali (2003), pp. 99-116.

polemici (es.: l'uno non vuol farsi conoscere mentre l'altro vuol conoscere). E il sapere è l'esito di questi scambi cognitivi, interpretabili ancora una volta mediante il modello della narratività (attanti/attori, programmi, modalità etc.). (Fabbri e Marrone 2001, p. 15).

In questa sequenza non è tanto l'accordo o il disaccordo tra l'informatore e l'osservatore a essere pertinente, quanto la natura ambigua di entrambi gli attanti. L'osservatore è infatti in una posizione di poter e voler vedere, ma non è chiaro se si tratti di Jack o dell'Hotel, perché il punto di vista oscilla tra uno sguardo personale e situato e uno sguardo impersonale e ubiquo. Se si trattasse di Jack, egli vedrebbe in maniera differente e in misura maggiore rispetto alla normalità: sarebbe in grado di assumere uno sguardo zenitale malgrado la chiara impossibilità fisica; inoltre, egli sarebbe in grado di vedere degli elementi di fatto assenti dalla miniatura. Quanto all'informatore, la riproduzione del labirinto non si oppone affatto alla vista, anzi mostra più di quello che dovrebbe: abbiamo supposto che l'inquadratura zenitale non mostri né la miniatura del labirinto, né la versione reale, quanto, piuttosto, una loro sovrapposizione. Siamo costretti a concludere che non è una logica discorsiva, a guidare la sequenza in oggetto, quanto una logica figurale: lo slittamento tra uno sguardo e l'altro, così come l'ambiguità che interessa il labirinto reale e la sua riproduzione, suggeriscono che tra Jack e l'Hotel c'è una sintonia percettiva. Da un lato, Jack, al costo di una spersonalizzazione, è in grado di vedere ciò che normalmente non dovrebbe; l'Hotel, al contrario, esibisce visivamente le sue mire condividendole con una figura terza. La conclusione che queste impressioni figurali ci suggerisce è che la trasformazione che porterà Jack a divenire uno strumento nelle mani dell'Hotel passa inizialmente per una corrispondenza di sguardi: *in questa sequenza, Jack inizia a vedere come vede l'Hotel*. Dobbiamo però approfondire la peculiare emersione di questa ipotesi, perché essa è legata a quello che Denis Bertrand chiama un ragionamento figurativo: “una forma di argomentazione che – al contrario della razionalità deduttiva e dimostrativa, la quale organizza ordinatamente cause e conseguenze, gerarchie, relazioni logiche fra le parti e il tutto ecc. – funziona per analogia diretta” (Bertrand 2000, p. 137 della tr. it.). Si tratta di una razionalità in cui “l'argomentazione che vi si enuncia può essere espressa soltanto in termini concreti e sensibili” perché fa appello “alla capacità del pubblico di accoglierla così com'è, senza passare per il ragionamento logico”, tanto che tale argomentazione “non può esser compresa, almeno nel senso razionale del termine; essa dev'essere letteralmente incorporata dal pubblico, che l'accoglie e la fa sua” (Ivi, p.138).

Pierluigi Basso Fossali (2006a, 2013) parla a questo proposito di *pensiero figurale* così da indicare “una messa in prospettiva del materiale discorsivo che ne enfatizza le relazioni interne, soprattutto in termini di tensione tra elementi plastici e figurativi” (Basso 2003, p. 29). In questa sequenza si sviluppa esattamente una tensione simile, perché l’ambigua sovrapposizione tra il labirinto e la sua riproduzione gioca tanto con delle figure riconoscibili – quelle di Wendy e Danny che vi passeggiano all’interno – quanto su degli elementi plastici, come l’eccessiva estensione spaziale che l’inquadratura zenitale sembra attribuire al labirinto, così come i diversi toni cromatici e la grana delle sue superfici. Non solo: le riflessioni di Basso ci permettono di precisare il modo in cui si realizza la “trasmissione concreta e sensibile dell’argomentazione” che secondo Bertrand caratterizza il ragionamento figurativo. Abbiamo visto come l’ambiguità coinvolga tanto lo statuto dello sguardo osservatore, la cui appartenenza sembra riunire la personalità di Jack e l’impersonalità dell’Hotel; quanto lo statuto dell’oggetto informatore, che racchiude degli elementi del labirinto reale e della sua riproduzione. Si tratta della modalità di funzionamento tipica della significazione figurale: essa è frutto “di un’*allotopia* semantica rispetto alla quale la coerenza delle trasformazioni narrative [...] può essere riguadagnata solo assumendo un punto di vista eccentrico” (Ivi, p. 30). Con quest’ultima nozione, Basso intende indicare esattamente il tipo di punto di vista che deve essere assunto dallo spettatore per risolvere la rottura semantica nella sequenza in oggetto: “Per eccentrico intendiamo un punto di vista divergente rispetto all’assetto enunciazionale che tendenzialmente regge la circolazione e la prensione dei valori in trasformazione, ossia *una torsione piuttosto radicale del regime d’interazione tra osservatori e informatori*” (Ivi, p. 331, corsivo nostro). Nel nostro caso, la torsione radicale a cui è sottoposta l’interazione tra osservatore e informatore interessa l’assetto enunciazionale che regola la significazione di una scultura. In altre parole, *il modo in cui la sequenza tradisce il rapporto enunciazionale tra un soggetto interpretante e un oggetto dal supporto tridimensionale, ci porta a concludere, tramite un ragionamento figurale, che Jack inizia a vedere come vede l’Hotel*. Si tratta di un’operazione che concerne doppiamente la logica retorica della cultura di cui abbiamo discusso: da un lato, l’argomentazione figurale di cui parlano Basso e Bertrand è da loro qualificata, per l’appunto, come una figura retorica nel senso più classico del termine. Dall’altro, si tratta di un espediente retorico perché aumenta

l'efficacia narrativa del lungometraggio grazie al tradimento di un abito: in questo caso, il modo in cui si interpreta una scultura e la natura stessa del suo supporto tridimensionale.

Il labirinto, inoltre, lungi dall'essere un elemento limitato alla prima e all'ultima sequenza del film, regge la germinazione di senso dell'intero lungometraggio, perché si tratta della figura profonda da cui si sviluppano ulteriori significazioni figurali.

2.6.2. Seconda sequenza: l'enunciazione orale

Ci siamo attardati sulla prima sequenza perché la logica che la contraddistingue si estende ben oltre il caso della scultura: a partire dal tradimento degli assetti enunciazionali di altre tecnologie della semiosi è possibile descrivere le fasi della trasformazione di Jack. La seconda sequenza è composta da due scene che seguono la medesima logica, perché realizzano una torsione del regime d'interazione normalmente implicato dal linguaggio orale.

Danny attraversa dell'Hotel con il suo triciclo, oltrepassando in velocità i corridoi che lo compongono. Tali sequenze sono tra le poche a essere riprese con delle carrellate mobili, assieme a quella che si focalizzava sulla riproduzione del labirinto nella prima sequenza, e all'inseguimento finale nel labirinto reale. Il resto delle riprese si affida a inquadrature fisse e frontali. In questo caso specifico, la macchina da presa segue Danny utilizzando due regimi di mobilità differenti: alcuni piani sequenza la vedono seguire il bambino da distanza molto ravvicinata (fig. 2.9), mentre altre, pur essendo mobili, hanno una velocità più ridotta, tanto che in un particolare frangente, la macchina da presa sembra non riuscire a seguire il triciclo, che girando l'angolo le sfugge (figg. 2.7-2.8). È noto che per girare queste sequenze Kubrick abbia approfittato di un'invenzione tecnica realizzata proprio all'inizio degli anni '80: "il regista adotta la nuovissima (per l'epoca) *steadicam*, una camera fissata al corpo dell'operatore e ammortizzata mediante appositi congegni idraulici tale da garantire al tempo stesso agilità e stabilità ai movimenti di macchina" (Eugeni 2014, p. 106). Durante le sue perlustrazioni, Danny s'imbatte nelle gemelle Grady (figg. 2.10-2.11), le due figlie del precedente custode dell'Hotel, che le aveva uccise assieme a sua moglie dieci anni prima, per poi suicidarsi. Possiamo ragionevolmente supporre che è l'Overlook Hotel a mostrare le due bambine a Danny, perché durante lo scambio di battute, alcune inquadrature mostrano i loro corpi dilaniati (fig. 2.12),

ricalcando l'avvertimento che il cuoco Hallorann aveva rivolto a Danny circa “le tracce degli eventi terribili” ivi conservate. Ci interessa però sottolineare proprio ciò che le due gemelle dicono a Danny, perché alcune delle espressioni utilizzate si renderanno protagoniste di una peculiare corrispondenza nella scena successiva: “Hello Danny. Come and play with us. Come and play with us, Danny. *Forever... and ever... and ever*”.

Dopo essersi coperto gli occhi dallo spavento, Danny li riapre per osservare il corridoio, ma scopre con sollievo che le gemelle sono scomparse.



Figura 2.7



Figura 2.8



Figura 2.9



Figura 2.10



Figura 2.11



Figura 2.12

Nella scena successiva, Danny raggiunge il padre nella sua stanza, e lo trova immobile e attonito, seduto sul letto. La loro conversazione si sviluppa attorno allo stato di salute di Jack, che dice al figlio di stare bene, anche se si sente un po' stanco (fig. 2.13). Subito dopo il dialogo si focalizza sul gradimento nei confronti dell'Hotel: Jack dice al figlio di

amarlo, mentre Danny, quando il padre gli chiede se anche lui lo ama, risponde indeciso: “I guess so”. A questo punto Jack dice: “Good. I want you to like it here. I wish we could stay here. *Forever... and ever... and ever*”. L’ultima espressione in corsivo corrisponde esattamente a quella utilizzata dalle gemelle Grady: non solo per le parole utilizzate, ma anche per le pause. Inoltre, Jack pronuncia questa frase con una particolare enfasi, guardando il figlio negli occhi (fig. 2.14).



Figura 2.13



Figura 2.14

Abbiamo già osservato che per ciò che concerne le enunciazioni orali, a causa della natura labile e poco duratura del supporto sonoro, è necessaria la banale condivisione delle coordinate spazio-temporali, affinché le stesse enunciazioni possano essere udite e comprese. Questa banale necessità fisica viene qui tradita, perché Jack proferisce le stesse parole delle due gemelle, e quindi dell’Hotel che le proietta, nonostante la distanza spaziale e temporale che separa le due enunciazioni. È evidente che il meccanismo semiotico che qui si realizza è della stessa tipologia di quello già esaminato nella prima sequenza: questa corrispondenza inspiegabile coinvolge ancora una volta il supporto di una tecnologia della semiosi. Mentre nella prima sequenza era tradito l’assetto enunciazionale implicato nell’interpretazione di un supporto tangibile e tridimensionale, in questa sequenza è tradito proprio il carattere intangibile del supporto sonoro. Lì si trattava di una materialità “in eccesso”, che normalmente richiede un’interpretazione itinerante attorno all’oggetto, qui si tratta di una materialità “in difetto”: il supporto labile impedisce alle parole di essere fissate e conservate, per cui ne risulta che per averle udite e ascoltate, Jack approfitti nuovamente di una sorta di ubiquità, che può essere messa in relazione con l’ubiquità visiva della prospettiva zenitale. In assenza di un’argomentazione o una dimostrazione capace di chiarire la sequenza, siamo costretti ad affidarci nuovamente a una significazione figurale, così che da concludere che dopo la sovrapposizione del punto di vista della

sequenza precedente, *Jack non si limita più a guardare, ma ora inizia anche a parlare come parla l'Hotel.*

2.6.3. Terza sequenza: i formati letterari

La terza sequenza prosegue la strategia di torsione enunciazionale delle tecnologie della semiosi, andando a coinvolgere il linguaggio verbale scritto: se nelle prime due sequenze erano traditi degli “abiti fisici”, dato che si trattava di vedere ciò che non poteva essere visto e di ripetere un’enunciazione che non poteva essere stata ascoltata, qui si tratta di un abito culturale, legato alle sedimentazioni produttive. Le enunciazioni di Jack sono fisicamente possibilissime: semplicemente, esse sono agli antipodi rispetto al buon senso di una razionalità umana e rispetto alla logica retorica della cultura. Non è un caso che a partire da questo tradimento è possibile comprendere che in Jack è avvenuta una trasformazione radicale. Prima di questa sequenza, benché irascibile e indelicato, egli non era ancora divenuto pericoloso: le uniche reazioni eccessive si erano verificate proprio in rapporto all’attività di scrittura, dato che aveva aggredito verbalmente la moglie Wendy per averlo interrotto mentre batteva a macchina. La terza sequenza risolve tutta la tensione accumulata e mostra esplicitamente gli esiti della trasformazione di Jack: Wendy trova il plico di fogli su cui il marito ha scritto il suo romanzo (figg. 2.14, 2.16), ma malgrado la grande varietà di formattazioni, la frase che li compone è sempre la stessa, ripetuta ossessivamente: “All work and no play make Jack a dull boy”. (figg. 2.15, 2.17, 2.19).

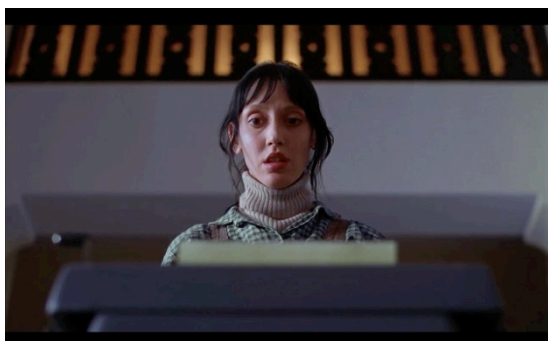


Figura 2.14

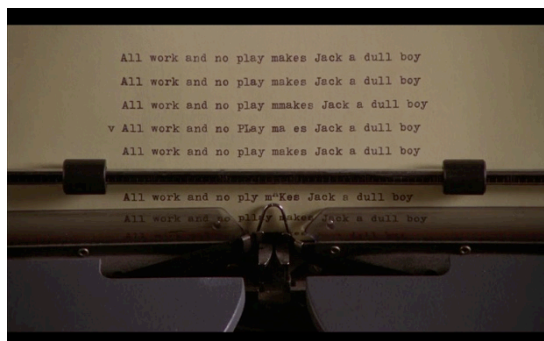


Figura 2.15

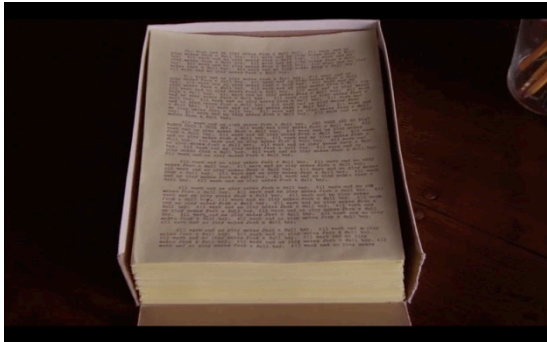


Figura 2.16

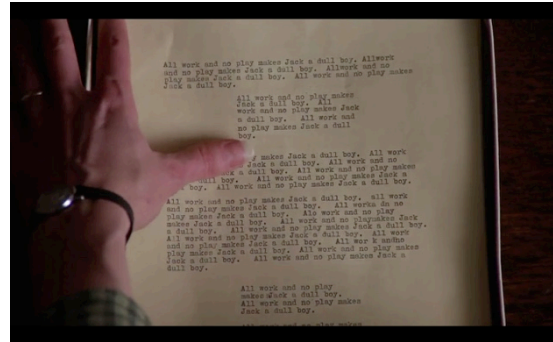


Figura 2.17



Figura 2.18

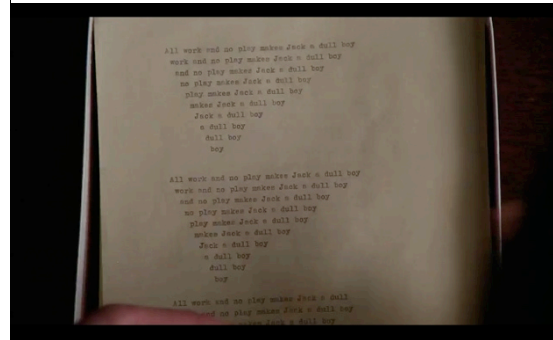


Figura 2.19

Andando a convocare l’abito di enunciazione “scrivere un romanzo a macchina”, ci si aspetterebbe che il risultato fosse sì un plico di fogli, ma con delle frasi ognuna diversa dalla precedente, a formare una narrazione coerente. Al contrario, l’esito delle operazioni enunciazionali realizzate da Jack è molto diverso. Egli è stato in grado di riprodurre tutti i *formati* letterati esistenti: la sceneggiatura, il racconto, la poesia etc. ma la forma e la sostanza dell’espressione non si accordano al contenuto, perché la frase riproposta è sempre la stessa e non ha alcun legame con la disposizione cangiante del testo. Nei formati letterari tale disposizione è funzionale allo sviluppo del senso delle rispettive testualità, in modo che, ad esempio, i dialoghi di una sceneggiatura siano ben separati dalle altre indicazioni.

Ciò non significa che Jack è uscito di senno, perché le sue enunciazioni sono fin troppo precise: non potremmo mai dire che quelle pagine sono confuse, sono anzi scritte con un’accortezza invidiabile, persino con virtuosismo, ma la logica che le guida distorce completamente il legame tra l’espressione e il contenuto, tradisce completamente gli abiti enciclopedici di produzione. Per queste ragioni, possiamo comprendere che la trasformazione che interessa Jack è arrivata al punto di non ritorno: il plico di fogli ci fa intendere che egli ha passato giorni e giorni a scrivere ossessivamente la medesima frase, cambiandone solo la formattazione. Si tratta di un comportamento del tutto estraneo a una

logica umana. Se dovessimo provare a qualificare il tipo di logica che ne risulta, dovremmo di nuovo affidarci a una significazione figurale, realizzata ancora una volta tramite una torsione enunciazionale: la disposizione del testo non risponde a un accoppiamento significativo tra espressione e contenuto, ma appiattisce la funzione semiotica sulle sole componenti plastiche. Nelle pagine riempite da Jack tutta l'importanza è attribuita al piano dell'espressione: non contano più nulla le isotopie semantiche, ma solo la disposizione topologica delle linee. In altre parole, la disposizione del testo obbedisce alla logica del labirinto: si tratta di una logica dell'appiattimento bidimensionale, proprio come le linee della miniatura viste nella prima sequenza e l'annullamento della distanza spazio-temporale della seconda. Non contano le parole, né il loro significato, contano solo le linee, i limiti, la disposizione spaziale. Ancora una volta, è l'Hotel che riconferma la sua presenza attraverso la razionalità labirintica che lo contraddistingue: la negazione di qualunque profondità, l'ossessione per le superfici e le linee, l'annullamento di qualunque differenza. Il fatto che a partire dalla disposizione del testo verbale sia ancora possibile riconoscere dei formati letterari dimostra che il processo di trasformazione di Jack era ancora in fieri: osservando le pagine che Wendy sfoglia disperatamente, è possibile verificare come le prime siano fedeli alle formattazioni utilizzate nelle pratiche letterarie, ma via via che le sfoglia, si perde anche questo appiglio espressivo, segno che la trasformazione si è compiuta durante il processo di scrittura. Arrivato a questo punto, Jack guarda, parla e scrive secondo una logica non umana. Bisogna sottolineare che il processo di spersonalizzazione che lo coinvolge è ulteriormente segnalato dal testo che ha ossessivamente ripetuto: Jack può parlare di sé alla terza persona proprio perché ormai è diventato estraneo a se stesso. *Solo attraverso questa progressiva fuoriuscita da sé – che consiste nel vedere, parlare, scrivere come l'Hotel – la sua trasformazione diventa completa*: nella sequenza immediatamente successiva, infatti, arriva allo scontro fisico con i familiari, segno che l'Hotel ormai lo manovra e lo enuncia pragmaticamente come un suo strumento.

2.6.4. Quarta sequenza: la fotografia di gala

L'ultima sequenza è composta dai minuti finali. Jack ha già manomesso il gatto delle nevi e la radio, in modo da impedire che i suoi familiari possano comunicare con l'esterno

o fuggire. Una volta che il cuoco Hallorann giunge nell'Hotel a seguito delle richieste di aiuto telepatiche ricevute da Danny, Jack lo uccide con un colpo di ascia⁹⁷. Non riesce però a fare lo stesso con la moglie e con il figlio. Quest'ultimo fugge dentro il labirinto innevato: ricalcando le sue stesse orme riesce a ingannare il padre che lo stava inseguendo (fig. 2.19), causandone la morte per assideramento (fig. 2.20). A questo punto, Wendy e Danny riescono finalmente a fuggire, utilizzando il veicolo con cui era giunto Mr. Hallorann.



Figura 2.19



Figura 2.20

Ci interessa però l'ultima sequenza, quella immediatamente successiva: la macchina da presa inquadra la sala da ballo dell'Hotel, andando a cercare con una carrellata insistente la parete con le foto (fig. 2.21), per poi indugiare su una tra le tante, quella centrale (fig. 2.22). L'immagine ritrae un gruppo di individui in abito da sera, alla cui testa è possibile riconoscere Jack. Due ulteriori focalizzazioni ci mostrano il suo sorriso smagliante e, poco più in basso, la data e il luogo dello scatto: "Overlook Hotel July 4th Ball 1921" (figg. 2.23-2.24).



Figura 2.21



Figura 2.22

⁹⁷ La morte di Hallorann era stata prevista da Danny grazie a una premonizione: nella sequenza immediatamente antecedente all'attacco di Jack alla loro stanza, il bambino urla ripetutamente la parola "redrum", prima di scriverla sulla porta della stanza. Svegliatasi di soprassalto dalle urla del bambino, Wendy leggerà la parola scritta da Danny, ma filtrata attraverso il riflesso dello specchio: in questa maniera, l'enunciazione verbale sarà finalmente chiara, dato che corrisponderà alla parola "murder".



Figura 2.23



Figura 2.24

La torsione enunciazionale è qui realizzata sulla base del funzionamento del *dispositivo* fotografico: come fa un uomo vissuto e morto negli anni ottanta a essere ritratto in una foto degli anni venti, per giunta appearing con il medesimo aspetto e dunque, all'incirca, con la medesima età? Convocando in maniera irriflessa la sintassi enunciazionale della fotografia – che si realizza tramite l'impronta della luce su un supporto sensibile – si può concludere che non è possibile che Jack sia già stato nell'Overlook Hotel durante gli anni venti: né nelle vesti di custode, né, soprattutto, come una persona viva. L'ipotesi che la foto sia un falso non è pertinente ai fini dell'economia narrativa del film: chi l'avrebbe falsificata, e perché? Al contrario, bisogna insistere sul fatto che una foto di gala ha esattamente il compito di testimoniare un avvenimento e fissarne le coordinate spazio-temporali. In una delle sequenze precedenti, Jack aveva discusso con uno dei camerieri dell'Hotel, Delbert Grady, ennesima figura proiettata dall'Hotel, che aveva espresso a voce il medesimo cortocircuito temporale. L'uomo si rivela infatti essere il precedente custode dell'Hotel, colui che aveva ucciso la moglie e le due figlie. Quando Jack gli dice che l'ha riconosciuto, che è a conoscenza del suo vecchio ruolo da custode e degli omicidi, Grady gli risponde che si sbaglia: a suo avviso, il custode è Jack, è sempre stato lui. Dobbiamo allora seguire l'andamento delle precedenti torsioni enunciazionali per comprendere quella compiuta dalla fotografia e dalle parole di Grady: il lento processo di spersonalizzazione e immobilizzazione che ha portato Jack a uscire di sé e a divenire uno strumento nella mani dell'Hotel prosegue e si compie in questa sequenza. Possiamo infatti interpretare la figura di Jack morto congelato nel labirinto assieme a quella della foto del 1921: sono entrambe due figure della duratività, dell'immobilità, della permanenza. Seguendo il processo di trasformazione nella sua interezza, possiamo ipotizzare che la foto è solo l'ultima prova del fatto che l'Hotel ha completamente assorbito Jack. Non si tratta più di una

corrispondenza a livello del punto di vista percettivo, delle enunziazioni orali, delle enunziazioni scritte o delle azioni pragmatiche. *L'ultima corrispondenza tra Jack e l'Hotel è una corrispondenza esistenziale*: Jack è divenuto parte del corpo stesso dell'Hotel. Il processo di immobilizzazione e di spersonalizzazione si è compiuto completamente: Jack non solo è il custode, ma *lo è diventato da sempre*.

2.6.5. Considerazioni conclusive

Grazie alla teoria dell'enunciazione semiotica che abbiamo affrontato in questo capitolo, possiamo ordinare la struttura polemica del racconto attorno alla coppia di dispositivi del *débrayage* e dell'*embrayage*: tutto il lungometraggio si sviluppa infatti attorno allo scontro tra processi di differenziazione (*débrayage*) e processi di appiattimento (*embrayage*). Le entità che incarnano questo scontro sono soprattutto Danny e l'Hotel. Il bambino è un personaggio che tenta continuamente di proiettarsi altrove. I suoi poteri gli permettono di comunicare a distanza (*débrayage* spaziale e attoriale), di richiamare avvenimenti che vengono del passato e di predire quelli futuri (*débrayage* temporale). Inoltre, la sua azione si caratterizza per una forte mobilità: nella seconda sequenza abbiamo visto come si sposti a gran velocità lungo i corridoi dell'Hotel, tanto che la macchina da presa, in alcune sequenze, sembra non tenere il passo. Il fatto che in altre sequenze non abbia problemi a seguirlo, ci suggerisce l'ipotesi che in quei frangenti in cui si attarda, lo sguardo sia attribuibile all'Hotel stesso, perché la lentezza della carrellata ricalca il suo stile enunciazionale. Nella prima sequenza abbiamo visto come l'inquadratura zenitale costituisca un lento carrello che va a inquadrare il centro del labirinto: si tratta dello stesso movimento, e della stessa lentezza, con cui viene seguito Danny. Possiamo quindi qualificare il lavoro cinestetico della carrellata come un tratto plastico dell'azione enunciativa dell'Overlook Hotel.

Al contrario di Danny, l'Hotel si caratterizza per la volontà di annullare qualunque possibilità di proiezione, qualunque differenza o scarto, a partire da quelli spaziotemporali: la sua logica è quella dell'*embrayage*. La figura del labirinto, che regge tutte le varianti di questa procedura, è esemplare: si tratta di un luogo in cui ci si perde perché ogni sua sezione sembra identica a qualunque altra. Tale logica è la medesima di tutte le enunziazioni che coinvolgono l'Hotel e ci permette di spiegare alcune sequenze rimaste

ambigue: quando l'Hotel mostra a Danny le figlie del precedente custode, Charles Grady, trasforma queste ultime in due gemelle, mentre durante il colloquio di lavoro, Mr. Ullman aveva detto a Jack che si trattava di due sorelle di otto e dieci anni. Pare che per l'Hotel le differenze di identità fisiognomica non siano affatto importanti, perché conta solo il loro ruolo paradigmatico, la loro posizione all'interno dello scacchiere. Avevamo visto come nella prima sequenza, il punto di vista zenitale appiattisse tutte le identità riconducendole alla pura disposizione spaziale; nella seconda, le enunciazioni orali erano identiche nonostante la distanza spazio-temporale, anche se erano pronunciate da persone diverse in luoghi diversi; nella terza, la disposizione del testo verbale che appartiene a dei formati letterali, non obbediva più a un accoppiamento sensato con il suo contenuto, ma diveniva pura variazione plastica di linee e limiti; nella quarta, la foto di gala dimostrava che per l'Hotel non c'è uno scorrimento temporale, ma una singolarità destinata a ripetersi in un continuo embrayage. La trasformazione delle due sorelle in gemelle obbedisce allora alla medesima dinamica: non conta il legame tra il posizionamento spaziale e l'identità degli elementi, perché il primo assorbe completamente la seconda, rendendola indifferente. Inoltre, mentre l'Hotel relega il valore delle parole a una variabile irrilevante, per Danny la posizione da cui si osserva, così come la direzione della composizione verbale, modificano radicalmente il significato: nella sequenza in cui scrive sulla porta la parola "redrum", Wendy sarà in grado di leggerla nella giusta direzione grazie a uno specchio. Danny deve "calcolare" il punto di vista personale della madre, che guarderà l'enunciazione verbale attraverso lo specchio, così che possa leggere una parola di senso compiuto (*murder*) anziché una serie di lettere. Occorre poi ricordare che i poteri di Danny sono dovuti a Tony, un bambino che vive all'interno della sua bocca. Possiamo allora aggiungere un'ulteriore differenza paradigmatica tra lui e l'Hotel: Danny non solo è una figura della differenza e della mobilità, la cui logica è quella del débrayage e dello scarto significativo, ma è anche una figura della ricorsività, perché per lui le cose possono stare dentro altre cose. Infatti può nascondersi dentro il mobilio della cucina quando Jack lo insegue; può ripercorrere le sue stesse orme sul labirinto per ingannare il padre; può ospitare dentro di sé un bambino che gli mostra il passato e il futuro. Al contrario, l'Hotel è una figura dell'indifferenza, dell'immobilità e soprattutto della superficie: per lui le cose non possono essere una dentro l'altra, ma solo una accanto all'altra. Per questo non fa differenza tra i volti e le età delle figlie di Mr. Grady, né tra le frasi sul plico di fogli di Jack: l'Hotel mira

ad appiattare tutte le differenze in identità, per costruire una temporalità chiusa senza scorrimento, che sia impermeabile ai cambiamenti esterni. Da questo punto di vista, Wendy si configura come una figura di mediazione, perché anche lei, a suo modo, tenta di realizzare dei *débrayage*, sebbene con mezzi più tradizionali: è stato notato che il suo nome possa essere “un richiamo sinistro alla favola di Peter Pan” in cui Wendy “è la bambina capace di mediare i due mondi, quello normale degli adulti e quello ‘allucinatorio’ e sospeso dell’Isola-Che-Non-C’è” (Eugeni 2014, p. 101). In questo caso, la sua mediazione non agisce tra il mondo degli adulti e l’isola fantastica di Peter Pan, bensì tra un luogo ugualmente sospeso nel tempo e nello spazio, l’Overlook Hotel, e l’esterno. È infatti Wendy che si occupa dell’apparecchiatura radio per comunicare con le forze dell’ordine e del gatto delle nevi per spostarsi in caso di necessità. Ed è per questo che l’Hotel, attraverso Jack, appiattisce quest’ultima possibilità di *débrayage*, manomettendo la radio e il motore del veicolo.

È però solo grazie alla figura di Jack che il rapporto che intercorre tra la logica della differenziazione (*débrayage*) e quella dell’appiattimento (*embrayage*) esibisce la sua dinamica fondamentale: pare che egli sia l’unico che attraversa una trasformazione, che sembra passare da una situazione iniziale a una finale, contraddicendo il lavoro di appiattimento delle differenze portato avanti dall’Hotel. Tuttavia, a ben vedere si tratta di una trasformazione che porta Jack a diventare un attante narrativo già noto, una figura già pronta all’interno del sistema organizzato dall’Hotel: Jack deve diventare il custode, l’esecutore di eventi già organizzati, già avvenuti e già previsti. La sua trasformazione mira ad annullare le peculiarità che lo caratterizzano come individuo, in modo da identificarlo e appiattirlo su una funzione. Se Jack si trasforma, lo fa solamente per divenire un ruolo indistinto, che può fare benissimo a meno della sua identità. Come abbiamo osservato all’inizio del capitolo, per Latour la figura del soggetto non precede l’evento enunciativo, ma ne è anzi il risultato: il processo di enunciazione produce tanto un oggetto ben fatto (eventualmente semiotico) quanto un soggetto competente. In linea di principio, più le enunciazioni si accumulano, più, tramite l’instaurarsi di abiti, le competenze aumentano e l’identità del soggetto si precisa. Nel caso di Jack avviene esattamente il contrario: più egli si enuncia, più perde la sua soggettività. Nella prima sequenza, guardando il labirinto perde il suo personale punto di vista di umano in favore di uno sguardo zenitale; nella seconda, le sue enunciazioni orali non sono più davvero sue, perché vanno a corrispondere a quelle

dell'Hotel; nella terza riempie un plico di fogli in cui si riferisce a se stesso alla terza persona e in cui i formati letterari riprodotti non presentano più alcun legame con il piano del contenuto; nella quarta si fonde fisicamente con l'Hotel, morendo assiderato nel labirinto e comparando su una foto degli anni '20. Più si enuncia, più Jack diventa un altro: un individuo indistinto e anonimo, un esecutore di una funzione narrativa già prevista. Questo processo di spersonalizzazione si accompagna anche a un processo di immobilizzazione: divenendo uno strumento dell'Hotel, Jack guadagna alcuni caratteri di ubiquità, ma acquisisce quelli dell'immobilismo. All'inizio del film lo vediamo passeggiare nei corridoi e giocare con la pallina da tennis. Tuttavia, cadendo dalle scale dopo uno scontro con la moglie inizia a zoppiare, evento che lo rende incapace di raggiungere Danny. La sequenza finale, in cui cerca di uccidere il figlio all'interno del labirinto innevato, è l'ultimo atto di questo processo d'immobilizzazione: fondendosi con il corpo stesso dell'Hotel, Jack diventa un'immobile statua di ghiaccio. Nelle sequenze precedenti aveva già perso la mobilità dello sguardo di fronte alla miniatura del labirinto, ma soprattutto la mobilità enunciazionale con cui produrre degli oggetti semiotici sensati e personali. Grazie alle riflessioni di Eco possiamo approfondire quest'ultimo aspetto, in modo da verificare come l'Hotel tradisca non solo il funzionamento delle tecnologie della semiosi, ma soprattutto la generale logica retorica dell'Enciclopedia. Abbiamo visto come la prassi enunciazionale modifichi le resistenze del sistema semantico, con il risultato di instaurare degli abiti in grado di regolare la semiosi in una data epoca. A causa della sedimentazione di abiti, in condizioni normali l'enunciazione si qualifica non come un atto transitivo, ma come un fare ergativo: per realizzare le loro enunciazioni, i soggetti modulano il già detto enciclopedico, perché le resistenze semantiche li attraversano ancora prima che essi s'impegnino in un atto di linguaggio, anzi lo rendono possibile. Possiamo allora pensare all'Overlook Hotel come a una singolarità all'interno dell'Enciclopedia, perché il suo lavoro è quello di tradire, annullare, azzerare le resistenze semantiche che regolano le enunciazioni soggettive. Non sono più le resistenze enciclopediche, il "senso comune", a essere modulate attraverso il fare enunciativo di Jack: nella quarta sequenza i formati letterari attestano che la razionalità enciclopedica non è stata ancora cancellata del tutto, ma essa realizza una funzione semiotica guasta. La forma dell'espressione si accorda alla sostanza dell'espressione, ma è il piano del contenuto a essere del tutto estraneo. Da uomo situato in un preciso quadro temporale e influenzato, come tutti, dagli abiti

enciclopedici, Jack finisce per estraniarsene completamente, perché l'Hotel interferisce comportandosi come un'anti-Enciclopedia locale, annullando le normali sedimentazioni semiotiche per tornare a una sorta di grado zero. Per queste ragioni, possiamo qualificare l'Overlook Hotel come un enunciatore mitico che procede solo per *embrayage*: ri-enunciando gli attori, i tempi e spazi della storia, li riporta sempre all'immobilità del nucleo originario, all'io-qui-ora inattingibile da cui qualunque evento deve proiettarsi. Negando ogni possibilità di *débrayage*, l'Hotel mira ad annullare la possibilità di qualunque racconto, appiattendolo non solo il senso sull'esperienza esistenziale, ma riducendo quest'ultima a uno stato anziché a un processo. La trasformazione di Jack, infatti, ripercorre al contrario la sintassi generale dell'enunciazione che abbiamo affrontato in questo capitolo: avevamo osservato che l'esperienza preesiste al linguaggio, perché si configura come la dinamica primordiale su cui si esercitano le interrogazioni e gli scarti realizzati tramite le funzioni semiotiche. Essendo queste ultime intrinsecamente legate alla tecnica, rendono possibile uno scarto proiettivo (un *débrayage*) nei confronti dell'esistenza. Una volta composta una funzione semiotica, inoltre, la loro accumulazione configura delle competenze, mentre la loro stratificazione all'interno di una cultura produce degli abiti e dei percorsi privilegiati di senso. Al contrario, Jack perde progressivamente il suo sguardo, il suo modo di produrre funzioni semiotiche sensate, il suo fare pragmatico, le sue stesse coordinate esistenziali: dalla traiettoria della semiosi, i processi che lo caratterizzano come essere umano sono via via annullate, fino a un ritorno a quell'esperienza primordiale che secondo Eco caratterizza gli esseri nella loro condizione pre-semiotica. I processi di enunciazione che caratterizzano complessivamente l'umanità di Jack sono appiattiti, via *embrayage*, sulla sola esistenza dell'Hotel, che per giunta non è più nemmeno una traiettoria, ma una singolarità immobile e mitica.

Se dall'analisi ci spostiamo a considerare le ricadute che possiamo cogliere a livello teorico, possiamo constatare come le torsioni enunciazionali realizzate dal lungometraggio non si limitano a costruire una narrazione efficace, ma rivelano le resistenze enciclopediche che ci attraversano da spettatori, tradendo gli abiti che regolano le nostre esperienze di senso. *Shining* dimostra che tali abiti non sono solo quelli semantici e pragmatici, ma anche quelli tecnici ed estetici: l'esperienza configurata dal film approfitta di questi abiti per sovvertirli, rivelando il modo in cui agiscono in maniera irriflessa nella costruzione del senso. In altre parole, il lungometraggio è efficace perché i suoi

meccanismi retorici esibiscono una torsione del normale funzionamento delle grandezze mediali: tale strategia ci permette di cogliere gli aspetti pertinenti con cui analizzare le tecnologie della finzione. Proprio come voleva Latour, per mettere in luce un abito – soprattutto un abito tecnico – è necessario un *detour* e un malfunzionamento.

TECNOLOGIA DELLA SEMIOSI	FASE DELL'ENUNCIAZIONE TRADITA	NATURA DELLO SCARTO SEMIOTICO	ELEMENTO MEDIALE COINVOLTO
SCULTURA	Relazione semiotica	Immobilità dell'esperienza	Supporto tridimensionale
ENUNCIAZIONE ORALE	Trasmissione semiotica	Ubiquità dell'enunciazione	Supporto monodimensionale
ENUNCIAZIONE SCRITTA	Produzione semiotica	Mancanza di contenuto	Formati tecnici (letterari)
FOTOGRAFIA	Produzione semiotica	Contenuto impossibile	Statuto (foto di gala)

Tabella 2.1. Un riassunto delle operazioni retoriche realizzate da *Shining* e gli elementi mediali coinvolti.

In questo caso, ogni sequenza gioca sulla torsione degli elementi cardine di una tecnologia della semiosi: il *supporto* tridimensionale di una scultura e il *regime percettivo* necessario per interpretarlo; il supporto labile dell'enunciazione orale e la necessità di condividere le *coordinate spazio-temporali*; i *formati letterari* e quindi anche l'azione dei *dispositivi* di scrittura; la *sintassi figurativa* e lo *statuto* di una fotografia di gala⁹⁸. Queste grandezze costituiscono la dimensione tecno-estetica della produzione semiotica e ci permettono di oltrepassare la logica intertestuale con cui si descrive solitamente l'Enciclopedia, in modo da considerare le sue traiettorie intermediali.

2.7. Le grandezze mediali dell'Enciclopedia

L'analisi di *Shining*, tradendo la normale sequenza di enunciazione di quattro tecnologie della semiosi, ci permette di individuare alcune delle componenti che regolano

⁹⁸ La nozione di *statuto* è particolarmente utile a differenziare i regimi di senso che regolano l'interpretazione di discorsi appartenenti a domini culturali differenti: lo statuto legale e quello artistico, ad esempio, si basano su valori agli antipodi, perché non potremmo mai adottare la stessa prospettiva per interpretare un dipinto e il verbale di un'udienza. Si tratta di una nozione che è stata elaborata da Basso Fossali e Dondero (2011). Torneremo sull'argomento più avanti.

le loro rispettive traiettorie. In questa maniera è possibile iniziare a rendere conto del modo in cui la cultura produce le sue occorrenze di senso, articolando gli elementi materiali con quelli più strettamente tecnici ed estetici. È possibile precisare la descrizione dei tre assi che avevamo individuato durante il nostro percorso teorico, assi che concernono la traiettoria di enunciazione e che vengono declinati in maniere peculiari da ciascuna tecnologia mediale. La *produzione* concerne infatti il lavoro e le componenti tecniche necessarie al fine di ottenere un segnale segnico; la *relazione* concerne il rapporto di esperienza che lega l'occorrenza significativa e l'interprete nella semiosi; la *trasmissione* concerne il peculiare modo in cui la significazione può essere conservata e trasmessa all'interno del sistema culturale e soprattutto il modo in cui influisce sul sistema semantico. Ogni tecnologia della semiosi prende insieme queste tre fasi in una traiettoria di enunciazione relativamente specifica, che è inscritta negli "abiti di pensiero" della cultura. Tradendoli, *Shining* ci mostra alcune delle componenti interne a queste traiettorie, e quindi alcune delle nozioni chiave con cui rendere conto delle grandezze medialità dell'Enciclopedia: i supporti, i formati tecnici, gli statuti.

2.7.1. La questione dei supporti

Greimas e i suoi collaboratori hanno a lungo lavorato sul piano del contenuto, sviluppando il Percorso Generativo del senso, ma hanno dovuto tralasciare, perlomeno in un primo momento, il piano dell'espressione. Con lo sviluppo della semiotica visiva (Greimas 1984) è stata individuata la dimensione plastica, con cui è possibile rendere conto di alcune categorie della forma dell'espressione: le categorie topologiche, le categorie cromatiche e le categorie eidetiche⁹⁹. In questo modo è stato possibile individuare delle correlazioni locali con le categorie del piano del contenuto, attraverso dei meccanismi semi-simbolici. A partire dagli anni novanta, Jacques Fontanille ha inaugurato una riflessione sulla sostanza dell'espressione: una volta considerata la materialità degli oggetti su cui sono impresse le iscrizioni semiotiche, è possibile considerare anche la sostanza dell'espressione. "Dal testo, si passa così all'oggetto: il libro, la pergamena, la

⁹⁹ L'elaborazione delle categorie plastiche si è avuta anche grazie al contributo fondamentale del Gruppo μ , che l'ha inserita all'interno di una vera e propria teoria retorica del visivo: una dimensione trascurata dalla semiotica generativa, ad esempio, è quella di *texture*. Cfr. Gruppo μ (1992).

tavoletta, la busta e il packaging” (Fontanille 2005, p. 3, traduzione nostra). Una volta inclusa nella riflessione teorica la dimensione oggettuale dei testi, il problema del supporto emerge con particolare evidenza: “nessun testo-enunciato sfugge alla regola che si trova formulata nella vecchia teoria delle funzioni del linguaggio e della comunicazione, quella dell'esigenza di un canale: al testo occorre un supporto” (Fontanille 2008, p. 45 della tr. it.). Abbiamo già accennato alla sintassi figurativa elaborata nel suo libro precedente (Fontanille 2004a), ma è solo in *Pratiche semiotiche* (2008) che la questione dei media viene posta in relazione con la produzione delle occorrenze di senso. “Un testo enunciato è un insieme di figure semiotiche organizzate in un insieme omogeneo grazie alla loro disposizione su uno stesso supporto o veicolo (uni-, bi-, o tri-dimensionale): il discorso orale è unidimensionale, i testi scritti e le immagini bidimensionali, e la lingua dei segni tridimensionale” (Ivi, p. 26). Abbiamo visto nel caso di *Shining* come differenti supporti configurino differenti esperienze interpretative: nella sequenza della scultura abbiamo un testo che è realizzato con un supporto tridimensionale e di conseguenza la pratica di interpretazione deve svolgersi tramite una percezione itinerante. Allo stesso modo, il linguaggio orale, essendo legato a un supporto labile e uni-dimensionale, detta le condizioni della sua esperienza attorno alla condivisione delle coordinate spazio-temporali. La considerazione è solo apparentemente banale: una volta ricondotte le occorrenze significanti a una materialità e a un'esperienza di interpretazione, esse acquisiscono un ruolo centrale all'interno della significazione e ci permettono di differenziare le tecnologie della semiosi. La riflessione di Fontanille si spinge però oltre, perché non basta sostenere che ogni testo ha un supporto, ma occorre interrogarsi sul suo statuto semiotico. Adottando una prospettiva enunciazionale, Fontanille propone un'articolazione tra il *supporto materiale* e il *supporto formale*. Il primo indica le costrizioni che la materialità del supporto oppone all'enunciazione in termini di forze e di tendenze sostanziali: per fare un esempio banale, scrivere sulla sabbia non è lo stesso che scrivere su un foglio da disegno, perché questi due supporti resistono diversamente agli atti di enunciazione¹⁰⁰. Il supporto formale è invece il risultato della selezione, modifica e sistematizzazione operata dall'enunciazione. “Il supporto formale risulta da una estrazione delle proprietà emananti dal supporto materiale: il secondo propone delle linee di forza, delle tendenze sostanziali tra le quali il primo seleziona, epura e sistematizza” (Fontanille 2005, p. 7, traduzione

¹⁰⁰ Per ciò che concerne gli oggetti di scrittura, soprattutto quelli finalizzati alla scrittura verbale, cfr. Zinna (2004, 2016).

nostra). Per chiarire la relazione tra queste due facce del supporto, Fontanille riporta il caso delle metafore medialità: la prima pagina di un giornale, ad esempio, può disporre gli elementi visivi e verbali secondo il modello a schermo (*page-écran*). Distribuendo su due facciate le immagini e il testo verbale, gli elementi enunciativi configurano un supporto formale che imita uno schermo televisivo.

2.7.2. I formati tecnici tra supporto e apporto

Sulla scia di queste considerazioni, Maria Giulia Dondero ha dato un ulteriore contributo allo sviluppo della riflessione sui supporti e sull'enunciazione mediale. Le sue considerazioni ci offrono un punto di contatto con la rilettura di Latour che abbiamo presentato in questo capitolo: esse ci permettono, inoltre, di proporre una nostra ipotesi sull'articolazione interna alle tecnologie della semiosi, grazie al concetto di *formato tecnico*, che va ad aggiungersi a quello di supporto. In *Sémiotique de la photographie* (2011) Dondero sottolinea come l'unico modo per differenziare le testualità prodotte con media differenti è quello di considerare le sostanze dell'espressione dei testi: nelle raffinate analisi di Jean-Marie Floch dedicate alla fotografia e alla pittura, infatti, non è considerata la differenza tra un dipinto e una foto, perché l'autore prende in considerazione solamente la forma dell'espressione (la dimensione plastica) e le ricadute sul piano del contenuto. In questa maniera, nota Dondero, più che una semiotica della fotografia o una semiotica della pittura, la proposta di Floch finisce per identificarsi con una semiotica del discorso applicata ai testi visivi, incapace però di differenziare le loro specificità medialità. Possiamo chiarire questa difficoltà richiamando un segmento dell'analisi di *Shining*: nella quarta sequenza del lungometraggio abbiamo visto come una foto di gala ponesse Jack in una situazione spazio-temporale impossibile, perché testimoniava la sua presenza all'interno dell'Hotel durante l'anno 1921, mentre il film ci aveva mostrato le sue azioni negli anni ottanta. La rappresentazione fotografica mostrava come Jack avesse all'incirca lo stesso aspetto e la stessa età tanto nel 1921 quanto sessant'anni dopo. In questo caso, il cortocircuito interpretativo è realizzato solamente perché l'immagine che raffigura Jack nell'occasione di gala è una fotografia: se si fosse trattato di un dipinto, la generazione del senso avrebbe seguito uno sviluppo completamente diverso. È solo perché la sintassi enunciativa della fotografia si sviluppa come una traccia della luce su un supporto,

attestando una presenza e un'identità fisiognomica precisa, che l'espedito può funzionare. Non occorre però scomodare un esempio così elaborato per spiegare la differenza tra una fotografia e un dipinto: basta osservare l'immagine che compare sui documenti di riconoscimento per stabilire che la sostanza dell'espressione e la sintassi dell'enunciazione fotografica assicurano una funzione culturale differente rispetto a quella di un dipinto. Con queste considerazioni non vogliamo affatto affermare che l'analisi di un testo visivo è superata, né appiattare la significazione sulle sole componenti tecniche: vogliamo al contrario insistere sulla necessità di includere il supporto, la sintassi enunciazionale e le sostanze dell'espressione nelle procedure di analisi stesse. “Si tratterà di mantenere l'immanentismo del testo greimassiano e allo stesso tempo cercare di rendere conto di come sono inscritte in seno al testo le tracce del gesto produttivo” (Dondero 2011, p. 49, traduzione nostra). Nelle considerazioni di Dondero è possibile rilevare un'attenzione maggiore, rispetto a quelle di Fontanille, alla fase di produzione dell'enunciazione: pur partendo dalle considerazioni relative a una semiotica del corpo, l'autrice insiste sui differenti tipi di impronta mediale possibili, sottolineando maggiormente, oltre al supporto, anche il tipo di “scrittura” che vi agisce. Ricordiamo che per Fontanille le quattro variabili pertinenti per l'analisi dell'impronta, sono: “1) La struttura materiale del supporto, 2) il tipo di evento, gesto o di tecnica che assicura l'iscrizione, 3) l'intensità e l'estensione di queste ultime, 4) la densità e la quantità di corrispondenze” (Fontanille 2004a, p. 265, citato da Dondero, traduzione nostra). Per ciò che concerne il problema del supporto, queste considerazioni generali si risolvevano, come abbiamo visto poco sopra, nell'articolazione tra un supporto formale e un supporto materiale, in cui il primo offre delle resistenze e direzioni mentre il secondo opera una selezione tramite l'enunciazione. Rispetto all'elaborazione di una semiotica dell'impronta, questa suddivisione appare del tutto sbilanciata sul “già enunciato”, dato che prende in considerazione in via del tutto indiretta il gesto instauratore. Per queste ragioni, nel tentativo di rendere conto di differenti modi dell'impronta – ad esempio quella fotografica, scritturale o pittorica – Dondero propone di affiancare alle nozioni di supporto materiale e supporto formale quella di *apporto*. Con questo termine intende indicare il tipo di scrittura che agisce sul supporto materiale, sottolineando al contempo, tramite la chiara complementarità dell'espressione scelta, il fatto che si tratti di due elementi strettamente legati della produzione. Tra supporto e apporto si stabilisce infatti la relazione

fondamentale che regola l'emersione della sostanza dell'espressione a partire dal lavoro enunciazionale: in questa maniera, la sintassi figurativa della fotografia è data dall'incontro dell'apporto della luce e il supporto della pellicola sensibile. Per ciò che concerne la pittura, invece, un dipinto è il risultato dei gesti instauratori del pittore (apporto) realizzati sulla tela (supporto). In altre parole, pur mantenendo la distinzione tra supporto materiale e supporto formale, è l'apporto specifico – ovvero il tipo di scrittura realizzato tramite un dispositivo – a operare il passaggio dal primo al secondo.

In un recente articolo dedicato alla fotografia e ai supporti digitali (Dondero Reyes-Garcia 2016), Dondero aggiunge degli elementi di riflessione importanti. La produzione di un'immagine viene infatti indicata come un'interpenetrazione tra un supporto e un apporto, in cui è l'incontro tra le materie a determinare la sostanza dell'espressione: “nelle immagini pittoriche e fotografiche, la traccia è direttamente legata al suo supporto nel senso che la traccia, in quanto apporto, si manifesta sul supporto grazie a un'interpenetrazione con quest'ultimo. Che sia una garza o una tela in legno, ciò fa la differenza” (Ivi, p. 5, traduzione nostra). Crediamo che questa impostazione ci aiuti a precisare il lavoro delle tecnologie della semiosi: l'interpenetrazione tra supporto e apporto di cui parla Dondero non è altro che la fase tecnica dell'enunciazione che abbiamo individuato grazie alla rilettura di Latour. Infatti, proprio come nel caso della tecnica, una volta che tale interpenetrazione si è compiuta, la sostanza sembra sparire per far emergere le forme. “È certamente molto difficile rendere conto della sostanza perché essa «si nasconde» tra le opposizioni e le differenziazioni di forma, tra le tracce: essa è, in una certa misura, invisibile per essa è *già trattata* ma è essa, nella sua semi-invisibilità, che fa la complessità delle immagini” (Ivi, p. 6, traduzione nostra). Avevamo visto come le procedure di *black-boxing* nascondono l'enunciazione tecnica una volta che essa ha instaurato un oggetto o una procedura funzionante: una volta che un meccanico ha riparato la nostra auto sostituendo dei pezzi di cui non conosciamo nemmeno il nome, ci dimentichiamo completamente della tecnica e delle sue competenze. Così come non notiamo gli abiti muscolari derivati dall'esercizio che permettono a un pittore di disegnare un bel paesaggio sulla tela, allo stesso modo, non abbiamo bisogno di considerare le procedure tecniche che realizzano una funzione semiotica, una volta che la figura emerge dai materiali. Con queste considerazioni non vogliamo dire che la sostanza dell'espressione coincide con la tecnica: vogliamo dire che è la fase tecnica

dell'enunciazione semiotica, con il suo lavoro di modificazione delle resistenze materiali, a determinare la sostanza dell'espressione, permettendoci poi di individuare forme. La nostra proposta è quindi quella di ripartire dall'interpenetrazione tra il supporto e l'apporto di cui parla Dondero, tenendo bene a mente che si tratta di un incontro che coinvolge differenti materiali e che mira alla produzione di un differenziale di resistenza capace di reggere figure e forme. Dobbiamo quindi insistere sulla precedenza dell'evento enunciazionale – questa interpenetrazione tra materie – rispetto ai suoi risultati: seguendo questa prospettiva possiamo proporre una formulazione alternativa di questa fase e delle sue risultanti. Abbiamo infatti molto insistito sulla precedenza del “fare” enunciazionale: il fatto che l'oggetto semiotico e il soggetto competente sono i risultati, e non i vettori, della fase di produzione dell'enunciazione. Qual è allora il fare minimo, l'interpenetrazione tecnica che dà luogo alla sostanza dell'espressione, all'interno di una qualunque iscrizione semiotica? Latour insiste sul fatto che la conoscenza è sempre una conoscenza equipaggiata, perché la catena di referenza con cui misuriamo una montagna attraverso la costruzione di un camminamento graduato, genera tanto la nostra conoscenza della montagna, quanto un soggetto in grado di attraversarla. Non è possibile operare una separazione tra i mezzi della conoscenza e la stessa conoscenza: al contrario, dobbiamo insistere sulla loro connessione, in modo da non ridurre il dato finale – l'altezza del monte – a un dato isolato. Allo stesso modo, la grandezza che stiamo cercando di definire appartiene tanto al mezzo di scrittura quanto al risultato sostanziale e testuale di questo fare. Per queste ragioni, piuttosto che partire dalle componenti mediali che si presume giochino un ruolo nell'enunciazione – i supporti materiali, i supporti formali, gli apporti – partiremo dai processi di produzione: il dire linguistico, il dire fotografico, il dire audiovisivo, etc. Ognuna di queste enunciazioni equipaggiate lavora estraendo delle qualità differenti dai materiali modificati e di conseguenza lascia emergere delle figure la cui sostanza dell'espressione è riconoscibile: il dire fotografico è un dire equipaggiato di un dispositivo capace di regolare, a partire dall'esperienza, l'incontro tra la luce e la pellicola sensibile, in modo da registrare le sue qualità visive, che rimangono fissate potenzialmente per secoli. Il dire audiovisivo realizza il medesimo processo d'interpenetrazione tecnica, ma i suoi dispositivi regolano la registrazione di più fotogrammi in serie, così da restituire l'impressione di movimento dell'esperienza originale. Come qualificare la componente sostanziale risultante dal “dire fotografico” e dal “dire audiovisivo” che emerge dalla produzione tecnica e che sparirà

all'interno dell'enunciato, pur sorreggendone le forme? Proponiamo di intendere tale risultato sostanziale dell'enunciazione con la nozione di *formato tecnico*. L'espressione è volutamente ambigua, perché indica da un lato la connessione con il dispositivo che l'ha *formato* tecnicamente; e dall'altro ciò che risulta *formato* all'interno del testo. Sulla base degli abiti tecnici dell'Enciclopedia, il formato tecnico di un'immagine permette infatti il riconoscimento delle tracce del dispositivo che l'ha realizzato: l'alta definizione di un fotogramma digitale è riconducibile a una tipologia di macchina da presa di recente manifattura. Allo stesso modo, a causa dei medesimi abiti, il dispositivo moderno, prima di realizzare un'occorrenza concreta, permette già di prevedere il formato tecnico che contraddistinguerà l'immagine risultante. Ad esempio, se vediamo uno *smartphone* puntato verso una scena, siamo in grado di prevedere lo spazio di rappresentazione ridotto e il traballio tipico di una ripresa a mano. Rispetto al trittico di supporto materiale, supporto formale e apporto, la nozione di formato tecnico mantiene in una posizione equidistante, a livello concettuale, tra la sostanza dell'espressione del testo e il dispositivo della sua enunciazione. Il formato tecnico ci permette insomma di indicare con facilità una costellazione di elementi relativi alla produzione di un enunciato e al suo dispositivo: una foto può essere in bianco e nero, in alta definizione, sovraesposta, afflitta da distorsione prospettiva o sfocata. Inoltre, essendo per definizione legata alle materialità modificate, è perfettamente possibile – agli occhi di un soggetto esperto – identificare altri aspetti tecnici a partire dal formato: se gli abiti di enunciazione hanno configurato la giusta competenza, un soggetto sarà capace di risalire al modello del dispositivo fotografico che l'ha realizzato, all'ampiezza dell'obiettivo, al tempo di esposizione scelto dal fotografo. Gli abiti di produzione enciclopedica permettono però praticamente a chiunque di distinguere una foto realizzata con un dispositivo ottocentesco, da una foto in alta definizione realizzata con una reflex digitale. In altre parole, i formati tecnici sono delle grandezze intermedie dell'enunciazione e recano le tracce dell'atto, del dispositivo e del ritmo dell'enunciazione. Infine, essendo i formati tecnici temporalmente riconoscibili, si candidano a divenire una nozione utile a partire dalla quale è possibile descrivere l'archivio mediale¹⁰¹. Il formato tecnico delle immagini ci parla dei dispositivi

¹⁰¹ Torneremo su questi argomenti nel quarto capitolo, dove cercheremo di mostrare che all'interno della produzione audiovisiva, i differenti formati tecnici dell'immagine (alta e bassa definizione, immagine animata e immagine fotografica) costituiscono dei perni attorno a cui sono costruite peculiari operazioni di montaggio intermediale.

storicamente situati che li hanno prodotti: il fatto che siamo in grado di riconoscere con buona approssimazione la provenienza temporale delle immagini ci offre un'ulteriore conferma dell'esistenza di abiti tecnici ed estetici con cui produciamo senso. La serie di esempi che abbiamo riportato ci mostra però anche i limiti della nostra riflessione: ci siamo soffermati in via privilegiata sui formati tecnici delle immagini, perché una volta prese in considerazione delle traiettorie dell'enunciazione specifiche, non è più possibile parlare di tecnologie della semiosi in generale, ma occorre soffermarsi sul funzionamento di una in particolare.

2.7.3. *Gli statuti e le forme discorsive*

L'ultima componente che abbiamo individuato grazie all'analisi di *Shining* è la più sfuggente e la più difficile da definire, ma al tempo stesso ci mostra la necessità di considerare assieme alle componenti semantiche, anche quelle tecniche ed estetiche. A proposito della fotografia che ritrae Jack nel 1921, infatti, abbiamo escluso che si trattasse di un fotomontaggio, perché all'interno dell'economia narrativa del film, questa eventualità non avrebbe una spiegazione coerente. Abbiamo al contrario sottolineato come una foto di questo genere – che abbiamo indicato come una foto di gala – ha il preciso compito di *testimoniare* un evento. È allora sulla base di questa funzione sociale che intendiamo prendere in carico la nozione di statuto, elaborata da Maria Giulia Dondero (2011, pp. 68-72): si tratta di un regime di semantizzazione che regola il modo in cui diamo senso a un'occorrenza sulla base delle pratiche sociali che la contraddistinguono. Accanto allo statuto del documento e della testimonianza, è possibile allora affiancare lo statuto scientifico, quello artistico, quello religioso. Occorre però sottolineare che questa nozione non va confusa né con elementi appartenenti al genere, né alle tecnologie della semiosi: gli statuti sono trasversali ai domini culturali e alle pratiche di produzione. È anzi nell'articolazione tra statuti e tecnologie della semiosi che possiamo precisare la nozione più precisa di genere o, secondo la nostra classificazione, di forma discorsiva.

2.7.4. Alcuni esempi

Possiamo riportare alcuni esempi tratti dalle nostre analisi per comprendere la distinzione tra questi concetti e l'utilità della loro separazione: nel caso di *Shining*, nella quarta sequenza abbiamo rinvenuto la presenza di una foto di gala. Si tratta di un'occorrenza già prodotta che può essere descritta riportandola a tutte le grandezze che abbiamo rinvenuto in questo paragrafo. La tecnologia della semiosi è quella fotografica: abbiamo infatti sottolineato come il funzionamento tecnico è l'elemento che garantisce lo scarto retorico prodotto dal film. Se si fosse trattato di un dipinto, il cortocircuito temporale dato dalla corrispondenza tra Jack negli anni '80 e Jack nel 1921 non sarebbe stato prodotto. Questa occorrenza discorsiva può poi essere precisata grazie al formato tecnico: quegli elementi che concernono specificamente la sostanza dell'espressione e che permettono di riconoscere il dispositivo che l'ha prodotto. In questo caso, il formato tecnico è una fotografia in bianco e nero, in bassa definizione; se fossimo più competenti, potremmo probabilmente riconoscere anche il tipo di dispositivo fotografico. La data, il luogo, la situazione in cui la foto è presentata ci permettono infine di individuare lo statuto, che è un elemento molto generale concernente la funzione sociale e che può essere applicata a differenti media e differenti formati tecnici: possiamo affermare che la funzione sociale di questa foto è quella di testimoniare, ma che essa non è affatto esclusiva di una foto, perché potrebbe benissimo essere riferita anche a una testimonianza orale o audiovisiva. Infine, articolando lo statuto con la specifica tecnologia della semiosi e il formato tecnico usato è possibile individuare il concetto che li raccoglie e che descrive meglio la specificità di questo oggetto: per l'appunto, una foto di gala, che corrisponde alla forma discorsiva.

Un altro esempio tratto da *Blow Out* ci permette di illustrare l'utilità di queste nozioni per ciò che concerne una tecnologia della semiosi differente, quella audiovisiva. Si ricorderà la sequenza di apertura, in cui una scena di un film thriller a cui la compagnia di Jack stava lavorando fosse rovinato da un urlo involontariamente comico emesso da una donna attaccata da un killer. Abbiamo qui il seguente quadro: siamo chiaramente all'interno dello statuto artistico, dato che la funzione sociale della sequenza dovrebbe essere quella di intrattenere e più precisamente di generare tensione. La tecnologia della semiosi usata è quella audiovisiva, mentre il formato tecnico è l'immagine fotografica a colori, presumibilmente realizzata con un obiettivo da 35mm. La forma discorsiva è invece

data dall'abbinamento di tutte queste componenti e da quelle semantiche dovute al suo contenuto effettivo: un filmato audiovisivo di statuto artistico, la cui funzione è intrattenere, realizzato con macchine il cui obiettivo è di 35mm, e il cui contenuto è generare tensione. Ne otteniamo la forma discorsiva del film thriller.

Questi due esempi ci permettono quindi di caratterizzare l'articolazione degli elementi semantici e contenutistici della produzione culturale, con i suoi elementi tecnici ed estetici. Le nozioni di tecnologia della semiosi, formato tecnico, statuto e forma discorsiva possono apparire superflue o scontate nel momento in cui si inizia l'analisi di un'occorrenza discorsiva effettiva, ma abbiamo visto come nel caso di *Blow Out* sia stato necessario distinguere più formati tecnici – la fotografia, la registrazione audio, il filmato – e anche differenti statuti – la funzione legale della prova che Jack deve realizzare, la funzione artistica dei film a cui lavora in genere – che hanno composto differenti forme discorsive. Lo stesso è stato possibile constatare dall'analisi di *Shining*, che tradisce sistematicamente il funzionamento delle tecnologie della semiosi, i loro statuti, i formati tecnici e regimi di interpretazione. È chiaro quindi che questi concetti si rivelano utili non solo per caratterizzare le grandezze tecniche ed estetiche dell'Enciclopedia, ma ci permettono soprattutto di descrivere quel nutrito gruppo di discorsi che lavora accostandole in maniera critica e straniante. Occorre a questo punto abbandonare la riflessione generale e concentrarsi su una specifica tecnologia della semiosi e uno specifico campo che metta in luce tali operazioni critiche.

2.8. Le pertinenze dell'intermedialità nell'Enciclopedia

Secondo la nostra prospettiva, l'Enciclopedia si caratterizza per un lavoro di produzione intermediale, perché la prassi enunciativa non è legata solo ai generi, alle norme e ai *topoi*, ma si contraddistingue per l'uso di differenti supporti, dispositivi, formati tecnici. L'osservazione è banale: se si considera la produzione culturale nel suo insieme, è evidente che essa è il risultato di differenti tecnologie della semiosi storicamente situate. Occorre allora innanzitutto tentare di precisare la nozione di intermedialità, in modo da affiancarla e differenziarla rispetto a quella di intertestualità. È noto che quest'ultima nozione, utilizzata in tempi e modi diversi da autori quali Roland Barthes (1968), Juliana Kristeva (1969), Umberto Eco (1979) e Gerand Genette (1982), mirava a evitare che il

testo venisse considerato come un oggetto isolato, e sottolineare al contrario come ogni opera sia costitutivamente legata ad altre opere e ne subisca l'influenza all'interno di una catena enunciativa. La nozione di intermedialità¹⁰² parte da presupposti analoghi, ma sottolinea maggiormente le componenti tecniche e sensibili delle realizzazioni semiotiche, in modo da considerare i processi tecnici della produzione culturale. Éric Méchoulan è uno degli autori che ha riflettuto con più attenzione su questo tema, fondando il Centro di Ricerca sull'Intermedialità di Montreal e la rivista omonima. "L'intermedialità studia quindi come testi, immagini e discorsi non sono solamente dell'ordine del linguaggio o del simbolo, ma anche dei supporti, dei modi di trasmissione, di apprendimento di codice" (Méchoulan 2003, p. 10, traduzione nostra). Ciò non significa che il senso è legato solamente alla dimensione tecnica, "ma semplicemente che esiste un legame tra il senso del sensibile e il senso del sensato, tra il fisico (o la materia) e il semantico (o l'idea)" (*Ibidem*, traduzione nostra). A partire da questi presupposti generali si sono poi sviluppati approcci molto differenti tra loro, come ha ben spiegato Simona Mariniello in un denso saggio dedicato all'argomento:

Il termine intermedialità designa allo stesso tempo diversi concetti: le relazioni tra media; il crogiolo di media e tecnologie da cui emerge e progressivamente si istituzionalizza un medium specifico (per esempio il cinema emerge dall'intricata rete di relazioni di *panorama*, lanterna magica, teatro di varietà, circo, fotografia, letteratura, fumetto); il *milieu* che risulta dall'evoluzione complessa e non lineare dei media, delle comunità e delle loro relazioni; un nuovo paradigma che permette di capire le condizioni materiali e tecniche della trasmissione e dell'archiviazione dell'esperienza (Mariniello 2008, p. 22).

È sufficiente una breve ricognizione per rendere conto delle numerose tradizioni disciplinari che si sono interessate a questi fenomeni. È possibile innanzitutto citare l'ambito di studi che si è focalizzato sulle operazioni di traduzione intersemiotica: le

¹⁰² Questa nozione ha confini molto sfumati e caratterizza piuttosto una serie di approcci che, come vedremo, intendono valorizzare le componenti mediali e tecniche della produzione culturale. Abbiamo visto nel precedente capitolo che André Gaudreault (1999) ha usato questa nozione per indicare il reticolo all'interno del quale si sono sviluppate le pratiche cinematografiche prima della sua istituzionalizzazione. Altri contributi importanti sul tema sono Méchoulan (2003), Mariniello (2008), Elleström (2014), Dusi e Spaziante (a cura di) (2006), Manovich (2001), De Giusti (a cura di) (2008). Torneremo in maniera approfondita nel quarto capitolo sulla peculiare accezione assegnata al termine da Pietro Montani (2010, 2014). Per un tentativo di archeologia critica del concetto, si veda Zecca (2008).

ricerche di Nicola Dusi, confluite nel volume *Il cinema come traduzione* (2003) e il più recente testo di Federico Zecca (2013) sono dedicati a questo aspetto della produzione mediale. Tale prospettiva mira a studiare il fenomeno dell'intermedialità per il modo in cui coinvolge l'adattamento di una testualità dotata di un determinato piano dell'espressione, ad esempio un libro, in un altro tipo di testualità afferente a una semiotica differente, ad esempio un lungometraggio filmico¹⁰³. Altre prospettive, esterne al paradigma semiotico, hanno scelto di sviluppare un approccio storico-critico allo studio della produzione culturale. Tale approccio sceglie di approfondire le evoluzioni legate agli strumenti di comunicazione che si sono succeduti nel tempo e il modo in cui si sono intrecciate con le organizzazioni umane. Si tratta del punto di vista di Jürgen E. Müller (2006), peraltro molto vicino a un'altra proposta che ha visto in alcuni caratteri dell'intermedialità i prodromi per un'archeologia dei media (Parikka 2012). Non mancano poi le prospettive legate alla critica artistica: abbiamo già citato Rosalind Krauss per quanto concerne la condizione postmediale; la stessa autrice, in un importante saggio intitolato *Reinventare il medium* (1999), sottolinea il modo in cui alcuni artisti hanno usato e ibridato delle tecnologie datate per realizzare le loro opere.

È possibile però individuare un nucleo teorico che accumuna questi approcci all'apparenza eterogenei. Da un lato, il tentativo di valorizzare i supporti, i dispositivi, i formati: tutti gli elementi che concernono la materialità di un'occorrenza di senso e la sua produzione. Dall'altro lato, si tratta di prendere in considerazione le dimensioni sensibili e percettive dell'esperienza che derivano dall'utilizzo di differenti tecnologie mediali. A partire da questo stesso presupposto intendiamo sviluppare un approccio che potremmo definire retorico: ponendoci dal punto di vista della logica generale della cultura di cui parlava Eco nel *Trattato di semiotica generale*, si tratta di approfondire il ruolo giocato dalle tecnologie della semiosi nella produzione di abiti e nella modificazione della cultura. Lo sviluppo di questo approccio può seguire vie differenti, dato che coinvolge diversi livelli di pertinenza. Abbiamo infatti già individuato una dimensione molto generale dell'intermedialità che caratterizza l'Enciclopedia: la produzione culturale non si contraddistingue soltanto per i percorsi intertestuali ma, alla luce delle riflessioni di Latour

¹⁰³ Nicola Dusi ha dedicato due recenti volumi ai complessi rapporti che si sono sviluppati tra i media audiovisivi a causa della diffusione della codifica digitale e delle pratiche di produzione, condivisione e produzione permessa dai nuovi software quali YouTube e da dispositivi di ripresa quali *smartphone*. Cfr. Dusi (2014, 2016).

circa la conoscenza equipaggiata, anche per le sue traiettorie intermediali. Nel capitolo precedente, *Blow Out* di Brian De Palma ci aveva permesso di individuare una pertinenza meno generale: abbiamo osservato come fosse necessario un lavoro intermediale per sintetizzare le occorrenze semiotiche registrate a partire da differenti strumenti tecnici e differenti supporti, così da realizzare una testualità sincretica. Si ricorderà come Jack registrasse prima dei suoni con il suo microfono direzionale, poi ritagliasse delle fotografie da una rivista e infine le montasse assieme per realizzare un filmato audiovisivo in grado di funzionare come una prova legale. Affinché quest'ultima potesse essere valida c'era però bisogno di un testimone che ancorasse la referenza dell'accaduto, obbligando il testo audiovisivo a lavorare in collaborazione differenziale con l'enunciazione verbale di Sally. Lo *statuto* legale è infatti regolato da un regime semiotico completamente differente rispetto allo statuto artistico: il ruolo e la valenza semiotica di questi due regimi di semantizzazione mostrano come essi siano irriducibili a livello di modalità di gestione del senso, ma sono entrambi due modi con cui si produce senso all'interno della cultura. Alla logica generale dell'Enciclopedia, che ritaglia dei percorsi necessariamente intermediali, va quindi aggiunta la logica locale che vede l'intermedialità intervenire ai fini della produzione di un enunciato sincretico. Grazie a *Shining*, abbiamo anche verificato come le nostre abitudini di utilizzo mediale agiscano in maniera irriflessa nel modo in cui produciamo senso: il lungometraggio di Stanley Kubrick tradisce queste abitudini per realizzare delle operazioni retoriche capaci di aumentare l'efficacia dell'esperienza audiovisiva. Da questa breve ricognizione sul nostro percorso teorico e analitico, risultano tre accezioni differenti dell'intermedialità: la normale dinamica che regola la produzione e la significazione delle unità culturali dell'Enciclopedia; il lavoro tecnico di produzione di un enunciato sincretico; l'utilizzazione critica delle abitudini legate alle tecnologie della semiosi per realizzare degli effetti retorici. La complessità delle operazioni citate mostra chiaramente che tra il livello globale dell'Enciclopedia e quello locale di una testualità in corso di realizzazione ci sono dei livelli intermedi che influiscono in maniera determinante nella generazione del senso. Con l'analisi di *Shining*, abbiamo individuato alcuni elementi con cui è possibile descrivere la traiettoria complessiva dell'enunciazione delle tecnologie della semiosi: i supporti, i formati tecnici, i dispositivi, le sintassi figurative e gli statuti. Secondo il nostro punto di vista, una volta individuata la traiettoria generale dell'enunciazione che caratterizza le tecnologie della semiosi, e una volta inserita

all'interno di un'ipotesi che possa tenerle assieme – la logica retorica che a nostro avviso contraddistingue la dinamica dell'Enciclopedia – occorre abbandonare la riflessione generale e procedere in maniera più analitica. Occorre prendere in considerazione una specifica tecnologia della semiosi e uno specifico campo. Tale campo deve poter esibire delle operazioni di tradimento e di scarto retorico analoghe a quelle realizzate da *Shining*, così da permetterci di individuare le norme, gli abiti e gli usi con cui produciamo senso grazie alle tecnologie della semiosi.

3. L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA TRA ESTETICA E SEMIOTICA

Per tentare di fornire una definizione semiotica di medium, nel capitolo precedente abbiamo proceduto a una rilettura della teoria dell'enunciazione. Concentrandoci in via privilegiata sulla produzione delle occorrenze di senso, abbiamo rilevato il ruolo fondamentale giocato dalla tecnica: ogni iscrizione semiotica, infatti – comprese quelle realizzate con l'ausilio della lingua naturale – opera uno scarto (*débrayage*) tra gli attori, i luoghi e i tempi dell'esperienza vissuta e quelli della funzione semiotica. Questa capacità di fissazione e di modificazione dei materiali non è però esclusiva della semiosi, ma è anzi ereditata dalle tecnologie in genere. La tecnica è infatti alla base tanto della produzione di oggetti tecnici (un tavolo, un'automobile, un'aspirina) che di oggetti semiotici (una statua, una parola, un'immagine). Abbiamo anche rilevato come la tecnica non fissi e modifichi solo oggetti e materiali, ma anche competenze cognitive e percettive, che giocano un ruolo fondamentale nel momento dell'interpretazione, oltre che nella produzione. Inoltre, abbiamo rilevato come sia proprio la dimensione tecnica dell'Enciclopedia a fissare dei percorsi di senso privilegiati, instaurando degli abiti interpretativi, produttivi ed estetici in continua trasformazione. Per queste ragioni, abbiamo indicato i linguaggi come delle tecnologie a tutti gli effetti. Più precisamente, ritagliando un insieme peculiare all'interno delle tecnologie in genere, abbiamo definito i sistemi espressivi come delle tecnologie della semiosi. Infine, correlando il lavoro tecnico di produzione con il lavoro di interpretazione, abbiamo precisato la nozione di tecnologia della semiosi come la traiettoria minima e specifica che accoppia la produzione di un'occorrenza di senso alla sua modalità d'interpretazione. Il modo in cui viene prodotta e interpretata una fotografia di gala, ad esempio, costituisce una traiettoria significante del tutto diversa, e relativamente

specifica, rispetto a quella di un dipinto artistico. Nel primo caso abbiamo una produzione realizzata con una tecnologia che fissa su un supporto sensibile l'impronta della luce, e il cui scopo è quello di attestare e documentare un evento, di cui costituisce una traccia. Al contrario, un dipinto artistico è realizzato con altri strumenti e metodi di produzione, la cui finalità è del tutto differente dall'attestazione di un evento. Qualunque tentativo di interpretazione riconosce queste notevoli differenze come premesse dei discorsi compiuti dalle due occorrenze. Le teorie della significazione non possono però escludere questi elementi dalla loro riflessione, né considerarli come assodati, ma devono anzi tentare di renderne conto in conformità all'approccio strutturale che le caratterizza. In questa maniera, piuttosto che concepire l'enunciazione come un presupposto logico della significazione, com'era nell'ipotesi di Greimas (Greimas e Courtés 1979), la nostra tesi è che l'enunciazione costituisca la dinamica stessa della semiosi: a questa traiettoria partecipano i) i processi e i mezzi della produzione di un'occorrenza di senso, ii) le relazioni esperienziali che essa determina e iii) i regimi di trasmissione culturale in cui si inserisce. Con l'analisi di *Shining* abbiamo visto come ogni tecnologia mediale si distingue per il tipo di supporto, per la sintassi di emersione delle sue figure, per l'esperienza a cui dà luogo: una scultura costringe all'adozione di un punto di vista itinerante a causa del supporto tridimensionale, al contrario di un testo verbale. Arrivati a questo punto occorre però caratterizzare queste tesi andando a considerare le specifiche modalità di funzionamento che caratterizzano le tecnologie della semiosi. Le strutture dell'enunciazione, infatti, accoppiando modi specifici di produzione a modi specifici di interpretazione, sono differenti per ognuna di esse. Dopo esserci concentrati in via privilegiata sulla produzione tecnica delle occorrenze di senso e aver fornito un quadro di descrizione generale, in questo capitolo procederemo focalizzandoci sul momento di interpretazione, prendendo in considerazione una tecnologia mediale tra le altre: quella audiovisiva.

Ripartiamo dal postulato di relativa specificità di ogni tecnologia della semiosi. Secondo la nostra prospettiva, essa è dovuta a una funzione semiotica la cui traiettoria di enunciazione è esclusiva: a partire dall'esperienza "nuda", ogni tecnologia della semiosi la raddoppia in maniera peculiare presentando altri luoghi, altri tempi e altri attori. Il nostro intento è quello di chiarire il seguente presupposto generale, che abbiamo desunto dalla rilettura di Latour (2012) e di Eco (1975): se la fase di produzione tecnica si caratterizza

per il suo modo peculiare di *fissazione*, la fase di interpretazione si caratterizza per il suo modo peculiare di *proiezione*. Come abbiamo già osservato, si tratta di articolare tre differenti gruppi di coordinate, che individuano la traiettoria dell'enunciazione nella sua interezza: rispetto al presente dell'esperienza vissuta, si tratta di rendere conto dello spazio, del tempo e gli attori della produzione segnica; dello spazio, del tempo e degli attori interni all'enunciato; e infine dello spazio, del tempo e degli attori dell'esperienza di interpretazione. Il modo in cui questi tre momenti si concatenano e si sovrappongono costituisce il cuore della teoria dell'enunciazione e permette l'individuazione del suo apparato formale. Nel caso della lingua orale, abbiamo visto come il supporto sonoro, a causa della sua uni-dimensionalità, fa corrispondere il luogo, gli attori e i tempi della produzione segnica con quelli della ricezione; a variare sono invece il tempo, il luogo e gli attori proiettati dall'enunciato, che possono essere un non-ora, un non-qui e un non-io. Émile Benveniste (1966-1974) ha individuato l'apparato formale dell'enunciazione proprio a partire da questi presupposti: non solo quelle categorie che fanno parte tanto del sistema linguistico quanto del discorso in atto, ma anche quelle che essendo prodotte con la labile sostanza sonora fanno necessariamente corrispondere l'io-qui-ora della produzione con l'io-qui-ora dell'interpretazione. Al contrario, in tutti i linguaggi che adottano un supporto più duraturo, si genera uno scarto tra questi due momenti: il momento di fissazione e produzione della funzione semiotica è situato in una scena spazio-temporale differente rispetto a quella che sarà la scena spazio-temporale di interpretazione. Se la prima necessita appunto di procedure tecniche per essere fissate su un supporto, la fase di interpretazione comporta al contrario un momento proiettivo: a partire dall'esperienza presente, la funzione semiotica proietta altri luoghi, altri tempi e altri attori, quelli dell'enunciato, che influenzano largamente la semiosi. Il modo in cui differenti tecnologie della semiosi determinano questa proiezione varia in base alle sostanze dell'espressione. Se vogliamo rendere conto della traiettoria di enunciazione di una specifica tecnologia della semiosi, dopo aver verificato come la tecnica permetta di fissare l'esperienza su un supporto nella fase di produzione segnica, occorre ora descrivere le specifiche modalità che dall'esperienza vissuta ci proiettano altrove durante l'interpretazione. Prendendo in considerazione i media audiovisivi, bisognerà quindi individuare il modo in cui essi mettono in relazione il tempo, il luogo e i soggetti dell'esperienza con il tempo, il luogo e i soggetti prodotti dai suoi discorsi.

Occorre però constatare che si è da tempo consumata una rottura tra teorie dell'enunciazione filmica e semiotica generale. Quest'ultima, come abbiamo già osservato, ha scelto di sviluppare i suoi presupposti strutturali escludendo l'esperienza dal suo campo di riflessione. La costruzione di una raffinata metodologia di analisi è stato pagato con un parziale snaturamento della teoria dell'enunciazione: la produzione del discorso a partire dal sistema semiotico è presa in considerazione solo come un'istanza di origine. Secondo Greimas (Greimas e Courtés 1979), l'enunciazione è infatti la mediazione tra un io-qui-ora inattuabile, quello della produzione effettiva dell'enunciato, e le strutture effettivamente presenti nel testo, frutto della proiezione, a partire da quell'origine, di altri attori (non io), altri luoghi (non qui), altri tempi (non ora). Il carattere di mediazione permane in questa versione strutturale dell'enunciazione, ma il suo ruolo è limitato a un presupposto teorico, perché a essere analizzate saranno solo le strutture testuali. In secondo luogo, abbiamo visto come per aumentare la portata della sua teoria, la semiotica abbia postulato che la significazione è retta da strutture del contenuto generalissime, e che la loro manifestazione in delle sostanze effettive – ad esempio quelle audiovisive – è secondaria. In questa maniera, l'ipotesi di una semiosi audiovisiva risulta squalificata in partenza, perché l'enunciazione è ridotta a una simulazione formale della generazione del senso tutta interna alle strutture dell'enunciato. Laddove in Benveniste l'enunciazione era l'operazione stessa di produzione di un enunciato a partire da un sistema all'interno di un'esperienza, nella versione generativa l'enunciazione diviene di fatto una teoria dell'enunciato.

D'altro canto, se è vero che le teorie dell'enunciazione audiovisiva hanno col tempo deciso di rifiutare tale riduzione, esse hanno finito per prenderla presa fin troppo sul serio: proprio mentre la semiotica allargava i suoi presupposti immanenti in modo da includere le esperienze di significazione (Fontanille 2004a, 2008, Coquet 2007, Landowski 2005), esse hanno scelto di descriversi come anti-immanentiste (Eugeni 2010). Roger Odin (2000), ad esempio, nel tentativo di riflettere sullo statuto finzionale e documentario dei prodotti audiovisivi, qualifica il suo approccio come semio-pragmatico, l'unico in grado di superare i limiti di un approccio immanente¹⁰⁴: “Sono convinto che non ci sia alcuna possibilità di vederci chiaro in una questione di questo tipo se ci si ancora a un'analisi immanentista

¹⁰⁴ Una prospettiva di questo genere è dettata dall'artificiosa separazione tra prospettiva pragmatica e prospettiva semantica, che Odin riprende da John Searle (1975). Questa opposizione è tanto più problematica se si pensa che Odin cita in più di un'occasione il lavoro di Umberto Eco (1979), che pur essendo un semiologo a tutti gli effetti, riconosce apertamente nelle sue opere la presenza di istruzioni pragmatiche all'interno del sistema semantico.

ostinandosi a voler cercare la risposta nei testi” (Odin 2000, p. 64 della tr. it.). La nostra convinzione è che se si vuole sviluppare un’ipotesi pienamente semiotica della significazione audiovisiva è necessario sanare la rottura tra i presupposti strutturali della disciplina e gli sviluppi delle semiologie dei media e del cinema. Da un lato, la semiotica generale ha trascurato i meccanismi che regolano la significazione di alcuni oggetti semiotici rispetto ad altri; dall’altro lato, le semiologie del cinema e dell’audiovisivo si sono dichiarate estranee ai postulati minimi che qualificano un approccio come semiotico, ad esempio il principio di immanenza. La nostra ipotesi è che serva una teoria dell’enunciazione in grado di rispettare i fondamenti strutturali della disciplina, ma anche di prevedere e caratterizzare i meccanismi di significazione che distinguono i sistemi espressivi.

3.1. Esperienza ed enunciazione¹⁰⁵

Paradossalmente, una teoria di questo genere può essere individuata fuori dalla semiotica, grazie alle riflessioni di Bruno Latour (2012). Nel precedente capitolo, grazie a una rilettura della sua proposta ci siamo soffermati sulla produzione delle occorrenze di senso e sulla dimensione tecnica che ne è alla base. Occorre ora provare a rendere conto della fase di interpretazione. A questo proposito, Latour riprende e aggiorna l’impostazione di Greimas. Come abbiamo già osservato, entrambi gli autori sostengono che le iscrizioni semiotiche comportano dei *débrayage*: esse producono degli oggetti in grado di presentare delle coordinate spazio-temporali differenti rispetto a quelle dell’esperienza. A partire dall’io-qui-ora della produzione, vengono proiettati, via *débrayage*, gli attori, i tempi e i luoghi dell’enunciato. Secondo la nostra rilettura, la differenza determinante che è possibile ritrovare in Latour rispetto alle riflessioni di Greimas risiede esattamente in questo passaggio: mentre per il semiologo lituano l’enunciazione era una proiezione logica tutta interna al testo a partire da un’origine inattingibile (io-qui-ora della produzione), nel caso di Latour si tratta di considerare apertamente non solo il momento della produzione, ma anche il momento di fruizione dell’opera. Se la produzione segnica opera uno scarto

¹⁰⁵ La prima parte capitolo del capitolo, così come alcuni passaggi chiave di quelle restanti, è la rielaborazione e l’ampliamento di un saggio in corso di pubblicazione su *Versus* e dedicato all’enunciazione audiovisiva. Cfr. D’Armenio (2017b).

rispetto all'esperienza vissuta, perché fissa su un supporto delle figure tramite un procedimento tecnico; al contrario, l'interpretazione inizia dalla proiezione che queste figure comportano per l'interprete: esse raddoppiano semiosicamente l'esperienza vissuta grazie ad altri attori, altri luoghi e altri tempi, quelli dell'enunciato. Seguendo Latour possiamo quindi affermare che l'esperienza di interpretazione proietta non delle strutture testuali, bensì lo spettatore stesso. A partire dell'io-qui-ora della sua esperienza "nuda", egli si ritrova semiosicamente proiettato al cospetto degli attori, dei luoghi e dei tempi testuali. Il punto che ci interessa sottolineare è esattamente questo movimento proiettivo: il modo in cui le differenti funzioni semiotiche sono in grado di raddoppiare l'esperienza di un interprete. In due passaggi molto precisi, Latour insiste sul differente modo di proiezione realizzato da differenti linguaggi:

L'esperienza è così comune che rischiamo di non esservi più sensibili. Una musica inizia, un testo è letto, un disegno si abbozza e "ecco che partiamo". Dove? Altrove, in un altro spazio, un altro tempo, un'altra figura o personaggio o atmosfera o realtà, *secondo il grado di verosimiglianza, di figurazione o di mimetismo dell'opera* (Latour 2012, p. 254, traduzione e corsivi nostri).

Secondo questa concezione, il tipo di tecnologia della semiosi determina il modo in cui le occorrenze significanti ci proiettano altrove, ci fanno accedere alla significazione, raddoppiando così la nostra esperienza. "In ogni caso, andiamo in un altro *piano*, in un triplo *débrayage* spaziale, temporale e attanziale (come si dice nel gergo della semiotica)". (*Ibidem*, traduzione nostra). Per queste ragioni, i meccanismi della significazione, per quanto generali, si sviluppano grazie a processi dell'enunciazione specifici¹⁰⁶.

Ogni volta che un piccolo ammasso di parole fa *emergere* un personaggio; ogni volta che la pelle tesa di un tamburo emette *anche* un suono; ogni volta che da un tratto sulla tela si estrae *in più* una figura; ogni volta che un gesto sulla scena genera *in aggiunta* un personaggio; ogni volta che un pezzo di argilla fa nascere *per addizione* la bozza di una statua. (*Ivi*, p. 251, traduzione nostra).

¹⁰⁶ Ci permettiamo qui di fare riferimento a una citazione di Latour che avevamo già riportato nel precedente capitolo per descrivere la traiettoria generale delle tecnologie della semiosi, anticipando i contenuti di questo capitolo.

Prima di procedere alla declinazione di questo principio per ciò che concerne i discorsi audiovisivi, occorre però insistere su un principio di importanza cruciale, che ritroveremo nelle riflessioni di Umberto Eco (1984) dedicate alla semiosi e quelle di Jean-François Bordron dedicate alla percezione (2010): secondo la prospettiva enunciazionale di Latour, non è né l'opera a imporre completamente il suo significato all'interprete, né è l'interprete a determinare il valore semantico dell'opera. Al contrario, la semiosi è un evento¹⁰⁷ in cui l'opera fa qualcosa all'interprete, proiettandolo in altri luoghi, in altri tempi e di fronte ad altri attori (principio generale dell'enunciazione); ma essa richiede, al contempo, che l'interprete faccia a sua volta qualcosa all'opera, prolungandone i materiali e le sostanze per generare delle figure (sintassi figurative peculiari). Quella delle figure, infatti, è “una presenza instabile. Se ci si attacca solo ai materiali, la figura sparisce, il suono diventa rumore, la statua diventa argilla, il dipinto non è altro che un imbrattamento” (Latour 2012, p. 251, traduzione nostra).

La nozione di *fittizzazione* elaborata da Odin (2000), a cui avevamo già accennato nel precedente capitolo, ci permette di precisare queste riflessioni: sulla scorta di Christian Metz (1975a), tale nozione indica le differenze tra linguaggi sulla base delle loro sostanze dell'espressione. Avevamo osservato che una simile impostazione corre il rischio di ontologizzare il medium, perché lascia intendere che ciascun linguaggio presenti dei meccanismi di significazione specifici ed esclusivi. Al contrario, crediamo che la significazione presenti anche degli aspetti generali e trasversali, soprattutto per ciò che concerne le strutture narrative. Se però si inquadra il rapporto enunciazionale che accosta un oggetto significativo a un interprete, così da raddoppiare semiosicamente l'esperienza di quest'ultimo, ecco che le differenze espressive diventano determinanti tanto per l'accesso alla semiosi, quanto per molte delle sue dinamiche. Innanzitutto, occorre sottolineare che il testo di Odin ha come finalità quella di spiegare come si genera la finzione: ovvero lo specifico regime di credenza sviluppato da un film narrativo rispetto, ad esempio, a un documentario. Per caratterizzare questo regime di credenza specifico, Odin descrive le tre condizioni necessarie a innescarlo, di cui ci interessano per ora solo le prime due. Innanzitutto, egli utilizza la nozione di *fittizzazione* per indicare qualunque rappresentazione: “a partire dal momento in cui ci si trova nel linguaggio (e non nel reale)

¹⁰⁷ Claudio Paolucci (2010, 2017), rifacendosi a Latour (1999, 2012) ha articolato in maniera completa e convincente la proposta di un'enunciazione evenemenziale che precede l'assegnazione dei posti dei soggetti e degli oggetti di una qualunque funzione semiotica.

si dà la fittizzazione” (Odin 2000, p. 60 della tr. it.). Su questo punto, le sue riflessioni coincidono con la nozione di finzione di Latour: si ha finzione nel momento in cui ci si trova di fronte a un oggetto che instaura una relazione segnica. Tuttavia, un oggetto significativo è sempre realizzato in un linguaggio specifico, che determina una dinamica semiotica relativamente esclusiva. Odin utilizza a questo proposito la nozione di fittizzazione 1: essa “corrisponde a un certo modo di caratterizzare la *specificità* di un linguaggio grazie a ciò che possiamo chiamare la sua *attitudine fittizzante*” (Ivi, p, 62). Tale nozione cerca di misurare come diversi linguaggi siano già predisposti, e in che grado, a costruire il regime di credenza specifico della finzione, sulla base delle loro sostanze dell’espressione. Odin riprende da Metz (1975a) i due criteri che permettono di determinare “il grado di fittività” del linguaggio considerato: si tratta della “ricchezza percettiva del significante” da un lato; e “il grado di presenza o di assenza degli elementi da esso mobilitati” dall’altro (Odin 2000, p. 61). Il rapporto tra queste due variabili sarebbe in grado di descrivere l’attitudine a generare il regime di credenza della finzione: il cinema, pur caratterizzandosi per una forte ricchezza percettiva del suo significante, finirebbe col rovesciare questa sua efficacia, perché tale sollecitazione percettiva è poi ribaltata nella totale assenza degli elementi rappresentati. Al contrario, il testo verbale, partendo da una ricchezza percettiva più bassa, costruirebbe un rapporto più equilibrato con gli elementi rappresentati, col risultato di presentare un grado di fittività più marcato. Mettendo momentaneamente da parte il regime di credenza della finzione, ciò che a nostro avviso è interessante è l’insistenza sul legame tra percezione, sostanze dell’espressione e accesso alla funzione semiotica. Se si assume un punto di vista radicalmente enunciazionale, la questione cruciale diviene la seguente: come accediamo alla rappresentazione semiotica, sulla base delle sue sostanze dell’espressione? Un romanzo ci porta in altri luoghi e tempi, ma a partire dalle parole e le frasi che lo compongono, ci chiede una trasduzione inferenziale, così da generare le sue situazioni. All’opposto, un’immagine pittorica apre una scena visiva, ma ci chiede di riconoscere delle figure – nel caso di un dipinto non astratto – nei tratti di colore e nelle linee sulla tela. Secondo il nostro punto di vista, l’enunciazione modula l’accesso alla funzione semiotica sulla base delle sostanze dell’espressione degli oggetti significanti, determinando i processi di generazione delle figure e la loro dinamica.

Siamo allora alla ricerca del modo in cui i testi audiovisivi ci proiettano in altri tempi, in altri luoghi e di fronte ad altri attori, da un lato; e il lavoro di figurazione che le sue sostanze dell'espressione richiedono, dall'altro. Questo doppio movimento corrisponde a nient'altro che la semiosi. È evidente come il testo, in questa prospettiva, pur giocando un ruolo fondamentale, non è l'unica entità che determina la significazione: esso ci proietta altrove a partire dalle sue sostanze dell'espressione, ma per farlo le sue strutture necessitano un lavoro di figurazione capace di prolungare i suoi materiali. In altre parole, non si tratta più di rendere conto della significazione immanente alle strutture testuali, bensì di quella immanente all'esperienza di interpretazione, in cui testo e interprete costituiscono la scena minima. Inserendo il testo all'interno di una scena più grande non vogliamo contestare la sua posizione centrale all'interno dell'impianto strutturale, quanto precisarne ed esaltarne le caratteristiche. Se le sostanze dell'espressione del testo sono certamente determinanti nella dinamica dell'esperienza semiotica, la stessa importanza va riservata ai processi interpretativi, che sono gli unici a poter valorizzare queste sostanze per farne delle forme. Per queste ragioni, il termine esperienza ci aiuta a sottolineare il carattere processuale della significazione, anche se rischia al contempo di risultare vago (Marrone 2010). Secondo la nostra prospettiva, l'esperienza di significazione è nient'altro che la semiosi intesa nella sua processualità.

3.1.1. Primi cenni sull'enunciazione audiovisiva: l'accesso percettivo alla significazione

Una teoria dell'enunciazione così intesa permette di rendere conto delle esperienze di significazione senza tradire i presupposti strutturali della disciplina. Al contempo, essa permette di riflettere su meccanismi di enunciazione specifici di ciascuna tecnologia della semiosi. Alla luce della rilettura di Latour, anche quelle teorie dell'enunciazione audiovisiva che si erano dichiarate estranee all'immanenza del testo possono essere reintegrate a pieno titolo, una volta che si assume l'esperienza come nucleo minimo. Lucio Spaziante (2013a), in un denso saggio dedicato all'enunciazione audiovisiva, critica l'impostazione di Greimas, perché a suo avviso presenta dei tratti idealisti del tutto fuorvianti per ciò che concerne il fare enunciazionale dell'audiovisivo: piuttosto che intendere l'atto di produzione come un'istanza inattuabile, è necessario partire da ciò che il testo fa al suo spettatore in termini di presa percettiva, vale a dire il modo in cui esso

genera degli effetti di senso. “Al riguardo esiste innanzitutto una questione di modalità di *accesso* al testo: una narrazione o un mondo finzionale presuppongono una diegesi, ma prima ancora è necessario che vi sia una *descrizione* che faccia accedere alla diegesi stessa” (Spaziante 2013a, p. 194). In questa maniera, osserva Spaziante, è possibile rilevare una differenza cruciale tra le modalità di accesso alla testualità: mentre nel linguaggio orale è necessaria una preparazione descrittiva per accedere a un mondo figurativo, con l’audiovisivo *si vede* e *si sente* una serie di delegati percettivi, con il risultato di una minore mediazione. Una simile differenziazione tra la semiosi audiovisiva e la semiosi verbale è uno dei motivi ricorrenti su cui le teorie dell’enunciazione cinematografica hanno insistito, mettendo in luce un tratto cruciale. Esse non hanno però ricevuto la giusta attenzione da parte della semiotica generale: André Gaudreault (1988, 1999), ad esempio, ha introdotto all’interno del dibattito il termine *mostrazione*¹⁰⁸, così da differenziare il modo in cui il film riesce a narrare delle storie sulla base delle sue sostanze dell’espressione, al contrario del linguaggio verbale, che si caratterizza per il suo *dire*.

È la ragione per cui ho suggerito, qualche tempo fa, l’utilizzazione sistematica di un termine, «mostrazione», già esistente [...] e che comincia ad imporsi, per caratterizzare e identificare quel modo di comunicazione di una storia che consiste nel *mostrare* personaggi che *agiscono*, piuttosto che nel *dire* le peripezie che essi *subiscono*, e per sostituire quel termine troppo segnato, polisemico che è «rappresentazione». (Gaudreault 1988, p. 101 della tr. it.)

François Jost (1987) ha invece elaborato due istanze in grado di rendere conto del fare percettivo interno al testo, andando oltre la registrazione del fare cognitivo a cui si era limitata la narratologia letteraria. Oltre al concetto di focalizzazione, che è relativo alla circolazione del sapere, Jost conia la coppia di istanze dell’*ocularizzazione* e dell’*auricularizzazione*: esse descrivono rispettivamente l’ancoraggio visivo e uditivo all’interno dei testi audiovisivi. Con un gesto che sarà poi caratterizzante del dibattito sull’enunciazione, Jost articola le due istanze in modo da descrivere se il vedere e il sentire

¹⁰⁸ Gaudreault specifica di aver preso in prestito la nozione di mostrazione da Betty Rojtman: “il teatro è mimetico e propone al pubblico-destinatario la ‘mostrazione’ di un linguaggio *direttamente* articolato sui personaggi” (Rojtman 1981, p. 106, citato da Gaudreault). Tale nozione è divenuta in qualche modo corrente all’interno della riflessione, dato che è stata poi ripresa da altri autori, tra cui gli stessi Odin (2000) e Spaziante (2013a).

sono o non sono presi in carico da personaggi interni alla diegesi¹⁰⁹. L'individuazione dei "fare percettivi" caratteristici dell'audiovisivo ha però portato a una proliferazione artificiosa delle istanze responsabili dell'enunciazione, dando luogo a degli inventari in cui la furia classificatoria finisce col risultare disorientante: solo all'interno della riflessione di Gaudreault (1988) è possibile distinguere un *meganarratore filmico* responsabile della messa in film, un *megamostratore filmico* responsabile della messa su film, un *narratore filmografico* responsabile della messa in concatenazione, un *mostratore filmico* responsabile della messa in scena e un *mostratore filmografico* responsabile della messa in quadro. La suddivisione presentata da Gaudreault risponde alle seguenti domande: qual è l'istanza responsabile dell'enunciazione filmica? E della messa in scena? E della mostrazione? E della narrazione? Dal nostro punto di vista, c'è il rischio di smarrire una domanda forse più importante: come si sviluppa la significazione audiovisiva a partire dal rapporto percettivo che regola l'esperienza interpretativa (ovvero la semiosi)? Passare direttamente all'individuazione delle istanze responsabili del vedere e dell'ascoltare interne al testo rischia di mettere in secondo piano questo passaggio cruciale: quello che articola le sostanze dell'espressione del testo e alimenta la semiosi.

Per ragioni simili, Christian Metz (1991) ha insistito sulla necessità di situare le configurazioni enunciazionali peculiari – quali l'aucolarizzazione e l'ocularizzazione di Jost – all'interno del rapporto complessivo che caratterizza l'enunciazione filmica. A partire da questa premessa, Metz identifica l'enunciazione con il film stesso: l'enunciazione filmica è descritta innanzitutto come un fare impersonale che mostra dei luoghi, delle azioni e dei personaggi. Al contrario del linguaggio orale, non c'è un narratore che con il suo dire determina delle posizioni deittiche: semplicemente, *si vede* e *si sente*. Solo a partire da questo fare impersonale, che costituisce il modo di enunciazione primario dell'audiovisivo, è poi possibile lo sganciamento di istanze deittiche e configurazioni meta-filmiche: è il caso delle didascalie, dei raddoppiamenti del quadro cinematografico dovuti a specchi e superfici riflettenti, della presenza di un narratore

¹⁰⁹ Prima di allontanarsi dal paradigma semiotico per elaborare la propria originale teoria dell'esperienza cinematografica (Casetti 2005, 2015), Casetti (1986) aveva proposto un adattamento dei pronomi personali dell'apparato di enunciazione linguistico a partire da tre configurazioni filmiche: "io" corrisponde all'enunciatore, "tu" all'enunciatario ed "egli" ai personaggi interni alla diegesi. Christian Metz (1991) ha criticato questa impostazione deittica sostenendo che l'enunciazione filmica si caratterizza proprio per il suo essere impersonale e non deittica. Si veda anche il fondamentale contributo di Bettetini (1984). Per uno studio recente sul tema dell'enunciazione visiva, oltre che audiovisiva, si veda Beyaert-Geslin, Dondero, Moutat (a cura di) (2017).

delegato sotto forma di un attore o di una voce off. “Io vedo nel film tre livelli discorsivi: 1) il livello veramente primo, che è sempre impersonale, l’enunciazione – 2) l’eventuale secondo livello, che corrisponde all’enunciatore di primo livello (responsabile di un racconto o di qualcos’altro) – 3) gli eventuali livelli successivi, che corrispondono agli enunciatori temporanei” (Metz 1991, p. 249 tr. it). Il nostro scopo è quello di ripartire da questo fare impersonale, ma di situarlo all’interno del rapporto enunciazione che coinvolge lo spettatore e il film. La domanda a cui tenteremo di rispondere, piuttosto che procedere direttamente all’individuazione delle configurazioni descritte da Jost e Gaudreault, è la seguente: a partire da questa serie di accessi percettivi e dal fare impersonale che caratterizza i discorsi audiovisivi, come si sviluppa la significazione? Se l’accesso alla semiosi è di tipo percettivo, quali ricadute ci sono per le dinamiche di emersione del senso? Crediamo che la considerazione del nucleo esperienziale che include il testo e lo spettatore, se precisato grazie all’articolazione tra le sostanze dell’espressione del testo e l’attività di figurazione dell’interprete, possa aiutare a comprendere il processo della semiosi, indicando il passaggio dalle sostanze alle forme.

È però già possibile stilare un provvisorio bilancio della separazione tra semiotica generale e semiologie del cinema, dato che le ragioni di questo divario ci permetteranno di individuare un percorso di sutura. Insistendo sull’importanza della mediazione percettiva, le teorie dell’enunciazione audiovisiva hanno messo in luce come le sostanze dell’espressione non possono essere intese come secondarie all’interno dei processi di significazione. In questo senso, nonostante le sue ipotesi non abbiano ricevuto la giusta attenzione, crediamo che Metz avesse ragione, quando sosteneva che “l’esempio del cinema (come altri, certamente) ci invita ad allargare la nostra idea di enunciazione e, per una volta, è la teoria del film che potrebbe (?) retroagire sulla semiologia e la linguistica generali” (Metz 1991, p. 18 tr. it.). Dall’altro lato, a partire dalle peculiarità dei discorsi audiovisivi, le teorie filmiche hanno liquidato con troppa fretta l’approccio immanentista della semiotica, identificandolo erroneamente con una concezione caricaturale del testualismo. Piuttosto che procedere all’inventario dei responsabili della mostrazione, ocularizzazione e auricularizzazione, occorre quindi approfondire la relazione percettiva tra testo e interprete, perché essa influenza in maniera determinante la specifica qualità della semiosi audiovisiva.

Trattare la semiosi come un'esperienza processuale è d'altronde l'unico modo per rimanere fedeli ad alcuni dei dettati dello stesso Greimas. Accanto alla sua rilettura della teoria dell'enunciazione, ci sono passaggi della sua opera che aprono ad altri approcci. Da un lato, il principio generale della semiosi: l'idea che il senso sia ciò da cui occorre partire, l'oggetto di cui si può e si deve parlare attraverso una parafrasi rispettosa. Il *senso del senso* è nient'altro che questo tentativo di descrivere in maniera artificiale ma adeguata l'evento di significazione originale. Dall'altro, crediamo che la nozione di *effetto di senso* ci aiuti a precisare in termini semiotici la nozione più vaga e problematica di esperienza. Nella relativa definizione sul *Dizionario*, Greimas scrive: "Situato sull'istanza della ricezione, l'effetto di senso corrisponde alla semiosi" (Greimas e Courtès 1979, p. 96 tr. it.). Se gli effetti di senso corrispondono alla semiosi ricettiva o interpretativa, occorrerà trovare un modo per renderne conto in maniera adeguata. Allo stesso modo, Eco è chiaro nel definire i termini della questione fondamentale della disciplina: "La semiosi è un fenomeno, la semiotica è un discorso teorico sui fenomeni semiotici" (Eco 1990, p. 216). Per queste ragioni, secondo la nostra prospettiva, analizzare gli effetti di senso, l'esperienza interpretativa e la semiosi sono espressioni sinonime. La teoria dell'enunciazione che abbiamo delineato grazie a Latour ci permette allora di caratterizzare e descrivere come la semiosi si realizza nella sua interezza, senza sacrificare gli aspetti legati alla sua processualità e a sostanze di espressione specifiche. Prima di tutto occorre però indagare come la semiotica generale ha integrato l'analisi dell'esperienza e della percezione all'interno del suo quadro immanente (Eco 1997, Fontanille 2004a, Fontanille 2008, Bordron 2010), prima di tornare all'esperienza audiovisiva per tentare di ritagliare le sue pertinenze specifiche.

3.1.2. Oltre la nozione di semiotica sincretica

Partiamo dalla constatazione che l'audiovisivo è una semiotica sincretica. La relativa voce del dizionario di Greimas e Courtès (1979), redatta da Jean-Marie Floch, propone la seguente definizione: "Le semiotiche sincretiche – nel senso di semiotiche-oggetto, cioè grandezze manifestate come oggetto di conoscenza – si contraddistinguono per l'impiego di diversi linguaggi di manifestazione. Uno spot pubblicitario, un fumetto, un telegiornale, una manifestazione culturale o politica, sono esempi di discorsi sincretici" (Floch 1979, p.

319 della tr. it). Per procedere all'analisi di tali semiotiche, Floch assume il punto di vista strutturale di Louis Hjelmslev, prendendo in considerazione "il grado di scientificità e soprattutto il numero di piani di queste semiotiche" (*Ivi*, p. 320).

Adottando quest'ultima posizione, diremo che le semiotiche sincretiche costituiscono il loro piano di espressione – e precisamente la sostanza di questo – con elementi appartenenti a molte semiotiche eterogenee. Si pongono allora la necessità e la possibilità di affrontare questi oggetti come totalità di significazione e di procedere, in un primo tempo, all'analisi del loro piano del contenuto. Il reperimento di grandi disgiunzioni categoriali permette di ottenere una prima segmentazione del testo in sequenze discorsive – descrizioni, dialoghi, racconti – o in sequenze tematicamente definite – combattimenti, passeggiate – che consentiranno poi di individuare strutture narrative soggiacenti. È in funzione della conoscenza, così acquisita, dei diversi gradi di corrispondenza e coestensività tra le unità testuali e i sintagmi narrativi che si potrà poi ritornare al piano di manifestazione per capire meglio le regole della sua distribuzione in parecchi linguaggi, così come i ruoli e gli status attribuiti a questi ultimi. Si potrà a quel punto affrontare il problema dell'espressione. (*Ibidem*).

In sintesi, la procedura di analisi che viene proposta per rendere conto di una semiotica sincretica è quella di mettere inizialmente da parte il piano dell'espressione per fornire delle ipotesi sul solo piano del contenuto. Rintracciando sequenze discorsive e tematiche è poi possibile provare a rendere conto delle pertinenze del piano dell'espressione. Un'ipotesi di questo genere presenta a nostro avviso dei limiti evidenti: innanzitutto, l'ipotesi di Floch assume la funzione semiotica come già data, perché considera il piano del contenuto come se fosse già separato e ritagliato rispetto a quello dell'espressione. Non è chiaro, infatti, come delle "sequenze discorsive" possano appartenere a uno solo dei due piani. In secondo luogo, il testo di Floch lascia intendere che è l'analista a decidere come avviene la significazione attraverso una spiegazione conforme ai suoi strumenti, anche quando, come in questo caso, si ammette che la strumentazione è incompleta: "Va osservato, comunque, che allo stato attuale delle cose, l'analisi di questo piano [dell'espressione] è particolarmente delicata, data l'assenza di metalinguaggi descrittivi capaci di rendere conto dell'espressione di certi linguaggi" (*Ibidem*). Infine, si tratta di una spiegazione paradossale: la voce che dovrebbe spiegare come si analizza una semiotica

dotata di più sostanze dell'espressione, consiglia di evitare di considerare le stesse sostanze dell'espressione per concentrarsi sul contenuto. Il problema cruciale è però il modo in cui l'oggetto della disciplina, la significazione, viene implicitamente preso in carico: si dà per assunto che esso sia qualcosa da costruire da parte dell'analista, e non qualcosa da ricostruire, interpretare e descrivere formalmente. Non è chiaro come si possano pre-assegnare il piano dell'espressione e quello del contenuto prima dell'analisi. Se una semiotica, conformemente con la definizione di Hjelmslev, è un sistema di dipendenze, tali che i due piani siano in presupposizione reciproca, allora individuare il piano del contenuto rispetto a un piano dell'espressione non necessita affatto un'analisi ulteriore: questo passaggio è già la significazione. Pare invece che Floch, piuttosto che partire dal fenomeno della significazione per costruire adeguatamente i due piani che la realizzano – procedura che corrisponde all'analisi – ignori la significazione stessa, per cercare di proporre delle ipotesi conformi agli strumenti disponibili. Questa procedura è del tutto agli antipodi rispetto alla definizione di effetto di senso che abbiamo rintracciato nel *Dizionario*.

Più in generale, secondo Jacques Fontanille (2004a) sono due gli errori metodologici che la disciplina compie nell'analizzare una semiotica che mobilita diverse sostanze di manifestazione, come nel caso degli audiovisivi. Innanzitutto, “non appena la semiotica ha avuto a che fare con la pluralità dei modi del sensibile, ha subito rinviato questa diversità al piano dell'espressione; [...] mancando di interrogarsi sulla loro partecipazione alla strutturazione del piano del contenuto” (Fontanille 2004a, p. 129 tr. it.). In secondo luogo, “una prospettiva altrettanto miope” è quella che “si limita a osservare la presenza di una *semiotica sincretica*, il cui piano del contenuto rinvia a diverse modalità semiotiche dell'espressione” (*Ibidem*). Secondo l'autore, questa seconda impostazione nasconde un postulato di coerenza, perché “una semiotica è detta sincretica *se e solamente se* si assume che il suo contenuto sia omogeneo e coerente” (*Ibidem*). In altre parole, di fronte a una semiotica sincretica l'analista decide a priori che essa *deve* avere un contenuto omogeneo. Non è chiaro come si possa procedere in questa maniera con i testi audiovisivi, che sono per loro natura dinamici: essi necessitano di una negoziazione interpretativa per divenire significanti e dunque anche affinché l'analista individui i due piani della semiosi.

Col rischio di presentare una ricostruzione eccessivamente semplificata, è possibile schematizzare in due gruppi di argomentazioni le soluzioni proposte da Jacques Fontanille per superare questi limiti. Esse sono solo in apparenza in continuità tra loro e presentano

ognuna dei punti di forza così come degli aspetti problematici. La prima soluzione è presentata in *Figure del corpo* (2004), in cui Fontanille insiste sulla necessità di partire dall'intero spettro delle modalità sensibili, dato che l'esperienza, di qualunque tipologia si tratti, ha come punto di partenza la polisensorialità costitutiva del contatto con il mondo. Questa impostazione ci sembra feconda per una ragione, in particolare: non bisogna concentrarsi solo sui materiali erogati dai testi audiovisivi, che li limiterebbero a due soli canali sensoriali; occorre invece intendere l'audiovisione come l'incontro tra le strutture polisensoriali dell'esperienza presente e il loro raddoppiamento audiovisivo dovuto all'enunciazione. Il raddoppiamento semiotico dovuto all'esperienza di interpretazione ha infatti come punto di partenza ineliminabile l'esperienza "nuda": la condizione di partenza della significazione, sia essa sincretica o di tipo più semplice, è sempre la multi-sensorialità dell'esperienza vissuta. Per queste stesse ragioni occorre però mitigare il ruolo che Fontanille assegna al corpo, che viene inteso nel suo testo del 2004 come l'operatore fondamentale della semiosi. Siamo infatti perfettamente d'accordo sul fatto che "la semiotica del corpo è direttamente implicata nella costruzione di una *sintassi figurativa*" (*Ivi*, p. 127). Abbiamo infatti osservato come l'emersione delle figure semiotiche sia differente nel caso di una scultura, che costringe alla mobilità del punto di vista, rispetto a un testo verbale o una foto. Così come concordiamo sul fatto che la sintassi figurativa non si sviluppi mai a partire da sensazioni isolate, "dal momento che gestisce prevalentemente «reti», «grappoli» e «fasci» sensoriali" (*Ivi*, p. 128). Abbiamo infatti osservato che la semiosi è un meccanismo che proietta l'interprete altrove, ma che chiede anche un lavoro di figurazione a partire dai materiali sensibili del testo. Tuttavia, secondo la nostra prospettiva il corpo è solo una componente di uno dei due poli della significazione: la figurazione di cui parla Fontanille ha bisogno di più di un corpo, dato che si tratta già di un lavoro interpretativo. Inoltre, seguendo le ipotesi di Latour (2012) e di Eco (1984), così come la definizione di effetto di senso di Greimas, occorre insistere sul fatto che la semiosi è un evento relazionale che anticipa la costituzione di un soggetto-corpo che genera senso e un oggetto che lo proietta. Per queste ragioni, crediamo innanzitutto che il soggetto debba essere inteso nella sua completezza di organismo, e non solamente un corpo interfacciato a livello sensibile con le occorrenze di senso. Inoltre, l'interprete è già sempre immerso e attraversato dalle resistenze enciclopediche: queste ultime influenzano in maniera determinante qualunque enunciazione e interpretazione, intrecciandosi con la

dimensione sensibile e l'attività percettiva in modi che non possono essere previsti a priori¹¹⁰. Ci sembra quindi proficuo e necessario intendere l'esperienza di senso come costitutivamente polisensoriale, insistendo sulla complessità di un corpo già situato nel mondo, ma piuttosto che provare a descrivere il funzionamento del corpo, il punto di partenza deve essere il modo in cui il processo della semiosi, a partire dall'esperienza vissuta, costituisce i suoi raddoppiamenti significanti. In altre parole, il punto di vista che intendiamo adottare arriva a considerare il corpo come conseguenza della semiosi, e non l'opposto. È lo stesso Fontanille, nel suo testo successivo, a partire da una prospettiva di questo genere.

3.2. L'esperienza e il suo doppio: la funzione semiotica oltre il testo

La proposta avanzata in *Pratiche semiotiche* (2008) ci interessa soprattutto per il modo in cui prova a rendere conto dell'esperienza attraverso i fondamenti strutturali della disciplina. Piuttosto che contestare i presupposti immanenti, com'è il caso di molte teorie dell'audiovisione, Fontanille parte dalla convinzione che si possa rendere conto dell'esperienza senza tradirli. Il punto cruciale della sua proposta è esattamente il nucleo costituito dalle esperienze di significazione, che secondo l'autore vanno ricondotte, tramite il principio di immanenza postulato da Louis Hjelmslev (1943), a dei piani di descrivibilità formale: “si ammette in qualche modo che il piano dell'espressione presuppone un'esperienza semiotica, e il passo teorico conseguente sarebbe quello di interrogarsi sui livelli di pertinenza di questa esperienza, domandandosi sotto quali condizioni essi possono essere convertiti in piani di immanenza dell'analisi semiotica” (Fontanille 2008, pp. 23-24 tr. it.). Secondo questa ipotesi, ogni tipologia di esperienza va ricondotta a dei piani di descrivibilità formale, ordinati gerarchicamente dal più semplice al più complesso: l'esperienza figurativa di riconoscimento dei segni, quella interpretativa che regola la significazione testuale, la corporeità degli oggetti con i loro supporti, le scene pratiche all'interno di cui si dispongono i materiali significanti e lo stesso interprete, infine le strategie e le forme di vita. Da un lato avremmo le pertinenze dell'esperienza, ordinate secondo un criterio di complessità crescente in termini di pertinenza significativa; dall'altro, la loro analisi formale, realizzata rispettando il principio di immanenza di Hjelmslev.

¹¹⁰ Su questi argomenti, cfr. Violi (2012), Demuru (2014).

“Complessivamente, si tratta della conversione di un’esperienza (e di una fenomenologia) in un dispositivo d’espressione semioticamente pertinente, che possa essere cioè associato a un piano del contenuto” (*Ivi*, p. 40). Una delle premesse chiave di questa impostazione è legata al depotenziamento dell’epistemologia testuale. Secondo Fontanille, infatti, si era erroneamente identificato il principio di immanenza di Hjelmslev con il testualismo. Sappiamo che per il linguista danese l’immanenza è una procedura attraverso cui impostare e realizzare l’analisi, e non l’oggetto da analizzare¹¹¹. A partire dalla datità di un’occorrenza, la procedura di immanenza è utilizzata per scomporla in due piani (espressione e contenuto) a loro volta articolati internamente (forma e sostanza), conformemente alla strutturazione interna della stessa datità dell’oggetto semiotico¹¹². È noto che Hjelmslev indicava due punti di vista da cui è possibile condurre l’analisi, che corrispondono a due oggetti: quello del sistema (lingua) e quello dei processi (testi). Era di fatto esplicita l’equivalenza tra i processi e i testi. Per queste ragioni, la semiotica generativa ha insistito proprio su quest’ultima nozione, così da indicare il concetto di riferimento della disciplina. È stato tuttavia notato (Paolucci 2010) che all’intero della riflessione di Greimas, questa nozione è protagonista di un’ambigua oscillazione tra due fondamentali accezioni. Il testo è infatti descritto in alcuni casi come la datità da analizzare, mentre in altri come la procedura stessa dell’analisi. La prima prospettiva è coerente con la nozione di processo adottata dal linguista danese, che la utilizzava per indicare uno dei due oggetti dell’analisi: i processi o testi da un lato, il sistema o lingua dall’altro. Se si prende come riferimento la relativa voce sul *Dizionario* (Greimas e Courtés 1979, pp. 358-359 tr. it.), si scopre che in realtà, prima di illustrare la propria definizione, il percorso teorico proposto dagli autori riporta ben quattro accezioni, di cui riproduciamo la numerazione. 1) Il testo (scritto) visto come opposto al discorso (orale) per ciò che concerne la sostanza dell’espressione: “Secondo alcuni linguisti (R. Jakobson) l’espressione orale – e, di conseguenza, il discorso – è il fatto primo: la scrittura non sarebbe che un derivato” (*Ibidem*). 2) Il testo come sinonimo di discorso, ovvero il termine generale utilizzato per “designare l’asse sintagmatico delle semiotiche non linguistiche” (*Ibidem*). 3) La definizione di Hjelmslev a cui abbiamo già fatto riferimento, ovvero la datità linguistica da analizzare. “Hjelmslev utilizza il termine testo per designare la totalità di una catena linguistica” (*Ibidem*). 4) Il testo inteso come il termine che indica gli oggetti

¹¹¹ Per una complessiva analisi di queste problematiche, rimandiamo a Zinna (2008), Marrone (2010).

¹¹² Rimandiamo a Marsciani e Zinna (1991) per una trattazione dei fondamenti strutturali della disciplina.

di analisi scelti, indipendentemente dalla composizione in più esemplari: “in questo senso, il testo è sinonimo di corpus” (*Ibidem*). Il passaggio cruciale è situato però subito dopo, perché il *Dizionario* dichiara apertamente la distanza rispetto a queste impostazioni, tra cui anche quella di Hjelmslev.

Nei sensi (3) e (4), il testo designa una grandezza considerata anteriormente alla propria analisi. Ora, si sa che l'analisi presuppone sempre la scelta di un livello di pertinenza o cerca di riconoscere solo un certo tipo di relazioni, escludendone altre, ugualmente possibili da determinare (sostanza o forma, sintassi o semantica ecc.). Ne risulta così una nuova definizione, secondo cui il testo è costituito unicamente dagli elementi semiotici conformi al progetto teorico della descrizione (*Ibidem*).

È dunque lo stesso Greimas a indicare la differenza tra la sua accezione di testo e quella di Hjelmslev: il testo, per Greimas, diventa “il progetto teorico della descrizione”, mentre la datità da analizzare viene indicata come “una grandezza considerata”. Ecco che ciò che in Hjelmslev era il principio e la dinamica dell'analisi (l'immanenza) viene in questa definizione a sovrapporsi alla stessa nozione di testo, con cui il linguista danese indicava invece la datità da analizzare, ovvero le catene linguistiche. Alcuni autori hanno osservato con argomenti convincenti che l'ambivalenza della nozione di testo è positiva, sostenendo che il principio di immanenza ci permette di preparare i testi, e che la preparazione dei testi corrisponda a nient'altro che l'analisi semiotica (Marrone 2010). Il rischio però è che tale parafrasi verbale mantenga l'ambiguità di fondo tra l'accezione che vede il testo inteso come procedura di descrizione e il testo inteso come oggetto da descrivere, aggiungendovi semplicemente il momento di “preparazione”. Seguendo questa ipotesi, il testo si qualifica come l'oggetto e il risultato dell'analisi, mentre la “preparazione” diviene l'analisi stessa. Nell'economia terminologica di discipline quali la linguistica e la semiotica strutturali, che fanno del rigore formale una delle loro caratteristiche principali, crediamo che una tale confusione possa essere evitata. Ciò che emerge dal nostro percorso è che, al di là delle etichette utilizzate per nominarle, ci sono tre momenti di cui rendere conto all'interno del percorso di analisi semiotica: la datità da analizzare, l'analisi con i suoi metodi e principi immanenti, i risultati dell'analisi stessa. Basterà dunque rispettare i fondamenti dello strutturalismo e differenziare il principio di immanenza con cui si realizzano le analisi, dagli oggetti su cui si esercitano tali analisi. Tali oggetti erano per Hjelmslev i processi, e

quindi i testi; nulla vieta che invece si intendano i testi come la procedura di analisi e si riservi alle datità un altro termine¹¹³.

Nella proposta di Jacques Fontanille (2008), ciò che viene contestato è per l'appunto l'identificazione del principio di immanenza con l'analisi testuale. Se i testi sono i dati e non la procedura di analisi, allora quest'ultima può essere applicata ad altre datità, purché sia possibile articularle in un piano dell'espressione e un piano del contenuto retti da dipendenza reciproca, esattamente come sosteneva Hjelmslev nella definizione di semiotica. Secondo Fontanille, il nodo cruciale risiede esattamente in questa differenza: la glossematica di Hjelmslev intendeva con "testi" i dati linguistici, pur tematizzando la possibilità di analizzare altre semiotiche. La disciplina semiotica, infatti, al contrario della linguistica, non è legata a uno specifico supporto o uno specifico oggetto di significazione: per queste ragioni, dagli anni ottanta in poi si sono viste analisi semiotiche di entità come i percorsi dei passeggeri della metropolitana (Floch 1990), gli spazi museali (Pezzini e Cervelli (a cura di) (2006)), la spesa al supermercato (Pozzato 2012). La proposta di Fontanille muove proprio dalla constatazione che l'analisi semiotica è già stata applicata a oggetti del tutto differenti dai testi linguistici e che ci sia bisogno di aggiornare la teoria di conseguenza: "Se è vero infatti, come dice Hjelmslev, che i dati del linguista si presentano come un *testo*, questo non sarà più vero per il semiotico, visto che si ha a che fare anche con *oggetti, pratiche, forme di vita* che strutturano interi versanti della cultura" (Fontanille 2008, p. 21 della tr. it.).

La prospettiva di Fontanille non è d'altronde l'unica a mettere in prospettiva le esperienze di significazione rispetto alle strutture testuali. Eric Landowski (2005), infatti, ha elaborato degli strumenti in grado di rendere conto dei regimi d'interazione che possono intercorrere tra soggetti e oggetti, andando al di là della sola manipolazione prevista dallo Schema Narrativo Canonico¹¹⁴. La sua proposta deriva dalla volontà di superare un'analisi puramente narrativa per interessarsi alla dimensione estetica delle esperienze di significazione: sappiamo che la manipolazione consiste nell'azione che un attante esercita su un altro attante al fine di convincerlo a intraprendere un programma narrativo. Essa si risolve nella modalizzazione del *far fare*. Landowski propone di aggiungere a questa

¹¹³ Data la gamma di accezioni racchiusa nella nozione di testo, anche il conseguente dibattito che lo ha visto opposto alla pratica va a nostro parere sfumato. Una proposta interessante, in questo senso, è quella di Nicola Dusi (2014), che a proposito del cinema e degli audiovisivi, propone un testualismo a prova di esperienza.

¹¹⁴ Per ciò che concerne i fondamenti della semiotica del testo, si veda, oltre a Marsciani e Zinna (1991), Pozzato (2001).

modalità dell'interazione, altri tre regimi: l'*aggiustamento sensibile*, la *programmazione* e l'*alea*. All'*aggiustamento* vanno ricondotti tutti quei casi in cui non è un soggetto a far fare qualcosa a un altro soggetto, ma serve invece una sincronizzazione sensibile, come accade nel caso della danza. La *programmazione* è da ricondurre a tutte quelle interazioni in cui non è necessario prevedere la reazione di un altro soggetto in modo da convincerlo a intraprendere un programma narrativo – come nel caso della manipolazione – ma è sufficiente per l'appunto programmare delle fasi che possano essere eseguite senza impedimenti. Infine, l'*alea* è quel regime in cui domina l'accidente che non può essere previsto: Landowski cita il caso delle catastrofi naturali. Di questo impianto ci interessa soprattutto la scena in cui si situano le quattro tipologie di interazioni descritte, perché essa configura un'impostazione agli antipodi rispetto a quella testuale: Landowski parla infatti di *situazione semiotica*. Mentre quest'ultima è aperta e richiede di considerare la dimensione sensibile e l'aggiustamento in tempo reale, il testo è invece per definizione chiuso, coeso e coerente. I livelli di pertinenza proposti da Jacques Fontanille seguono una logica analoga, soprattutto per ciò che concerne il piano di immanenza delle pratiche: è stato infatti notato (Badir 2009) che la sua proposta teorica è anche e soprattutto una sintesi delle posizioni più recenti all'interno della tradizione generativa, tra cui proprio quella di Landowski. Come abbiamo già osservato, si tratta di considerare differenti esperienze di significazione divise secondo un ordine di pertinenza crescente, e quindi di analizzarle trasformandole in piani formali grazie al principio di immanenza di Hjelmslev.

TYPE D' EXPERIENCE	INSTANCES FORMELLES	INSTANCES MATERIELLES
Figurativité	Signes ↓	Prop. sensibles et mat. des figures
Interprétation	Textes-énoncés ↓	Prop. sens. et mat. des textes
Corporéité	Objets-supports ↓	Prop. sens. et mat. des objets
Pratique	Scène prédicative ↓	Prop. sens. et mat. des pratiques
Conjoncture	Stratégie ↓	Prop. sens. et stylist. des stratégies
Ethos et comportement	Forme de vie ↓	Prop. sens. et mat. des formes de vie
Identité spatio-temporelle collective	Culture	

Tabella 3.1. Una schematizzazione dei tipi di esperienza e dei piani di immanenza proposti da Fontanille (2004b).

Alle esperienze segniche di riconoscimento dei formati figurativi (analizzabili con la prova di commutazione), vanno quindi aggiunte le esperienze testuali d'interpretazione (analizzabili con il ritrovamento di isotopie semantiche e la considerazione del piano plastico), quindi il livello degli oggetti e dei supporti su cui sono impresse la testualità (che può essere uni, bi o tridimensionale), fino ad arrivare al livello di pertinenza della pratica. Proprio come per la situazione semiotica di Landowski, il livello della pratica si distingue nettamente dal testo, perché indica un'interazione in tempo reale per definizione aperta e incerta, la cui significazione risiede proprio nella ricerca di senso tramite un tentativo di aggiustamento "in atto". Alle pratiche seguono due ulteriori livelli di pertinenza: quello delle strategie (che si configura in presenza di molteplici pratiche in competizione tra loro) e le forme di vita (considerabili come stilizzazioni dei comportamenti ottenute tramite una selezione congruente a tutte le dimensioni – passionale, cognitiva, pragmatica – della semiosi (Fontanille 2015)).

3.2.1. Pertinenze dell'esperienza o della cultura? La semiosi "in atto"

Prima di descrivere con più attenzione il livello di pertinenza delle pratiche, che consideriamo la parte più innovativa della proposta di Fontanille, occorre interrogarsi sullo statuto da assegnare alla nozione di "esperienza", dato che è alla base del percorso gerarchico presentato dall'autore. Se ogni piano di immanenza è il risultato dell'analisi di un differente tipo di esperienza, occorre chiedersi quale accezione di questa nozione è implicata nel quadro teorico di Fontanille. Nel passaggio che abbiamo citato in precedenza, l'autore lascia intendere che si tratti dell'esperienza semiotica vissuta, tanto che le viene associata una fenomenologia: si tratta dunque di partire da una serie di esperienze fenomenologiche, trasformarle in piano dell'espressione e quindi provare a rinvenire un piano del contenuto così da rendere conto della significazione. È però problematico sostenere che quella dei segni, dei testi e delle pratiche "in atto" siano davvero, fenomenologicamente, delle tipologie di esperienze differenti. Ci sembra che il criterio che differenzia tra loro queste esperienze sia al contrario una deliberata scelta teorica. Piuttosto che parlare di esperienze fenomenologiche da riportate all'immanenza semiotica, bisognerebbe ammettere che la suddivisione delle esperienze in tipi gerarchici deriva dal modo in cui la disciplina ha selezionato storicamente i propri oggetti di studio durante il

suo sviluppo. Il passaggio fondamentale avvenuto negli anni settanta ha infatti visto la semiotica spostare il suo interesse dalla relazione segnica alla complessità di un discorso o testo; questo scarto viene ripreso da Fontanille nella prima parte della sua proposta, e diventa lo spunto per postulare la differenza di pertinenza tra i primi due livelli di esperienza semiotica: quella segnica e quella testuale. Generalizzando il principio che distingue questi due livelli, Fontanille aggiunge dei tipi di esperienza ulteriori, da cui desume i piani di immanenza delle pratiche, delle strategie e delle forme di vita. Questa operazione ci appare legittima e motivata, ma riteniamo problematico qualificarla come derivata dalle esperienze stesse. Se l'analisi deve rispettare le pertinenze dell'esperienza, occorre allora sottolineare come essa sia sempre calata in una situazione vissuta – quella che Fontanille indica come una pratica in atto – e non può mai essere un'esperienza esclusivamente segnica o esclusivamente testuale.

Ci sembra insomma che Fontanille, malgrado sostenga di partire dalla fenomenologia dell'esperienza, stia in realtà descrivendo i livelli di pertinenza di un'analisi semiotica che possa prevedere la complessità di una cultura. Se l'esperienza fenomenologica deve suggerire una divisione in tipi, infatti, non si tratterà certo di una divisione gerarchica. È certamente possibile opporre un'esperienza audiovisiva a un'esperienza verbale o di un rituale, dato che l'accesso e la dinamica della semiosi sono differenti, ma in nessun caso si tratterà di individuare delle pertinenze gerarchiche di tipo segnico o testuale, perché l'esperienza non divide affatto questi due livelli. Da un lato, la mossa di Fontanille ci sembra condivisibile e in un certo senso inevitabile: se si vuole rendere conto di una marca di moda, ad esempio, rintracciando i valori veicolati dall'intera produzione discorsiva che porta avanti, occorre necessariamente lavorare su pertinenze diverse. Il discorso di marca, infatti, è sviluppato con l'ausilio di oggetti semiotici differenti ed eterogenei – vestiti, loghi, pubblicità televisive, annunci giornalistici, uso di testimonial, eventi, etc. Se la semiotica vuole rendere conto della complessità di un discorso di questo genere deve mettere da parte la nozione di esperienza, dato che questi oggetti eterogenei ne costruiscono molteplici: l'unico modo per mantenere tale nozione è quello di intendere lo stesso lavoro di analisi come un'esperienza. Fontanille suggerisce apertamente questa impostazione, illustrando che l'analista possa e debba provare a rendere conto del percorso che compie man mano che l'analisi procede, mostrando ad esempio le isotopie rinvenute in oggetti differenti e le motivazioni strutturali alla base della

sua disamina. Anche in questo caso si tratterà però di rendere conto di una serie di esperienze che non hanno e non possono avere una suddivisione gerarchica¹¹⁵.

In altre parole, dal nostro punto di vista la proposta di Fontanille oscilla tra due mire teoriche differenti: la prima mira è il tentativo di rendere conto della varietà dei fenomeni di senso che abitano una cultura. Pur ponendosi in continuità con il suo maestro Greimas, la mossa di Fontanille contrasta con l'idea che una cultura debba essere intesa come un enorme testo (Greimas 1976b): al contrario, essa postula una gerarchia di pertinenze, ordinate dal più semplice (segno) al più complesso (forme di vita). La seconda mira è quella di provare a rendere conto della dinamica della significazione così come si sviluppa all'interno di un'esperienza. La definizione della pratica come una sintagmatica aperta e incerta, che fa della ricerca del senso la sua ragion d'essere, attesta la volontà di sviluppare questa seconda via. All'interno del suo impianto gerarchico, il livello di pertinenza delle pratiche occupa infatti un posto speciale: “soltanto il livello delle pratiche comprende nella sua definizione un tale principio di apertura e accomodamento permanente, il principio dell'«in atto»” (Fontanille 2008, p. 123 della tr. it.). Si tratta inoltre dell'unico livello che contiene al suo interno un'istanza interpretativa che ne regola lo svolgimento, anche quando la pratica non è a dominante comunicativa. Ne consegue che qualunque tipo di interpretazione, inclusa l'analisi semiotica, è una pratica che cerca un adeguamento con il suo orizzonte di riferimento, sia esso un testo da analizzare o un'esperienza di altro tipo. Questi caratteri eccezionali della pratica – il suo essere l'unico livello capace di rendere conto della semiosi “in atto” e il suo contenere un'istanza interpretativa – la rendono a nostro avviso l'unico livello adeguato a rendere conto dell'esperienza semiotica. Per queste ragioni, la pratica riveste un ruolo molto più importante rispetto agli altri livelli postulati da Fontanille, e non può condividere uno schema che le associ ad altri livelli secondo dei criteri uniformi. Se la pratica è l'unico livello in grado di rendere conto dell'esperienza e dell'interpretazione “in atto”, essa è il luogo di partenza di ogni fenomeno di significazione, e non un livello tra gli altri: che si tratti della semiosi segnica, testuale o strategica, essa è sempre situata in una pratica o esperienza in atto¹¹⁶. In altre parole,

¹¹⁵ Per una discussione critica su questi stessi punti problematici, ma derivata dallo studio di pratiche in corso, cfr. Dondero (2015a).

¹¹⁶ Tale difficile tensione tra cultura ed esperienza è a nostro avviso rintracciabile anche nei testi successivi di Jacques Fontanille. In *Des images à problèmes* (2012), Fontanille scrive, a proposito della pratica di diagnostica medica assistita da strumenti tecnici, che è possibile renderne conto, in sede di analisi, in due modi differenti “La «struttura dell'esperienza» associata a una semiotica-oggetto è costituita da differenti

secondo il nostro punto di vista la pratica corrisponde alla semiosi stessa: un evento aperto e costitutivamente interpretativo, di cui occorre proporre una parafrasi adeguata per illustrarne il funzionamento.

Com'è dunque possibile, secondo Fontanille, rendere conto di una tale situazione dinamica, aperta e rivedibile? Occorre innanzitutto rintracciare una scena predicativa: un'azione interna alla pratica che possa essere trattata come un verbo, coerentemente con la sintassi narrativa di Lucien Tesnière (1959), da cui Greimas ha desunto il modello attanziale. Sarà il tema dell'azione a distribuire le posizioni attanziali. Per ciò che concerne l'esperienza audiovisiva, ad esempio, occorre rintracciare un atto capace di strutturare la sua dinamica. In questo caso, la scena sarà ritagliata attorno all'atto dell'audiovisivazione, che sarà inteso come un verbo, così da ritagliare da questa azione, gli attanti in interazione: lo spettatore e i materiali erogati dal testo. Una volta individuata la struttura generale della pratica, occorre però descriverne la dinamica immanente. A questo fine, Fontanille

componenti operazionali della sua interpretazione. Quando quest'ultima è considerata come una pratica, all'occorrenza una *pratica interpretativa*, essa è analizzabile da almeno due punti di vista: (i) come *scena pratica oggettiva*, essa è composta da più *istanze* attanziali, e (ii) come *vissuto soggettivo* dell'istanza attanziale principale, l'operatore, essa è composta molteplici *esperienze*. La struttura dell'esperienza permette di caratterizzare il *genere* della pratica, così come il *regime di credenza* sotto la quale opera" (Dondero Fontanille 2012, p. 18, traduzione nostra). Dalla citazione soprastante è possibile evincere che la stessa pratica o esperienza può essere analizzata prendendo come riferimento o la scena stessa in maniera obiettiva, o l'operatore principale. In quest'ultimo caso, molti elementi cambiano prospettiva, ma in nessun caso è possibile parlare di tipi di esperienza ordinati gerarchicamente secondo un ordine di complessità crescente. In altre parole, se l'esperienza di senso deve essere il punto di partenza, occorre riconoscere che essa non offre pertinentizzazioni gerarchiche, ma che è l'analisi, in un secondo momento, a operare le sue pertinentizzazioni, eventualmente gerarchiche. In *Formes de vie* (2015) un'oscillazione analoga è rintracciabile nei confronti della nozione di *regime di credenza*. Probabilmente consapevole dei problemi creati dal postulare differenti "tipi di esperienza" alla base dei suoi piani di immanenza, Fontanille vi sostituisce la nozione di "morfologie dell'espressione delle semiotiche-oggetto" (p. 16, traduzione nostra). Nella prima parte del volume (pp. 11-17), viene proposto un regime di credenza specifico per ognuno dei piani di immanenza: regime di credenza semiologico per i segni, finzionale per i testi, funzionale per gli oggetti e pratica per le pratiche. "Questi regimi di credenza definiscono a un tempo il quadro entro cui questa o quella organizzazione semiotica può essere interpretata, e più specificamente, le condizioni in cui i valori che essa propone possono essere ricevuti e condivisi" (*Ivi*, p. 17, traduzione nostra). Questa prima definizione dei regimi di credenza segue quindi la scelta teorica di considerare le pertinenze di una semiotica della cultura come ordinate gerarchicamente e postula per l'appunto dei regimi differenti di circolazione e interpretazione dei valori. Nel volume è però presente un'altra accezione e un'altra classificazione dei regimi di credenza, che si differenzia in maniera netta dalla prima. I regimi di credenza sono visti non come principi epistemici capaci di rendere conto analiticamente dei vari livelli di pertinenza, ma come regimi di credenza generici che circolano già in una cultura: il regime di credenza del documento e della finzione, ad esempio, non hanno un carattere gerarchico ma riguardano gli abiti interpretativi. Essi funzionano come dei filtri tra i produttori di contenuti e gli interpreti, ponendosi come interfacce interpretative. I regimi di credenza epistemici rispondono al progetto di una semiotica della cultura organizzata in piani gerarchici il cui ordinamento è veritativo e sincronico, mentre i regimi di credenza generici seguono un principio agli antipodi, essendo organizzati orizzontalmente secondo una concezione diacronica. Torneremo su questo argomento nel prossimo capitolo.

propone un processo diviso in quattro fasi molto generali, che rappresentano la struttura sintagmatica di qualunque pratica: la lacuna di senso, la schematizzazione, la regolazione e l'aggiustamento. La lacuna di senso è “il momento di confronto della pratica con la sua alterità, che implica quindi un'esperienza della resistenza (o della non-resistenza), dell'estraneità (o della familiarità), della congruenza (o dell'incongruenza), ecc.” (Fontanille 2008, p. 138 della tr. it.). A questo proposito, Fontanille riporta l'esempio del ritrovarsi in ascensore con altre persone, una situazione che tipicamente domanda senso. La schematizzazione è invece il momento in cui la situazione “è analizzata (o soltanto sentita) nelle sue resistenze e nelle sue zone di alterità più salienti” e nella “ricerca di uno «schema organizzatore»” (*Ibidem*). Segue la regolazione, che consiste nel soppesare la situazione e la schematizzazione soprattutto in termini modali. Infine l'accomodamento, che applicando la schematizzazione e la regolazione alla situazione pratica le dà (o meno) una forma finale sensata. All'interno di queste quattro fasi, quella della schematizzazione è a nostro avviso particolarmente importante, perché presenta degli elementi capaci di descriverne globalmente l'inflessione. Vengono infatti distinte due modalità di schematizzazione: quando essa si sviluppa grazie alla convocazione di una situazione già nota, di cui si conosce già il risultato, Fontanille parla di schematizzazione eteroadattiva, mentre nel caso di una condotta innovante, si avrà una schematizzazione autoadattiva. Questa suddivisione ricalca in maniera fedele i due tipi di abduzione presentati da Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* (1975), rispettivamente indicati come ipercodificate e ipocodificate. La differenza determinante risiede nel fatto che mentre per Eco si trattava di rendere conto di fenomeni strettamente semiotici, ovvero dell'interpretazione di occorrenze segniche, nel caso di Fontanille lo spettro di casi coperti si allarga anche a casi di pratiche non direttamente semiotiche, come nel caso del ritrovarsi in ascensore con degli sconosciuti, o l'intera sintagmatica dell'innamoramento.

Per i nostri scopi, è possibile desumere dalla prospettiva di Fontanille due suggerimenti. Innanzitutto, essa conferma la nostra idea circa un nucleo minimo dell'esperienza audiovisiva composto dallo spettatore e dal testo: in maniera analoga è strutturato il livello di pertinenza della pratica da lui proposto.

In secondo luogo, di questa pratica viene suggerito una successione strutturale, composta da lacuna di senso, schematizzazione etero o autoadattiva, regolazione e accomodamento. Se il primo suggerimento conferma la nostra ipotesi circa

un'enunciazione che parte sempre dall'esperienza vissuta, così da raddoppiarla semiosicamente – nel nostro caso raddoppiarla grazie a una funzione segnica audiovisiva – il secondo suggerimento, quello potenzialmente più interessante ai fini dell'analisi della semiosi, deve essere integrato con altre considerazioni, perché ancora troppo generale. Crediamo che la proposta di Fontanille risponda però in maniera pertinente proprio a quelle critiche elaborate dalle semiologie dell'audiovisione, che vedevano nell'immanentismo qualcosa di superato. Al contrario, rintracciando una struttura generale della semiosi in atto ci permette di riavvicinare le due impostazioni.

3.3. Percezione e semiosi: una teoria dell'enunciazione a prova di ornitorinco

Lo scheletro sintagmatico della pratica presentato da Fontanille non ci permette però di risolvere il problema cruciale sollevato dalle teorie dell'enunciazione filmica: le quattro fasi identificate da Fontanille non ci permettono di qualificare la differenza tra il “dire” e il “mostrare” che caratterizza la semiosi verbale rispetto a quella audiovisiva. Si tratta infatti di una questione che richiede l'approfondimento del rapporto tra percezione e semiosi: una questione molto complessa, su cui la filosofia e l'estetica, usando terminologie diverse, dibattono da secoli. La differenza tra la schematizzazione eterodiretta (l'applicazione di una condotta-tipo) e autoadattiva (l'invenzione di una regola di condotta), infatti, può essere paragonata non solamente ai due tipi di abduzione proposti da Eco (1975), ma, per ciò che concerne una teoria della conoscenza, riproduce le due tipologie di giudizi postulati da Kant nella *Critica del Giudizio* (1790). Per i nostri scopi, l'approfondimento del rapporto tra percezione e semiosi è l'unico modo in cui è possibile descrivere in maniera soddisfacente la significazione audiovisiva. Per queste ragioni, crediamo che le ipotesi proposte dalla semiotica generale, dopo averci aiutato a rendere conto dell'esperienza senza tradire il principio di immanenza, possano anche guidarci a capire come si declina questo complesso rapporto all'interno dell'audiovisivo¹¹⁷. Umberto Eco (1997), com'è noto, ha dedicato un libro importante a queste problematiche, concentrandosi non solo sul rapporto tra percezione e semiosi, ma anche sulle ricadute nelle cosiddette semiotiche visive. Riteniamo infatti che a *Kant e l'ornitorinco* non sia stata dedicata la giusta

¹¹⁷ La nostra riflessione è legata a un approccio prevalente semiotico ed estetico alla questione della percezione. Per ciò che concerne un approccio legato alla filosofia analitica, si veda Paternoster (2007).

attenzione: il testo è stato ampiamente criticato per la sua rilettura dello schematismo kantiano e la proposta di un iconismo primario, così com'è stata giustamente notata e discussa la nuova posizione di Eco all'interno del cosiddetto dibattito sull'iconismo¹¹⁸. La grande attenzione riservata a questi temi è stata però ripagata dalla quasi totale indifferenza con cui sono state trattate le proposte più originali del libro, così come il suo impianto complessivo, che al contrario avrebbero richiesto uno sviluppo dotato di una visione complessiva, più che la legittima puntualità di critiche settoriali.

Abbiamo già osservato come il primo capitolo del volume, che è dedicato alla nota tesi di un'ontologia negativa, contenga implicitamente degli elementi per la costruzione di una teoria dell'enunciazione generale. In conformità alle ipotesi di Hjelmslev, infatti, secondo Eco il mondo e gli esseri costituiscono un *continuum* amorfo, prima che il linguaggio vi operi le sue vivisezioni; tuttavia questo *continuum* è per Eco già attraversato da delle resistenze e delle negatività su cui le selezioni linguistiche operano i loro ritagli in maniera facilitata. Detto in altri termini, il mondo non è certamente organizzato semanticamente prima di incontrare una funzione segnica, ma presenta già delle resistenze salienti e delle abitudini. Ciò non inficia il postulato semiotico che guida la proposta, perché Eco sottolinea come, affinché il mondo e gli esseri possano essere anche solo pensati, devono essere detti: solo i linguaggi, interrogando gli esseri e il *continuum*, permettono di dirli e quindi di pensarli. In altre parole, anche se il mondo è attraversato da resistenze e da abitudini fisiche, occorre che intervenga un dire, un'enunciazione, per renderlo significante. Per queste ragioni, abbiamo convenuto con Latour la possibilità di dire (enunciare) il mondo in maniere differenti, a seconda della tecnica di "interrogazione" – o per meglio dire di enunciazione – che viene utilizzata. A nostro avviso, una rilettura attenta delle restanti parti del volume di Eco non solo conferma l'adeguatezza di questa implicita teoria dell'enunciazione, ma indica anche come essa possa essere approfondita per ciò che concerne le semiotiche ipoiconiche. Alla luce delle proposte circa la semiosi percettiva e gli stimoli surrogati, riteniamo che partendo da *Kant e l'ornitorinco* sia possibile sviluppare un'originale e innovativa teoria dell'enunciazione visiva (e quindi audiovisiva). Per illustrare i punti chiave di una tale teoria occorre però seguire passo passo le argomentazioni che Eco spende a proposito della percezione.

¹¹⁸ Per ciò che concerne l'iconismo primario, si vedano le critiche esposte in Paolucci (2010, 2015). Per ciò che concerne il dibattito sull'iconismo e la posizione di Eco, si veda Polidoro (2015).

3.3.1. Singolarità e riconoscimento: le qualità dell'iconismo primario

Prima di procedere, un passaggio contenuto in *I limiti dell'interpretazione* (1990) ci permette di inquadrare e riassumere le problematiche che vengono riformulate nel testo del 1997.

Per riassumere approssimativamente l'intera faccenda, si è testimoni di un processo semiotico quando: (i) un dato oggetto o stato del mondo (nei determini di Peirce, l'Oggetto Dinamico) (ii) è rappresentato da un representamen e (iii) il significato di questo representamen (nei termini di Peirce, l'Oggetto Immediato) può essere tradotto in un interpretante, cioè in un altro representamen. (Eco 1990, p. 216)

In *Kant e l'ornitorinco*, la riflessione del semiologo italiano si concentra soprattutto sul fenomeno del riconoscimento, la prima tappa stabile in cui i processi percettivi si assestano, ma che non si sviluppa in maniera proposizionale. Eco postula infatti una differenza tra una semiosi primaria o percettiva e quella "a regime" che è descritta nella citazione soprastante: tale differenza gli permette di scendere al di sotto di quella che considerava la soglia inferiore della semiotica (Eco 1975). Eco spiega che negli eventi descritti dalle proposizioni "(i) c'è del fumo, (ii) se c'è del fumo, (iii) allora c'è del fuoco", il "passaggio da (ii) a (iii) è materia di inferenza espressa proposizionalmente, mentre (i) è materia di percezione" (Eco 1997, p. 105). Nella semiosi a regime, "il fumo diventa segno del fuoco [...] nel momento in cui *sta per* qualcosa d'altro, e per passare a questo momento si deve uscire dall'immediatezza della percezione e tradurre l'esperienza in termini proposizionali" (*Ibidem*). Per qualificare ulteriormente la differenza tra semiosi percettiva e semiosi a regime, Eco si chiede: "Tra percepire un gatto come un gatto, nominarlo come *gatto* o indicarlo come segno ostensivo per tutti i gatti, non ci sarà un salto, uno scarto (come minimo quel passare dal *terminus a quo* al *terminus ad quem*?" (Eco 1997, p. 105).

Sulla scorta di queste considerazioni, Eco procede a una rilettura delle riflessioni di Kant e Peirce, che lo porteranno a definire la semiosi percettiva in questi termini: "La semiosi percettiva invece non si sviluppa *quando qualcosa sta per qualcosa d'altro* ma quando da qualcosa si perviene per processo inferenziale a pronunciare un giudizio percettivo *su quello stesso qualcosa*, e non su altro" (*Ibidem*). Viene così a configurarsi

una differenza di funzionamento tra la semiosi pienamente dispiegata e ciò che lui indica, riferendosi alle inferenze percettive, come *semiosi primaria*: “Il rapporto tra questa fase primaria e lo sviluppo successivo della semiosi pienamente dispiegata non presenta fratture evidenti, ma costituisce anzi una sequenza di fasi di cui la precedente determina la successiva” (Ivi, p. 107). Per i nostri scopi, la questione se si tratti di una semiosi vera e propria o di una sua fase aurorale – che Eco accetterebbe di qualificare come pre-semiosi percettiva – ci interessa relativamente, perché i fenomeni che stiamo prendendo in esame, la significazione audiovisiva, sono chiaramente legati a funzioni segniche vere e proprie. La teoria dell’enunciazione ci ha infatti permesso di descrivere l’audiovisione come un raddoppiamento pienamente semiotico dell’esperienza; allo stesso tempo, occorre però riconoscere che le sostanze audiovisive approfittano in maniera evidente della semiosi percettiva postulata da Eco. In altre parole, la posta in gioco della nostra rilettura è esattamente quella di qualificare la differenza tra i differenti modi di dire, e quindi di enunciare, che contraddistinguono i media audiovisivi da quelli verbali/proposizionali. Nel caso dell’audiovisivo è chiaro che la significazione agisce sulla soglia tra semiosi di base e semiosi a regime, perché i meccanismi di riconoscimento percettivo giocano un ruolo importante, ma allo stesso tempo si tratta di rendere conto di funzioni semiotiche organizzate discorsivamente.

Prima di chiarire i termini di queste due modalità, Eco si concentra sul complesso passaggio che dall’impressione dei sensi porta all’elaborazione dei concetti. Dato che ci interessa soprattutto comprendere la differenza di funzionamento e la correlazione che si instaura tra la semiosi di base o percettiva e la semiosi a regime, proponiamo un sunto schematico e certamente semplicistico delle sue argomentazioni.

Eco nota che negli scritti di Peirce c’è un’oscillazione ambigua a proposito dei giudizi percettivi: essi sono da un lato “casi estremi di inferenze abduitive, dalle quali differiscono in quanto situate al di là di ogni possibile critica” (Peirce, CP 5.181) e dall’altro sono però processi inferenziali a tutti gli effetti e dunque dovrebbero essere per definizione fallibili e criticabili. Più in generale, se la percezione è già semiosi, affermazione mai messa in dubbio da Peirce, essa deve essere anche fallibile e rivedibile, per cui questa oscillazione appare problematica. I termini del problema possono essere riassunti da questa citazione.

Se dimenticassimo queste sottigliezze (e le inevitabili contraddizioni che si verificano in scritti di epoche diverse), potremmo tranciare in questo modo: d'accordo, si dà un impasto non chiaro in quello spazio che sta tra la Firstness (Ground o non Ground) e la Thirdness pienamente realizzata, c'è un primo momento di reazione dei sensi che è indiscutibile, nel momento in cui la qualità mi si presenta come qualità di qualcosa (Secondness) questo qualcosa diventa premessa di ogni altra inferenza nel senso che so in ogni caso che c'è un Oggetto Dinamico che sta scatenando la catena delle mie risposte, a questo punto inizia il lavoro dell'interpretazione e, nel momento in cui il giudizio percettivo si assesta, e prende forma, esso si risolve nella formazione dell'Oggetto Immediato. (Eco 1997, p. 49)

Malgrado la difficoltà nel definire con precisione le nozioni di giudizio percettivo e di Ground, a Eco pare che la nozione di Oggetto Immediato sia, al contrario, sufficientemente chiara: si tratta dell'oggetto così come viene rappresentato per essere pensato, conformemente alla definizione di Peirce (CP 5.286). L'Oggetto Immediato potrebbe allora essere inteso come il *type* attraverso cui è possibile effettuare il riconoscimento dei *token* dell'esperienza (o Oggetti Dinamici). Per queste ragioni, secondo Eco Peirce sta cercando di risolvere il problema dello schematismo kantiano: il rapporto tra il molteplice dell'intuizione (i *token* dell'esperienza) e i concetti dell'intelletto (i *type*), ma senza ricorrere a una deduzione trascendentale e quindi a delle categorie a-priori. Peirce starebbe cercando di rintracciare gli schemi all'interno dell'esperienza, nel vivo dell'interpretazione. A questo proposito, Eco osserva che fino alla Terza Critica, lo schematismo e la dottrina di Kant non erano in grado di spiegare i giudizi percettivi per i concetti empirici come “questa pietra”, ma solamente giudizi del tipo “questa pietra è bianca”. Si rende quindi necessaria l'elaborazione degli schemi trascendentali: una mediazione tra le categorie a-priori dell'intelletto e il molteplice dell'intuizione prodotta dall'immaginazione. Lo schema è insomma descritto come un procedimento per formare delle figure e non esso stesso una figura: ad esempio, “Lo schema si propone come una regola per costruire in ogni situazione una figura che abbia le proprietà generali dei triangoli” (Eco 1997, p. 66). Tuttavia, sebbene questa osservazione possa spiegare il funzionamento di schemi che descrivono il riconoscimento di oggetti a partire da caratteri geometrici (come triangoli e cerchi), dato che possono essere desunte dalle categorie a-priori dell'intelletto, il tutto si complica quando si tratta di concetti empirici, come quello

dei cani o dei gatti. È solo nella terza critica che la questione può essere risolta, grazie all'elaborazione dei *giudizi riflettenti*. “Il giudizio è la facoltà di pensare il particolare come contenuto nel generale, e se è già dato il generale (la regola, la legge), il giudizio è *determinante*. Ma se è dato solo il particolare e si deve trovare il generale, il giudizio è allora *riflettente*” (Eco 1997, p. 73). In altre parole, mentre il giudizio determinante si limita a ricondurre un particolare dell'esperienza alla regola generale già nota, nel caso dei concetti empirici, come quelli di cane e gatto, si deve ipotizzare e quindi costruire, tramite un giudizio riflettente, una regola che non è ancora data. Eco osserva che l'impianto della terza critica, che dallo schematismo arriva all'elaborazione dei giudizi riflettenti, sconvolge l'intero apparato kantiano: il giudizio riflettente, infatti, chiede non solo di formulare un'ipotesi, ma anche “un tipo di ipotesi molto avventuroso, perché dal particolare (da un Risultato) occorre inferire una regola che non si conosce ancora; e per trovare da qualche parte la Regola occorre ipotizzare che quel Risultato sia un Caso di quella Regola da Costruire” (Eco 1997, p. 74). In altre parole, secondo Eco il giudizio riflettente non è altro che l'abduzione in Peirce. Per queste ragioni, se gli schemi dei concetti empirici derivano da una procedura ipotetica di questo tipo, “allora gli schemi stessi non potranno che essere revisibili, fallibili, destinati a evolversi nel tempo” (Ivi, p. 78). L'unica garanzia di verità di uno schema sarà allora la Comunità futura, in accordo all'impostazione pragmatista di Peirce. Per queste ragioni, Eco afferma che la terza critica di Kant, passando dagli schemi trascendentali ai giudizi riflettenti, investe tutta la vita cognitiva dell'uomo, e si presenta già in linea con il binomio abduzione e abito che sarà affermato con forza dal filosofo americano. Una volta inquadrato lo sfondo su cui si gioca la relazione tra percezione, semiosi e conoscenza – di cui abbiamo fornito un sunto giocoforza semplificato – Eco procede alla sua rilettura di Peirce. A suo avviso, per risolvere il problema dello schematismo senza postulare categorie a-priori dell'intelletto, Peirce tentava non una, ma molte risposte. Alla luce di questa constatazione, Eco espone il modo in cui avrebbe voluto che Peirce avesse risolto il problema.

Per chiarire la zona paludosa dell'esperienza in cui i processi percettivi iniziano e si sviluppano fino a giungere ai giudizi percettivi, Eco identifica il Ground con la Primità: si tratta di un momento che corrisponde a un puro tono di coscienza di carattere positivo e semplice, una pura Likeness, come la sensazione di bianchezza provata da una casalinga di fronte a un lenzuolo steso, prima che possa riconoscerlo. La Secondità è invece indicata

come il percepito (la bianchezza del lenzuolo) che è riconosciuto e inizia a essere lavorato: essa ci dice che c'è qualcosa (un Oggetto Dinamico nella sua eccitata) che sta attirando la nostra attenzione. Infine l'Oggetto Immediato, che corrisponde per Eco al giudizio percettivo, ed è dunque la porta d'ingresso per la Terzità e la semiosi illimitata: esso corrisponde al modo in cui possiamo pensare l'Oggetto Dinamico tramite una rappresentazione. La casalinga può rendersi conto che il bianco del lenzuolo che aveva percepito è in realtà meno bianco di un altro lenzuolo adiacente, ma al contempo non può cancellare quell'impressione di bianchezza che aveva avuto all'inizio.

Eco ha però il problema di spiegare come la Primità (Likeness) del Ground, che come abbiamo visto è una pura qualità positiva che non somiglia a niente, possa al contempo essere un'icona, ovvero un'entità che è definita proprio sulla base della somiglianza. Per queste ragioni, Eco postula uno dei concetti chiave della sua proposta, quello di iconismo primario. Si tratta di un iconismo che non è basato sulla similitudine, bensì sull'adeguatezza tra due fenomeni. Nel caso dell'esperienza, essere scottati da una caffettiera è un evento che non richiede inferenze: si tratta dell'adeguatezza tra la risposta (il dolore) e lo stimolo (la scottatura). “Credo che l'iconismo primario, per Peirce, stia in questa corrispondenza per cui lo stimolo è *adeguatamente* «rappresentato» da quella sensazione, e non da un'altra. Questa adeguazione non va spiegata, va soltanto riconosciuta” (*Ivi*, pp. 86-87). L'iconismo primario non è quindi basato sulla relazione di somiglianza, ma anzi fonda tale relazione. L'adeguazione e la corrispondenza tra stimolo e risposta – di cui Eco presenta anche versioni cosmologiche e naturali, come il riconoscimento di batteri del macrofago da parte dei linfociti T – e fonda la possibilità stessa della comparazione e della similitudine: la similarità dell'iconismo deriva dall'adeguazione dell'iconismo primario. Ecco che nel corso del processo percettivo, il Ground è esattamente questa fase positiva, basata sull'iconismo primario, in cui si può al massimo provare una sensazione adeguata allo stimolo, ma che è precedente a ogni inferenza (la qualità della bianchezza); a essa segue il riconoscimento dell'entità che l'ha causato (Secondità): questa fase non è solo singolare, ma anche privata. Al contrario, il Giudizio Percettivo (Terzità) è pubblico e generale. “È drammatico vedere come già nel giudizio percettivo l'iconismo primario (per cui il giallo era *quel giallo*) sfumi in una uguaglianza generica (*quel giallo* è come *tutti* gli altri gialli che ho visto)” (*Ivi*, p. 95). Una volta che la percezione si stabilizza grazie a un giudizio percettivo, essa conserva la traccia

dell'iconismo primario, ma “la somiglianza tra queste sensazioni”, (*tutti i gialli*), “*non è più la stessa qualità della somiglianza tra stimolo e Ground*” (*quel giallo*) (*Ibidem*, corsivo nostro). Questa differenza qualitativa che intercorre tra il riconoscimento e la semiosi pienamente dispiegata che segue ai giudizi percettivi è a nostro avviso un altro passaggio cruciale che ci permette di rendere conto della semiosi audiovisiva rispetto a quella verbale: la sua capacità di giocare sulla soglia tra puri toni sensoriali, riconoscimenti percettivi ed elaborazioni discorsive più complesse.

3.3.2. *Tipi Cognitivi e Contenuto Molare: la componente iconica della semiosi*

Resta però da illustrare l'originale proposta di Eco, basata sulla ricca rilettura di Kant e Peirce che abbiamo sommariamente esposto. Per spiegare la dinamica della percezione e della semiosi nella sua interezza, Eco elabora la nozione di Tipo Cognitivo (TC): si tratta di una sorta di schema basato su un aggregato di proprietà ricorrenti che derivano dall'esperienza percettiva. Con un esperimento mentale, Eco ipotizza il modo in cui gli aztechi hanno elaborato un TC del cavallo dopo averlo visto per la prima volta: si tratta di una sorta di “modello 3D” basato sulla “costanza dei loro atti percettivi” (Eco 1997, p. 109). Non si tratta però di un'immagine, ma di “una serie di tratti morfologici o di caratteristiche motorie (l'animale trotta, galoppa, s'impenna)” che contiene anche “il caratteristico nitrito, forse l'odore” così come “la caratteristica funzionale di essere «cavalcabile»” per queste ragioni, conclude Eco, “il TC del cavallo è stato subito di carattere *multimediale*” (*Ibidem*). “Se volessimo riutilizzare qui la nozione kantiana di schema, il TC potrebbe essere, più che una sorta di immagine multimediale, una regola, un procedimento per costruire l'immagine del cavallo. In ogni caso, qualsiasi cosa sia questo TC è quel qualcosa che permette il riconoscimento” (*Ivi*, p. 110).

Vanno sottolineati due aspetti di questa proposta: prima di tutto, la nozione di TC permette a Eco di evitare la necessità di utilizzare la vaga nozione di “concetto”. In secondo luogo, occorre rilevare che lo stock di TC immagazzinati in memoria, così come le operazioni di riconoscimento percettivo che ne seguono, hanno un carattere privato. Per rendere conto degli ulteriori sviluppi dell'esperienza conoscitiva, Eco conia altri due concetti: il Contenuto Nucleare (CN) e il Contenuto Molare (CM) sono il frutto di

interpretazioni ulteriori espresse socialmente sotto forma di segni¹¹⁹. I Contenuti Nucleari corrispondono a una prima elaborazione collettiva e proposizionale dei TC, e permettono di identificare ed eventualmente nominare le occorrenze della conoscenza percettiva. Non si tratta però di una serie di interpretanti organizzati in forma strutturata, ma una serie di interpretanti selvaggi derivati dall'esperienza. Per rimanere all'esempio degli aztechi, Eco ipotizza come essi abbiano raggiunto un accordo per identificare i cavalli grazie a uno "scambio disordinato di esperienze (chi faceva notare che l'animale aveva capelli sul collo, chi notava che quei capelli svolazzavano al vento quando gli animali galoppavano [...]), e così via" (*Ivi*, p. 115). Infine, il Contenuto Molare è una conoscenza complessa dell'entità considerata, che comprende nozioni non indispensabili al riconoscimento percettivo, ma distribuita in base alla competenza di chi la maneggia: uno zoologo possiederà un CM complesso del cavallo, anche se ben diverso da quello, altrettanto complesso, di un fantino. Inoltre, rispetto al Contenuto Nucleare, che dovrebbe garantire un "consenso generalizzato" basato sull'esperienza, nel Contenuto Molare gli interpretanti si organizzano in maniera più specialistica e complessa, fino a rappresentare idealmente l'intera Enciclopedia.

La posta in gioco di questa suddivisione appare allora chiara: mettendo in prospettiva il ruolo della semiosi categoriale e proposizionale rispetto a quella percettiva, Eco punta a esaltare la componente iconica della conoscenza: l'accumulo di TC gioca un ruolo molto importante nella costruzione del senso comune, ma si tratta di un senso comune basato sull'esperienza sensoriale.

L'esperienza semiotica ci dice che noi abbiamo l'impressione di intrattenere immagini mentali (anche se non esistesse una mente), e soprattutto che noi pubblicamente e intersoggettivamente interpretiamo molti termini attraverso rappresentazioni. Per cui

¹¹⁹ Paolucci (2010) ha criticato la nozione di Tipo Cognitivo, perché a suo avviso i processi di riconoscimento e la percezione non sono regolati da un rapporto Type-Token: non si tratterebbe di meccanismi riconducibili al mettere sotto regole, quanto procedure basate su regolarità, conformemente alla nozione di diagramma in Peirce. Tale precisazione ci sembra decisiva, ma è importante sottolineare come Eco insista in più occasioni sulla rivedibilità e l'apertura dei TC, sul loro essere influenzati culturalmente e sulla presenza, al loro interno, di orientamenti timici. Inoltre, come lo stesso Eco (2007) dirà in risposta alle critiche di Paolucci, occorre inquadrare la sua proposta non come una lettura di Peirce, bensì nel tentativo di articolare le problematiche della percezione ben oltre quest'ultimo. La nozione di diagramma è certamente utile a rendere conto di questi problemi, ma è anche molto generale, mentre ci pare che Eco stia offrendo una proposta di articolazione che andrebbe valutata e ripresa per la sua originalità. A questo proposito, si veda la proposta di Desideri (2011, pp. 51-58), che distingue gli indicali estetici pre-semiotici, descritti come grappoli di marcature qualitative della percezione, da schemi cognitivi del tipo descritto da Eco.

anche la componente iconica della conoscenza deve essere postulata, allo stesso titolo dell'esistenza di TC (*Ivi*, p. 114).

Questa posizione porterà Eco a ipotizzare l'esistenza di "primitivi semiotici", da cui derivano, ad esempio, casi quali l'attribuzione di vitalità e animalità a oggetti dell'esperienza: si tratta di fenomeni che causano "un riconoscimento primario, pre-concettuale (in ogni caso pre-scientifico), che ha a che fare con la percezione e non con la conoscenza categoriale (casomai la orienta, le si offre come spunto di interpretazione a livelli cognitivi superiori)" (*Ivi*, p. 123). All'interno del gruppo di primitivi semiotici Eco inserisce anche "esperienze motorie elementari come camminare, saltare o correre", "tipi cognitivi di sequenze sonore" (*Ivi*, p. 136) o olfattive, come "il fortissimo odore della puzzola [...]" (*Ivi*, p. 134), ovvero il solo carattere che ne permette un'identificazione certa, e così via.

In definitiva, "I TC sono solo *dei mattoni da costruzione* per erigere poi sistemi categoriali" (*Ivi*, p. 166). Tuttavia, essi possono anche "costituirsi indipendentemente da una competenza categoriale organizzata" e possono essere "addirittura in conflitto con tale competenza" (*Ivi*, p. 167). Su questo scarto tra classificazione categoriale e osservativa, quindi tra TC e CN da un lato e CM dall'altro, si basa la differenza tra quella che Eco chiama una semiosi "folk" derivata dall'esperienza percettiva, e una semiosi strutturale, che è organizzata in un sistema di differenze tutte interne al linguaggio. Con questa differenziazione, Eco vuole tentare di precisare quella che è sempre stata la sua ipotesi semiotica a partire dal *Trattato* (1975): l'idea che lo strutturalismo di Hjelmslev e la semiosi illimitata e interpretativa di Peirce non solo non si oppongano, ma che debbano stare insieme. "Il momento strutturale e il momento interpretativo si alternano e si completano passo per passo l'un l'altro. Tuttavia, non si può negare che nel definire come tale un uovo prevalga la testimonianza dei sensi, mentre per definire come tale un mammifero prevalga la conoscenza delle classificazioni" (Eco 1997, p. 219). Per queste ragioni, è possibile opporre una conoscenza che si sviluppa tramite enunciati osservativi basati sull'esperienza percettiva, a una conoscenza che si sviluppa in enunciati organizzati sistematicamente grazie a opposizioni categoriali. Volendo semplificare, i TC rendono conto dell'esperienza percettiva, i Contenuti Nucleari degli enunciati osservativi e dell'accordo pubblico di una semiosi folk, mentre gli enunciati organizzati

sistematicamente sono riconducibili ai Contenuti Molari. Tra questi momenti e modi della semiosi è però anche da rilevare una virtuosa correlazione che approfitta proprio della loro diversità: per giungere a un consenso pubblico circa le esperienze percettive (basate su TC), c'è infatti comunque bisogno di un accordo culturale folk (basato su CN). Allo stesso modo, molte conoscenze rigorose derivate da sistemi semiotici categoriali (CM) possono essere comprese ed elaborate solo ricorrendo a giudizi percettivi che concernono l'esperienza (CN): basti pensare al caso di molti esperimenti scientifici, che mirano esattamente a completare lo iato tra ipotesi di lavoro e sperimentazione fisica.

Per queste ragioni, Eco arriva a sostenere che se è vero che è il linguaggio a organizzare il mondo e l'esperienza, e che essi vadano necessariamente detti per essere pensati, occorre tuttavia riconoscere che il *continuum* amorfo di Hjelmslev è già organizzato secondo delle linee di resistenza. Queste ultime permettono non solo di essere dette in molti modi, a seconda del sistema espressivo che si utilizza, ma permettono anche “una percezione intersoggettivamente omogenea, anche tra soggetti che si rifanno a diversi sistemi di proposizioni”. Più nel dettaglio, il continuum “se è *proposizionalmente amorfo*, non è del tutto *percettivamente caotico*, perché in esso sono già stati ritagliati degli oggetti interpretati e costituiti come tali a livello percettivo: come se il *continuum* nel quale il sistema di proposizioni ritaglia le proprie configurazioni fosse già stato dissodato da una semiosi «selvaggia» e non ancora sistematica” (Ivi, p. 222).

3.3.2. Ipoicone, stimoli surrogati, protesi

Le riflessioni contenute nell'ultimo capitolo di *Kant e l'ornitorinco* ci permettono di tornare al cuore del problema sollevato dalle teorie dell'enunciazione filmica: la differenza tra *dire* e *mostrare* che caratterizza l'audiovisivo rispetto alle semiotiche verbali. La riflessione di Eco si concentra su quelli che sono tradizionalmente indicati come segni iconici, ovvero segni che si definiscono sulla base della somiglianza che intrattengono con l'oggetto che rappresentano. All'interno di questa tipologia di relazioni segniche spiccano certamente le cosiddette semiotiche visive, anche se le relazioni di iconicità, com'è noto, si estendono ben oltre questo canale sensoriale. Riprendendo il dibattito sull'iconismo che lo aveva visto protagonista assieme ad altri illustri teorici, Eco rivede alcune delle sue

posizioni alla luce di quanto ha proposto a proposito della percezione¹²⁰. “Rileggendo la discussione del 1974-75 si vede chiaramente come vi si agitassero tre problemi: (i) la natura iconica della percezione; (ii) la natura fondamentalmente iconica della conoscenza in generale, e (iii) la natura dei segni cosiddetti iconici, in altri termini quelli che Peirce chiamava (e che da ora in avanti chiameremo esclusivamente così) le *ipoicone*” (Eco 1997, p. 297). Abbiamo già osservato come Eco affermi la validità delle le tesi contenute nei punti (i) e (ii), tanto da postulare una componente iconica della conoscenza. La sua mira è ora quella di chiarire la natura delle ipoicone.

Negli anni settanta era stato un sostenitore del convenzionalismo, ovvero dell'idea che l'impressione di somiglianza di un segno iconico rispetto al suo oggetto fosse soprattutto il risultato di regole convenzionali per produrre similarità. La sua posizione muta però proprio in virtù dell'elaborazione del concetto di iconismo primario e la proposta di una semiosi percettiva. Per ciò che concerne il primo punto, abbiamo già osservato come l'adeguatezza che regola il rapporto tra lo stimolo e la risposta nell'iconismo primario non è basata sulla similarità, ma che anzi ciò che fonda la similarità. Uno dei principi su cui Eco insiste a più riprese è che l'iconismo della percezione non possa essere spiegato, ma solo riconosciuto: prendendo spunto da una frase di Wittgenstein, Eco afferma che provare a spiegare l'iconismo primario sarebbe come chiedersi quanto è lungo il metro campione conservato a Parigi. È certamente possibile usare un'altra procedura di misurazione per indagare tale fenomeno, ma queste indagini non possono spiegarlo a livello percettivo: ciò avviene, ad esempio, “quando interpretiamo i colori secondo lunghezze d'onda” (*Ivi*, p. 304). In altre parole, la somiglianza delle ipoicone non può e non deve essere confusa con l'esperienza di adeguatezza dell'iconismo primario. “Il vero nodo dell'equivoco sta [...] nel passaggio immediato dall'iconismo primario della percezione (e cioè dell'evidenza che esistono percettivamente rapporti di somiglianza) a una teoria della similarità istituita, ovvero la creazione dell'effetto di somiglianza” (*Ivi*, p. 308).

Per chiarire in maniera adeguata la pertinenza dei due fenomeni Eco riprende la nozione di stimolo surrogato, che aveva già proposto ne *La struttura assente* (1968). Si tratta di quegli elementi di un'ipoicona che stimolano degli effetti percettivi equivalenti o sufficientemente equivalenti rispetto a quelli provocati da uno stimolo reale. L'esempio

¹²⁰ Cfr. Polidoro (2015), Calabrese (1985), Fabbrichesi (1983).

che Eco riportava nel suo testo del 1968, e che qui riprende, è quello di un annuncio pubblicitario di una birra, la cui immagine, mostrando il vapore sul vetro del bicchiere, produce un senso di freschezza.

Era evidente che nell'immagine non c'erano né vetro né birra né patina gelata: pertanto si suggeriva che l'immagine riproducesse *alcune condizioni della percezione dell'oggetto*: là dove percependo l'oggetto sarei stato colpito dall'incidenza di raggi luminosi su una superficie, nell'immagine c'erano contrasti cromatici che *producevano lo stesso effetto*, o un effetto soddisfacentemente equivalente. (Eco 1997, p. 310).

L'idea di Eco è che esista una sorta di scala di surrogazione degli stimoli, così come dei parametri che ne determinano l'efficacia. L'alta o la bassa definizione di un segno visivo, ad esempio, così come la distanza da cui lo si percepisce, possono renderlo più o meno capace di riprodurre gli effetti dell'esperienza percettiva "reale": avvicinandosi all'immagine della birra dell'esempio precedente, e supponendo che questa sia talmente realistica da generare un effetto di *trompe l'œil*, si comprenderà infine che la sua sostanza dell'espressione (la carta di un annuncio pubblicitario) è chiaramente differente da quella dell'oggetto dell'esperienza (il vetro di un bicchiere). Il carattere cruciale degli stimoli surrogati è però legato al fatto che essi provocano secondo Eco le stesse inferenze percettive provocate dall'oggetto reale. Non è dunque la somiglianza tra il segno e l'oggetto a determinare l'ipoiconicità, bensì la somiglianza tra l'esperienza percettiva del segno e l'esperienza percettiva dell'oggetto: di fronte a un'immagine che presenta degli stimoli surrogati adeguati, attiviamo gli stessi meccanismi della semiosi di base o percettiva che attiveremmo di fronte all'oggetto. Non si tratta di una novità all'interno della riflessione di Eco, dato che a proposito dei segni indicali si era espresso in termini simili (Eco 1975, pp. 218-222). Così come non crediamo che l'elemento più interessante della proposta di Eco sia legato al concetto di stimolo surrogato, dato che, come abbiamo osservato, si tratta della ripresa di una nozione già avanzata alla fine degli anni sessanta. La novità è invece data dal fatto che in *Kant e l'ornitorinco* Eco abbia spiegato nei dettagli come si realizzi questa semiosi di base rispetto alla semiosi percettiva, estendendola anche all'ambito della percezione delle ipoicone.

Il mutato equilibrio tra effetti percettivi e regole convenzionali per produrre similarità è solo un aspetto di questa nuova proposta. È chiaro infatti che le semiotiche ipoiconiche sono regolate da un equilibrio tra queste due tendenze: quella del riconoscimento derivato all'iconicità primaria della percezione e quella della costruzione convenzionale dei segni. Semplicemente, l'equilibrio tra queste tendenze, agli occhi di Eco, è mutato. Il fatto che egli postuli i concetti di stimoli surrogati e di protesi serve proprio a chiarire in maniera più netta possibile il nuovo equilibrio che circonda le semiotiche ipoiconiche. A nostro parere, non bisogna infatti chiedersi se gli stimoli surrogati siano o meno dei segni: è evidente che essi sono parte di segni. Da un lato Eco definisce le protesi come oggetti che magnificano la percezione senza sfociare in una semiosi segnica: ne è un chiaro esempio l'ampia sezione dedicata al funzionamento degli specchi, in cui si sostiene che essi non determinano una relazione segnica, per il semplice fatto che non siamo in presenza di un'entità (il segno) che sta per un'altra entità assente (l'esperienza dell'oggetto); c'è invece la trasmissione di un'entità che non potrebbe affatto essere realizzata in sua assenza¹²¹. Si tratta quindi solo della magnificazione non semiotica di un segnale, ottenuta grazie a una protesi. Al contrario, le immagini fotografiche e cinematografiche sono indicate come esempi di funzioni segniche che utilizzano stimoli surrogati. Se gli stimoli surrogati non fossero parte di una funzione segnica, infatti, non ci sarebbe affatto bisogno di distinguerli dagli stimoli "reali", e si ricadrebbe quindi nella categoria di stimoli nient'affatto surrogati che sono magnificati da protesi¹²².

¹²¹ Eco presenta anche il caso di una ripresa televisiva realizzata con l'ausilio di telecamere a circuito chiuso e in diretta, indicando le immagini trasmesse come sostanzialmente analoghe a quelle degli specchi, e dunque pre-semiotiche. Il suo scopo è quello di allontanarsi gradualmente dai semplici casi di protesi per arrivare a quelle funzioni segniche che però utilizzano stimoli surrogati, com'è il caso del cinema e della fotografia. A nostro avviso è però problematico qualificare una ripresa televisiva come un caso pre-semiotico, perché se l'entità del rappresentato può assomigliare ai riflessi prodotti da uno specchio – ovvero entità che non possono stare per qualcos'altro in loro assenza, ma solo in presenza – va tuttavia notato che è la situazione stessa a essere semiotica: l'allestimento di macchinari tecnici, il circuito necessario per trasmettere le immagini, così come le procedure di modulazione e trasformazione degli stimoli fisici per tramutarli in immagini, qualificano uno scambio che è chiaramente culturale e discorsivo.

¹²² Claudio Paolucci (2008, 2017) ha dedicato due saggi molto densi all'enunciazione audiovisiva. Nel più recente dei suoi contributi, Paolucci utilizza la nozione di protesi per indicare l'apparato formale dell'enunciazione dell'audiovisivo, del tutto irriducibile a quello dell'enunciazione verbale. Ci sembra però che la nozione di protesi, che Paolucci riprende da Eco, ponga alcuni problemi. La prima problematica è legata al fatto che la protesi, in Eco, non è un segno, né concerne dei segni: si tratta al contrario di un vero e proprio oggetto che modifica la percezione e l'azione di un soggetto, come ad esempio una lente d'ingrandimento. È infatti netta la gradazione con cui Eco, a partire dalle protesi, si avvicina ai segni, passando per il gradino intermedio degli stimoli surrogati, ovvero parti di segni che generano una risposta inferenziale analoga alla percezione dell'oggetto reale. La seconda difficoltà che ci sembra di riscontrare è legata allo stesso lavoro che Paolucci assegna alle protesi audiovisive: la capacità di aumentare o diminuire le capacità cognitive, percettive e narrative standard di un individuo. Ci sembra però che questa capacità non sia

Qual è allora il vero elemento innovativo della proposta di Eco a proposito della natura semiotica delle ipoicone? Crediamo che i passaggi chiave siano contenuti nelle ultime quindici pagine del volume. Non solo nella proposta di due modalità di semiosi, ovvero la modalità Alfa e la modalità Beta, ma soprattutto questo passo:

Senza quindi togliere nulla al momento attivo nella percezione e interpretazione di ipoicone, si deve dunque ammettere che ci sono fenomeni semiosi in cui, anche se sappiamo che si tratta di un segno, prima di percepirlo come segno di qualcosa d'altro, occorre anzitutto percepirlo come insieme di stimoli che crea l'effetto di essere di fronte all'oggetto. Ovvero, occorre accettare l'idea che esista una base percettiva anche nella interpretazione delle ipoicone (Sonesson 1989: 327) o che l'immagine visiva sia qualcosa che *si offre alla percezione* (Saint-Martin 1987)" (Eco 1997, p. 331).

Occorre però porre queste considerazioni nella giusta prospettiva. Il volume di Eco è stato giustamente indicato come in forte dialogo con il paradigma delle scienze cognitive (Paolucci 2011). Allo stesso modo potrebbe essere inserito o riletto nei termini di una riflessione estetica intesa non come riflessione sull'arte, ma, kantianamente, come una riflessione critica sulla sensibilità e l'esperienza in genere. Occorre però insistere anche sulla valenza squisitamente semiotica delle proposte di Eco e provare a ricondurle ai dibattiti più attuali all'interno della disciplina: è noto come la sua idea di differenziare l'ambito di una semiotica generale rispetto a delle semiotiche applicate sia stato criticato con forza e con argomenti convincenti (Fabbri 1998, Fabbri e Marrone 2001). Occorre però riconoscere che lo sviluppo di *Kant e l'ornitorinco* segue questa visione in maniera coerente. Si tratta infatti di un libro di semiotica generale che *pone* dei problemi e tenta di inquadrali rispetto ai fondamenti strutturali della disciplina: "Diverso è il caso di una semiotica generale. Ritengo che essa sia di natura filosofica, perché non studia un sistema particolare, ma *pone* delle categorie generali alla luce delle quali sistemi diversi possano

esclusiva delle protesi audiovisive e che costituisca al contrario il modo in cui qualunque funzione semiotica aumenta le capacità dell'individuo. Anche un'iscrizione verbale è in grado di aumentare la capacità cognitiva e narrativa. Negli esempi che Paolucci riporta si insiste però giustamente sulle sequenze di punti di ascolto e punti di vista proposti dall'audiovisivo, in modo da specificare che la modulazione garantita dalle protesi sia soprattutto di tipo percettivo. In questa maniera, le riflessioni sembrano confermare le nozioni di *mostrazione*, *auricularizzazione* e *ocularizzazione* di Jost e Gaudreault. Tuttavia, il modo in cui un audiovisivo modula la percezione dello spettatore ci sembra qualcosa di diverso che un aumentare o un diminuire: secondo il nostro punto di vista si tratta di un raddoppiamento semiosico dell'esperienza, modulato certamente da un legame percettivo dinamico.

essere comparati” (Eco 1984, p. XII). Qui si tratta essenzialmente del problema posto dal rapporto tra percezione e semiosi. Solo secondariamente, si tratta di quello delle semiotiche ipoiconiche e visive. Per queste ragioni, la citazione soprastante, dal punto di vista di una teoria dell’enunciazione visiva, non va affatto intesa come il punto di arrivo della riflessione, quanto un invito a una rilettura che inverta l’ordine delle proposte contenuto nel libro di Eco. Ciò che vogliamo dire è che se si vogliono trarre dal volume di Eco delle indicazioni utili circa le semiotiche ipoiconiche, non bisogna affatto limitarsi a considerare la parte a loro dedicata, ma alla luce del fatto che in queste semiotiche valgono i meccanismi della semiosi percettiva, occorre al contrario adattare soprattutto i principi contenuti nella prima parte, perché si soffermano passo passo sul funzionamento della percezione. Per queste ragioni, le critiche che hanno accusato la proposta di Eco di aver deliberatamente ignorato qualunque teoria dell’enunciazione, benché condivisibili e fondate dall’evidenza della terminologia usata, ci sembrano anche ingiuste: una rilettura attenta, di cui ci proponiamo di illustrare alcuni elementi, mostra come nella proposta di Eco vengano descritti dei principi importanti e originali a partire dai quali è possibile indagare le modalità “del dire” che caratterizzano le semiotiche visive.

3.4. Modi di dire (e mostrare) il continuum: la semiosi percettiva nell’enunciazione audiovisiva

Possiamo allora caratterizzare quella differenza tra “dire” e “mostrare” con cui abbiamo aperto la riflessione sull’enunciazione audiovisiva, senza però saltare a piè pari all’attribuzione di responsabilità da parte di istanze enuncianti o ai più complessi meccanismi di *mostrazione* e *aucolarizzazione*. Possiamo cioè caratterizzare la semiosi a partire dall’accesso percettivo dovuto alle sostanze audiovisive. La differenza tra modalità Alfa e modalità Beta ci sembra un buon punto di inizio per rendere conto di questa differenza, anche se nel caso dell’audiovisivo ci sarà bisogno di ulteriori considerazioni. Com’è noto, la modalità Beta è quella che regola il funzionamento dei segni verbali, perché “onde percepire il piano dell’espressione [...], occorre anzitutto ipotizzare che di espressioni si tratti, e l’ipotesi che siano tali ne orienta la percezione” (Eco 1997, p. 337). Eco spiega molto bene che “per percepire nella confusione dell’ambiente sonoro un fonema come tale, debbo prendere la decisione interpretativa che si tratti di un fonema,

non di una interiezione, di un gemito, di un suono emesso casualmente” (Eco 1997, p. 335). In altre parole, come avevamo osservato a proposito di un romanzo, una voce che lo reciti viene certamente ricevuta tramite semiosi di base, ma per divenire significativa deve essere trasdotta inferenzialmente. La modalità Alfa, al contrario, è “quella per cui, prima ancora di decidere che ci si trova davanti all’espressione di una funzione segnica, si percepisce per stimoli surrogati quell’oggetto o quella scena che poi eleggeremo a piano dell’espressione di una funzione segnica” (*Ivi*, pp. 336-337).

Possiamo allora qualificare in questa maniera la minore mediazione della semiosi audiovisiva rispetto a quella verbale: un’occorrenza del linguaggio verbale costringe al passaggio dalla sostanza dell’espressione (sonora o grafica) alla forma corrispondente, così da associarla poi a un contenuto; al contrario, nelle ipoicone che presentano degli stimoli surrogati, si percepiscono le sostanze direttamente come forme. Da un lato la figurazione inferenziale di un testo verbale necessita di una transcodifica, dall’altro un testo visivo necessita di inferenze percettive basate sul riconoscimento di Tipi Cognitivi¹²³. Questa prima differenza, benché già importante, non è però sufficiente a qualificare la portata delle ipotesi di Eco: una volta che si ammette che le ipoicone, tramite gli stimoli surrogati, attivano gli stessi meccanismi di semiosi di base dell’esperienza nuda, significa che possiamo ricondurre ad alcuni linguaggi visivi tutte le dinamiche che si sviluppano dalla Primità del Ground alla Terzità del giudizio percettivo.

3.4.1. Diagrammi sensibili e Tipi Cognitivi: le qualità esperienziali dell’audiovisivo

La dinamica della semiosi percettiva, una volta ricondotta alle semiotiche ipoiconiche, ed in particolare alla semiosi audiovisiva, non solo ci permette di caratterizzare il cuore della struttura pratica proposta da Fontanille, ma anche di gettare un ponte verso le più recenti teorie del cinema e dei media audiovisivi, che considerano la semiotica come superata. La posta in gioco non è solo quella di ricostruire il rapporto tra semiotica generale e semiologie del cinema, ma anche quella di dimostrare la pertinenza e la validità di una teoria semiotica strutturale all’interno del dibattito contemporaneo.

¹²³ Occorre però precisare che le modalità Alfa e Beta non corrispondono al funzionamento delle semiotiche visive da un lato e a quello delle semiotiche verbali dall’altro. Eco insiste sul fatto che per interpretare delle figure, ad esempio dei disegni, ci sia bisogno di un continuo passaggio da una modalità all’altra. Così come è chiaramente da ricondurre alla modalità Alfa il funzionamento di molti fenomeni sonori.

La proposta di una semiotica dell'esperienza mediale, come quella portata avanti da Ruggero Eugeni (2010), ci permette di verificare l'attualità delle ipotesi di Eco e di declinarle per ciò che concerne i media audiovisivi. Si tratta di una proposta situata a metà strada tra il punto di vista di una teoria semiotica e il punto di vista neurofilmologico¹²⁴. Prima di tutto, l'esperienza mediale così come intesa da Eugeni, è compatibile con la nostra rilettura della teoria dell'enunciazione: abbiamo osservato che l'audiovisione è un raddoppiamento semiotico a partire dall'esperienza nuda, che avviene grazie al modo in cui lo spettatore viene proiettato, tramite le sostanze audiovisive, di fronte ad altri attori, altri tempi e altri luoghi, quelli dell'enunciato. Allo stesso modo Eugeni intende l'esperienza mediale come un'esperienza sospesa tra due mondi: “chiameremo il primo (con termini presi a prestito dalla psicologia della percezione artistica) «mondo percepito direttamente» o più semplicemente mondo diretto (il mio salotto e il nuovo televisore)”, mentre “il secondo «mondo percepito indirettamente» o mondo indiretto (lo stadio in cui si svolge il concerto)” (Eugeni 2010, p. 44). Tramite i dispositivi mediali e il materiale sensibile erogato dal testo, si ha il passaggio percettivo dal mondo diretto al mondo indiretto¹²⁵: essendo l'esperienza del mondo diretto costitutivamente polisensoriale, anche l'accesso e l'esperienza del mondo indiretto lo sarà. A interessarci è esattamente questo passaggio, che avevamo indicato come una proiezione semiosica dall'esperienza all'esperienza audiovisiva. È infatti in questo passaggio e nelle sue articolazioni ulteriori che le ipotesi di Eco circa una semiosi percettiva risultano anticipare il dibattito contemporaneo a proposito degli audiovisivi. Essendo gli audiovisivi composti da stimoli surrogati, essi attivano la semiosi percettiva, facendoci vedere le sostanze audiovisive direttamente come forme. Per queste ragioni, crediamo che la dinamica innescata dalla sequenza di Primità (Ground), Secondità (percepto) e Terzità (giudizio percettivo) sia capace di indicarci alcuni importanti caratteri delle semiotiche visive e audiovisive.

Prima di tutto, abbiamo visto come il Ground si caratterizzi per la sua positività “stupida e inane”: si tratta di una sensazione e di una qualità che vengono sentite prima che si possa riconoscere l'oggetto che la scatena, come la bianchezza del lenzuolo prima che questo venga riconosciuto. Questa dinamica trova conferma nella proposta di Eugeni, secondo cui la dinamica dell'esperienza audiovisiva si caratterizza per la presenza di due

¹²⁴ Per una panoramica sulle teorie neurofilmologiche, cfr. D'Aloia ed Eugeni (a cura di) (2015).

¹²⁵ In maniera simile, Laurent Juller (1995) distingue il mondo narrativo dal mondo della proiezione filmica.

logiche differenti: quella della sensazione e quella della percezione. Per ciò che concerne la prima logica, Eugeni spiega che si tratta dell'esperienza di una serie di qualità come il "carattere liscio e duro di alcune superfici (la lastra di marmo, la vetrata davanti a me), la consistenza elastica di altre (la tastiera del computer), il carattere massiccio e pesante di alcuni volumi (una vecchia mastodontica stampante laser, una grossa radio)" (Eugeni 2010, p. 80). Si tratta però di una fase dell'esperienza che *sente* queste sensazioni "senza che debba necessariamente attribuire tale qualità a degli oggetti precisi" (*Ibidem*). Ci sembra che questa logica della sensazione abbia dei forti punti in comune con il primo momento della percezione di cui si caratterizza il Ground o la Primità nella rilettura di Peirce proposta da Eco: è il primo momento della percezione, quello in cui prevale una sensazione positiva e stupida, non ancora attribuita a un oggetto, perché un oggetto deve ancora essere riconosciuto. Dall'altro lato, Eugeni parla di una logica della percezione "ovvero la costituzione di campi di oggetti intenzionali a partire dalla distinzione fondante fra esterno e interno del corpo del soggetto esperiente" (*Ibidem*). È possibile accostare tale momento alla fase di Secondità in Eco: il momento in cui il percepito comincia a mostrare delle differenziazioni interne e indica che c'è qualcosa nella sua eccitata che sta scatenando la sensazione.

Questi primi due passaggi ci sembrano decisivi per una teoria dell'enunciazione audiovisiva perché se riletti alla luce delle qualità specifiche dell'iconismo primario, ci permettono di postulare una differenza determinante rispetto ad altre semiotiche. Approfittando di stimoli surrogati e dell'iconismo primario, il "dire audiovisivo" è capace di mantenere il carattere singolare di una sensazione percepita: al livello del Ground e del percepito, infatti, non si tratta di vedere una semplice superficie liscia o un colore giallo, bensì *quella* superficie liscia e *quel* giallo. Si tratta di una differenza determinante rispetto alle semiotiche verbali, perché in queste ultime, per accedere alla significazione, si passa da una sostanza (sonora o grafica) a una forma dell'espressione. L'accesso semiosico ai contenuti è insomma direttamente categoriale, e non sensibile: una superficie ruvida "detta" sarà interpretata già al livello generale di *tutte* le superfici ruvide e non di *quella* superficie ruvida.

È però nella dinamica del riconoscimento audiovisivo che la convergenza tra le ipotesi di Eco ed Eugeni si fanno più nette. Secondo Eugeni, la rilevazione delle qualità sensibili dell'audiovisivo, "implica la presenza, il recupero e la mobilitazione di una

microunità di conoscenza sensibile che era già parte della mia memoria e delle mie competenze: la chiameremo configurazione sensibile elementare (CSE)” (Eugeni 2010, p. 81). Si tratta di “una unità sinestetica (ovvero multimodale e intermodale) e sensomotoria” che permette “di ricondurre certi dati sensoriali a una particolare CSE sinestetica e sensomotoria” (*Ivi*, pp. 81-82). Eugeni spiega come le configurazioni di qualità semplici si associno in aggregati più complessi, che indica con la nozione *diagrammi sensibili*. Tali diagrammi hanno più di un carattere in comune con i Tipi Cognitivi di Eco: si tratta in entrambi i casi di coagulazioni di qualità immagazzinate in memoria grazie all’accumulo di esperienze vissute. Tali coagulazioni vengono riattivate durante l’audiovisione anche in mancanza degli stimoli completi. Essendo l’esperienza costitutivamente multimodale, ogni sensazione semplice di tipo audiovisivo è infatti in grado di richiamare i restanti spettri sensoriali. Una superficie ruvida all’interno di un filmato, ad esempio, convoca inevitabilmente la sua resa tattile. Secondo Eugeni, non si tratta però di un processo di riconoscimento, ma di una vera e propria riattivazione dovuta a microsceneggiature sensibili, che permettono di sentire nuovamente alcune sensazioni. Eugeni chiarisce che “il «riconoscimento» è in realtà una riattivazione e le CSE sono da considerare delle microsceneggiature sensibili: piccoli programmi di esperienza che mi permettono di rivivere certe sensazioni e di ri-sentire certe qualità” (Eugeni 2010, p. 82).

La qualità di queste configurazioni sensibili è dunque uno dei caratteri che distinguono le semiotiche che sfruttano stimoli surrogati, tra cui gli audiovisivi, rispetto ad altre semiotiche, come quella verbale: mentre le prime approfittano di questo primo assestamento che dalla sensazione (Primità) diventa percelto (Secondità) e quindi Giudizio Percettivo (Terzità), le seconde iniziano il cammino semiosico direttamente da quest’ultimo passo. È esattamente in questa differenza che l’esperienza dovuta al “dire audiovisivo” permette un accesso e una dinamica semiotica differente rispetto al “dire verbale”. Pur non occupandosi di semiotiche audiovisive, alcuni esempi di Eco insistono esattamente su questa differenza: in un passaggio dedicato agli stimoli surrogati, egli osserva che il meccanismo per cui essi fanno scattare “gli stessi recettori che scatterebbero in presenza dello stimolo reale” comprendono anche il caso di “un rumorista radiofonico o cinematografico”, che “ci fornisce (usando strani strumenti) le stesse sensazioni acustiche che proveremmo udendo il galoppo di un cavallo o il ruggito di un’automobile da corsa” (Eco 1997, p. 311). Si potrebbe obiettare che una volta realizzatosi un giudizio percettivo,

quelle qualità specifiche e singolari derivate dalle sensazioni sfumano in un'uguaglianza generica anche nel caso degli audiovisivi: *quel giallo* e *quella superficie ruvida* diventano tutti i gialli e tutte le superfici ruvide. Tuttavia, occorre insistere sul fatto che sebbene la qualità del giudizio percettivo sia differente dalla sensazione, essendo già pienamente interpretativa, essa “non può cancellare l'impressione precedente, che come pura qualità è stata” (Ivi, p. 83). La peculiarità del “dire” audiovisivo è anzi data proprio dalla correlazione virtuosa tra la semiosi di base – che è nutrita dai meccanismi antecedenti e corrispondenti ai giudizi percettivi – e la semiosi a regime – che è pienamente interpretativa.

3.4.2. Simulazione incarnata e semiosi audiovisiva

Fuori del paradigma semiotico, una delle teorie più convincenti e autorevoli circa l'esperienza audiovisiva è quella proposta da Vittorio Gallese e Michele Guerra in *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (2015). Con la loro proposta, gli autori intendono applicare la teoria della simulazione incarnata allo studio dell'esperienza cinematografica.

Secondo la tesi che svilupperemo in questo libro, la simulazione incarnata (*embodied simulation*), un meccanismo funzionale di base del nostro cervello grazie al quale usiamo parte delle risorse neurali che normalmente utilizziamo per interagire col mondo, modellando i rapporti e le relazioni che con esso stabiliamo, mettendole al servizio della sua percezione e immaginazione, fornisce un contributo importante a una teoria della ricezione del film (Ivi, p. 24).

La teoria della simulazione incarnata asserisce che noi comprendiamo il comportamento e le esperienze degli altri “grazie al *riuso* degli stessi circuiti neurali su cui si fondano le nostre esperienze agentive, emozionali e sensoriali in prima persona” (*Ibidem*). Ne deriva una concezione dell'intersoggettività che non si sviluppa esclusivamente con meccanismi inferenziali e linguistici, ma che, al contrario, può essere pienamente intesa come un'intersoggettività basata sul sistema motorio. Dunque, un'intercorporeità. Secondo questa concezione, il sistema motorio struttura “non solo l'esecuzione dell'azione ma anche la sua percezione, così come l'imitazione e la sua immaginazione” (Ivi, p. 26). Gli

autori qualificano questa ipotesi con la nozione di cognizione motoria: secondo questa ipotesi, “per capire gli scopi e le intenzioni motorie degli altri non abbiamo necessariamente bisogno di metarappresentarle in un formato linguistico. Il più delle volte non attribuiamo esplicitamente intenzioni agli altri; semplicemente, le comprendiamo” (*Ibidem*). La tesi principale con cui è possibile riassumere in maniera semplificata questa teoria è espressa dagli stessi autori all’inizio del volume: “Quando l’azione è eseguita o imitata, si attiva la via cortico-spinale, inducendo il movimento. *Quando l’azione è osservata o immaginata*, la sua esecuzione ne è inibita. In questo caso, si attivano i circuiti corticali motori, anche se non in tutte le loro componenti e non con la stessa intensità: *l’azione quindi non viene prodotta, bensì simulata*” (*Ivi*, pp. 26-27, corsivo nostro).

La formulazione di questa teoria è basata sullo studio del comportamento neurologico reso possibile grazie alle tecniche di *brain imaging* quali la risonanza funzionale (fMRI), l’elettroencefalografia (EEG), la magnetoencefalografia (MEG) e la stimolazione magnetica transcranica (TMS). Possiamo schematizzare i passaggi chiave che hanno portato all’elaborazione di questa teoria: la prima scoperta sperimentale citata nel volume di Gallese e Guerra è stata l’individuazione, a partire dagli anni ottanta, dei cosiddetti neuroni motori, situati nell’area premotoria ventrale (denominata F5) del macaco. È stato possibile verificare come tali neuroni si attivassero non in presenza di movimenti generici, ma solo quando si realizzavano atti motori, ovvero movimenti con uno scopo: ad esempio, quello di afferrare un oggetto. La particolarità di questi neuroni è che non si attivano in corrispondenza dell’utilizzo di determinati muscoli o aree motorie, ma indipendentemente da esse: tale attivazione si verifica sia che la scimmia utilizzi la mano destra anziché la sinistra, o la bocca. Un’ulteriore serie di esperimenti ha permesso di verificare che se la scimmia utilizza una pinza normale o una pinza invertita, l’attivazione neuronale rimane la medesima: la conclusione che se ne può trarre è che, nel caso di atti motori come l’afferramento di oggetti, “il comune denominatore è costituito dallo *scopo* di quegli atti motori” (*Ivi*, p. 47).

A questa scoperta segue una serie ulteriore di ricerche, che iniziano a coprire i fenomeni di simulazione incarnata. Nell’area premotoria F4, che è posteriore rispetto a quella dei neuroni di cui abbiamo appena parlato, sono situati dei neuroni multimodali che si attivano quando si ricevono stimoli sensoriali situati all’interno dell’area peripersonale, cioè a portata di mano. “Molti dei neuroni di F4 controllano l’esecuzione di atti motori del

braccio, come raggiungere un oggetto nello spazio attorno all'animale [...] o del tronco o del capo, come orientarsi verso un oggetto nello stesso spazio peripersonale, per raggiungerlo o evitarlo" (*Ivi*, p. 49). La particolarità di questi neuroni è quella di rispondere a stimoli sensoriali di diverso tipo: tattili, visivi ed acustici. Per queste ragioni è possibile postulare, per ciò che concerne lo spazio peripersonale, la priorità dello spazio motorio su quello visivo e più generalmente sensoriale, in una sorta di "costrutto – a priori – motorio dello spazio interno al corpo, che organizza, integra e dà significato alle informazioni sensoriali relative allo stesso corpo" (*Ivi*, p. 52). Lo spazio motorio situato nell'area peripersonale si configura quindi come multimodale, dato che l'attivazione dei neuroni è indipendente rispetto alla natura sensoriale dello stimolo.

L'individuazione dei neuroni canonici ha permesso di estendere questa ipotesi: si tratta di alcune popolazioni di neuroni situate nell'area premotoria F5 e in quella parietale posteriore. Essi si attivano non soltanto a seguito dell'afferramento e della manipolazione di oggetti, ma anche durante la loro semplice osservazione. "Questi risultati ci dicono una cosa molto semplice, ma altrettanto rivoluzionaria: il sistema motorio si attiva anche quando non ci muoviamo; quando si attiva in questa modalità di simulazione esso trasforma la nostra visione in un guardare che comprende dall'interno, riportando l'altro a sé" (*Ivi*, p. 55). Stando ai risultati dell'osservazione, la percezione di un oggetto manipolabile – gli autori citano una chiave, un bicchiere, una pistola – si configura già come una forma di azione simulata.

Infine, all'interno della stessa area premotoria sono stati individuate altre popolazioni di neuroni indistinguibili da quelli motori, ma che esibiscono un comportamento differente, dato che si attivano non solo quando si compie un'azione motoria dotata di uno scopo, ma anche quando si osserva o si ascolta un altro individuo compierla. Questa scoperta ha permesso di postulare l'esistenza di meccanismi di rispecchiamento, esibendo "la connessione tra due individui diversi, mappando le azioni dell'uno sul sistema motorio dell'altro" (*Ivi*, p. 57). Più radicalmente, Gallese e Guerra concludono che "vedere un'azione significa, percettivamente parlando, *anche* simularla col proprio sistema motorio, nel proprio sistema motorio" (*Ibidem*).

Tre ulteriori aspetti, all'interno di questo quadro già notevole, ci sembrano particolarmente interessanti: in primo luogo, Gallese e Guerra spiegano come anche nel caso di un'azione vista solo in parte – ad esempio quando l'interazione tra mano e oggetto

è parzialmente oscurata – si attivano ugualmente, e con la stessa intensità, i meccanismi di rispecchiamento motorio, ma essi coinvolgono solo la metà dei neuroni specchio. Secondo gli autori, questi neuroni garantiscono che l'azione, anche se non vista, è stata inferita, sebbene non si tratti, secondo la loro ipotesi, “di un'inferenza logica, bensì forse di un'inferenza motoria” (*Ivi*, p. 59).

Il secondo aspetto che ci interessa conferma e precisa il funzionamento dei Tipi Cognitivi di Eco e dei diagrammi sensibili di Eugeni: l'idea che uno stimolo di cui è presente solo un carattere sensoriale venga completato con l'integrazione degli altri spettri sensoriali. “I neuroni specchio dell'area F5 rispondono non solo quando la scimmia esegue o osserva l'azione, ma anche quando ascolta il rumore da essa prodotto” (*Ivi*, p. 62). In altre parole, anche se dell'azione motoria si percepiscono solo i suoni, ad esempio quelli di una nocciolina schiacciata, si attivano meccanismi di rispecchiamento identici a quelli attivati in caso di visione dell'atto. Gallese e Guerra parlano a questo proposito di “integrazione multimodale audio-motoria”.

Infine, il terzo aspetto è legato agli ulteriori sviluppi che questo filone di ricerche ha aperto: “dopo la scoperta del meccanismo di rispecchiamento per le azioni s'ipotizzò che i neuroni specchio potessero essere la punta di un iceberg molto più grande, esteso ai domini delle emozioni e delle sensazioni” (*Ivi*, p. 65). È stato ad esempio dimostrato che osservare la mimica facciale di un individuo che prova una forte emozione attiva in maniera congruente la muscolatura facciale nell'osservatore, con un'intensità proporzionale all'empatia che si sviluppa. Secondo Gallese e Guerra, “l'emozione dell'altro è prima di tutto costituita e direttamente compresa attraverso il riutilizzo degli stessi circuiti neurali su cui si fonda la nostra esperienza in prima persona di quella data emozione” (Gallese e Guerra 2015, p. 67). E lo stesso avverrebbe per ciò che concerne la percezione del dolore e del tatto altrui.

Alla luce dei risultati ottenuti dalle neuroscienze cognitive, è possibile verificare come alcune delle ipotesi di Eco andassero nella giusta direzione: ad esempio, le inferenze derivate dall'esperienza venivano indicate come inferenze percettive, così da distinguerle dalle inferenze interpretative che caratterizzano la semiosi a regime; questa differenziazione è per certi versi simile a quella tra inferenze motorie e inferenze logiche proposta da Gallese e Guerra. Allo stesso modo, l'estensione che Eco dava ai meccanismi di riconoscimento basati sull'iconismo primario andava a coprire molti fenomeni motori: si

ricorderà come l'inventario dei cosiddetti primitivi semiotici comprendesse "esperienze motorie elementari come camminare, saltare o correre", "tipi cognitivi di sequenze sonore" (Eco 1997, p. 136) o olfattive, come "il fortissimo odore della puzzola [...]" (Ivi, p. 134). Così come l'ipotesi che all'interno degli stock di Tipi Cognitivi fossero presenti anche le *affordances* degli oggetti (Gibson 1966) o i caratteri timici, ad esempio quelli ripugnanti di un topo (Ivi, p. 134, Greimas e Courtés 1979, p. 360 tr. it.). Con queste osservazioni non vogliamo affatto affermare che Eco avesse già previsto e anticipato i risultati delle più moderne teorie neurocognitiviste. Ci sono anzi delle differenze considerevoli già a partire dagli approcci utilizzati: l'ipotesi di Eco si situa in dialogo con molte teorie cognitiviste dell'epoca, pur mantenendo una specificità semiotica ed estetica. Alcune nozioni chiave della teoria di Eco, inoltre, si basano su evidenze pragmatiche, tanto che la stessa definizione di Tipo Cognitivo è ottenuta "riflettendo dal punto di vista del *sensu comune*" (Eco 1997, p. 112). Al contrario, l'approccio di Gallese e Guerra costruisce una teoria neurofilmologica basata su risultati sperimentali.

Possiamo però affermare che l'intuizione fondamentale di Eco fosse corretta: l'idea che accanto a una semiosi a regime esista una semiosi percettiva basata sull'esperienza, che si sviluppa con una categorizzazione selvaggia e folk. Tale intuizione – benché sostanzialmente ignorata in ambito semiotico – può essere messa in dialogo con le più avanzate teorie dell'audiovisivo. Ecco che quella differenza di qualità che Eco individuava tra la singolarità della sensazione e la generalità delle categorie strutturali; così come la differenza tra il riconoscimento ante-predicativo della percezione e gli sviluppi interpretativi della semiosi illimitata, possono essere in qualche modo ritrovati, corretti e finemente articolati nell'ipotesi di Gallese e Guerra.

A partire dalla teoria della simulazione incarnata, i due autori propongono la nozione di *simulazione liberata* per tentare di rendere conto dell'esperienza artistica e, più in particolare, quella audiovisiva. Si tratta di una condizione esperienziale che si verifica rispetto alla vita "reale" e che si sviluppa come un atteggiamento estetico peculiare: "quando andiamo al cinema, siamo costretti a sospendere temporaneamente la nostra presa sul mondo, liberando energie fino a quel momento indisponibili" (Gallese e Guerra 2015, p. 75). Non si tratta però della sospensione dell'incredulità, né di un conflitto situato al livello delle credenze circa lo statuto del mondo rappresentato: si tratta invece di una nozione che intende rendere conto del coinvolgimento cognitivo e corporeo. "Più che una

sospensione dell'incredulità, quindi, l'esperienza estetica suscitata dalla visione di un film può essere letta come una «simulazione liberata», cioè come il prodotto di un potenziamento dei meccanismi di rispecchiamento e di simulazione da noi prima descritti” (Ivi, p. 76). L'ipotesi degli autori è che le risorse normalmente utilizzate per orientarsi e muoversi nella realtà vengano potenziate dalla situazione cinematografica: “l'immobilità, cioè un maggiore grado di inibizione motoria, verosimilmente permette di allocare maggiori risorse neurali, intensificando questo tipo di rappresentazioni non linguistiche” (Ivi, p. 77). Da questa premessa vengono sviluppati problemi più specifici, che mostrano come i meccanismi di rispecchiamento e di simulazione incarnata siano capaci di spiegare l'efficacia degli audiovisivi nel coinvolgere sensorialmente e cognitivamente lo spettatore. Se si pensa alla storia del cinema e agli espedienti utilizzati dai registi per realizzare dei lungometraggi coinvolgenti, i meccanismi descritti da Gallese e Guerra abbondano: casi in cui oggetti manipolabili sono inquadrati in primo piano, attivando i nostri neuroni canonici; casi in cui il contatto con superfici e corpi, da parte dei personaggi fittizi, attivano i nostri meccanismi di rispecchiamento; casi in cui, con primi piani di volti sconvolti da emozioni, vengono attivate risposte empatiche. Una lunga serie di esempi viene utilizzata dagli stessi autori per analizzare questi fenomeni.

Innanzitutto, sono presi in carico i falsi movimenti di camera: si tratta di quei movimenti della macchina da presa che tendiamo ad associare a uno dei personaggi della finzione, anche quando ciò si rivela essere falso. A questi casi segue l'analisi del modo in cui gli stessi movimenti di macchina sono utilizzati per aumentare il coinvolgimento dello spettatore: basti pensare al caso della *steadicam*, che dona un vero e proprio corpo all'entità responsabile delle riprese. Infine, si rende conto della correlazione tra i meccanismi di simulazione incarnata e le tecniche di montaggio finalizzate a ottenere degli effetti di continuità. Gli autori si pongono in dialogo con le maggiori teorie cinematografiche contemporanee, dimostrando come le ipotesi fenomenologiche, ad esempio quelle di Vivian Sobchack (1992) e Allan Casebier (1991), e quelle cognitive (Bordwell e Carroll 1996), rischiano di presentare una visione parziale dello spettatore cinematografico. Il primo gruppo rischia di concentrarsi troppo sulla componente corporea, mentre i secondi, al contrario, rischiano di magnificare il ruolo della mente. Per queste

ragioni, gli autori accolgono il suggerimento di Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni (2014), secondo cui occorre intendere lo spettatore nella sua interezza di organismo¹²⁶.

3.4.3. *Il ruolo implicito ma essenziale della semiosi*

A questo proposito, come ha recentemente osservato Nicola Dusi (2014), le ipotesi più forti all'interno dell'attuale dibattito circa i media audiovisivi, sono quelle neurofilmologiche, quelle cognitive e, più in generale, quelle esperienziali, mentre le ipotesi semiotiche, specialmente quelle definite "immanentiste", sono poco considerate¹²⁷. Al contrario, crediamo che queste teorie rischino di sbilanciarsi a favore di uno solo dei poli dell'audiovisione, mancando peraltro di inquadrare nella giusta maniera la dinamica fondamentale che li accoppia nell'esperienza filmica. All'interno del dibattito sul cinema e i media digitali, infatti, sebbene prevalgano orientamenti esperienziali che considerano superati la semiotica e il testualismo, resta a nostro avviso implicita e ineludibile una riflessione sui processi di significazione. Da un lato, abbiamo visto come lo spettatore, inteso come organismo completo dotato di corpo e mente, è solo uno dei poli della scena dell'enunciazione, e che egli riveste uguale importanza rispetto al testo o discorso audiovisivo. Ruggero Eugeni, più volte citato da Gallese e Guerra, descrive in *Semiotica dei media* (2010) l'esperienza audiovisiva come un'esperienza che certamente mobilita delle risorse sensoriali, percettive e cognitive – lo abbiamo osservato nel precedente paragrafo – ma che queste ultime siano al contempo modellate da un vero e proprio discorso, ovvero dall'ordinamento del materiale sensibile realizzato dal montaggio. Non si tratta però di riconoscere uguale importanza allo spettatore e al discorso cinematografico: si tratta più profondamente di evitare una concezione additiva dell'esperienza, una sommatoria che accosti ciò che è possibile vedere nella testa dello spettatore a ciò che è possibile vedere fuori, sulla superficie del discorso. In altre parole, è la relazione audiovisiva a determinare la dinamica dell'esperienza e, solo in seconda battuta, il comportamento dei due poli.

¹²⁶ Si tratta di un'ulteriore risposta critica al principio elaborato in Fontanille (2004a), secondo cui il corpo sarebbe l'operatore fondamentale della semiosi. Al contrario, secondo D'Aloia ed Eugeni, occorre considerare non solo il corpo, ma l'intero organismo.

¹²⁷ Oltre alle proposte contenute in Dusi (2003, 2014, 2016), la prospettiva di una sociosemiotica ha offerto un contributo rilevante allo studio della significazione audiovisiva. Cfr. Marrone (2005). Per una panoramica circa le potenzialità analitiche della semiotica del cinema, cfr. Caprettini e Valle (a cura di) (2006).

Gallese e Guerra sono coscienti di questa dualità, perché in più occasioni insistono sulla relazione tra tecniche cinematografiche e funzionamento del cervello: “ha ragione Antonio Damasio quando sostiene che, seppure in maniera non del tutto consapevole, chi ha perfezionato le tecniche e lo stile cinematografico sembrerebbe aver pensato al funzionamento del cervello umano” (Gallese e Guerra, pp. 120-121). Vedremo come un autore e un cineasta come Sergei Eisenstein fosse perfettamente consapevole di questa correlazione, sebbene si basasse su una concezione completamente differente del “cervello” umano. Per il momento, occorre insistere sul fatto che l’insieme di queste tecniche e di questi stili cinematografici costituiscono a tutti gli effetti, se non un linguaggio, certamente un sistema espressivo con regolarità grammaticali e sintattiche.

Nel descrivere una sequenza di *Il silenzio degli innocenti* (USA, 1991) di Jonathan Demme, Gallese e Guerra ci permettono di insistere su questo aspetto. Gli autori spiegano che “la *suspence* non è gestita attraverso movimenti di macchina particolari, o attraverso pratiche di sovrapposizioni di sguardi, ma si fonda su un impiego magistrale e ingannevole del cosiddetto montaggio continuo, prendendo in contropiede la fiducia che lo spettatore ripone in questa diffusissima tecnica narrativa” (Gallese e Guerra 2015, p. 175). Si tratta infatti di una sequenza che costruisce una finta continuità tra due luoghi in realtà molto distanti. Sulla base di questo esempio è allora possibile concludere che le tecniche audiovisive e cinematografiche costituiscono a tutti gli effetti una semiotica, così come i singoli lungometraggi sono dei discorsi. Per queste ragioni, accanto agli straordinari risultati a cui Gallese e Guerra sono giunti per ciò che concerne i meccanismi di rispecchiamento e di simulazione incarnata, crediamo che ci sia ancora la necessità di integrarli in una riflessione sui meccanismi discorsivi che determinano la significazione. Nell’introdurre la teoria della simulazione incarnata nella sua versione più generale, gli autori specificano come “le neuroscienze univocamente declinate come *brain imaging* perdano gran parte del loro potere euristico” e rivendicano come il loro approccio ponga al centro “la necessità di affiancare al *brain imaging* un’analisi fenomenologica dettagliata dei processi percettivi, motori e cognitivi che esso vuole studiare” (Ivi, p. 43). Crediamo però che nel momento in cui questa teoria e questo approccio vengono adattati allo studio dell’esperienza cinematografica, con la conseguente inclusione dei discorsi audiovisivi, l’analisi fenomenologica debba necessariamente diventare un’analisi semiotica. In altre parole, i risultati straordinari delle indagini neurofilmologiche di Gallese e Guerra offrono

un contributo determinante allo studio di quella che Eco intendeva semiosi percettiva o di base. Tuttavia, questo approccio non elimina la necessità d'integrare i meccanismi della semiosi di base con i meccanismi della semiosi a regime.

L'analisi della sequenza di *Notorius* (USA, 1946) di Alfred Hitchcock proposta dagli autori ci permette di chiarire i termini della questione e di illustrare i potenziali vantaggi di un approccio che possa legare i due punti di vista. Com'è noto, il film segue le vicende di Alicia (Ingrid Bergman), figlia di una spia tedesca, che accetta di partecipare alle operazioni per sventare un complotto nazista. Si accorda quindi con l'agente segreto americano Devlin (Cary Grant) al fine di controllare il sospetto, Alexander Sebastian (Claude Rains). Per queste ragioni, Alicia accetta addirittura di sposare Sebastian. La sequenza analizzata da Gallese e Guerra segue alla richiesta di rubare al marito una chiave, sfilandola dal rispettivo mazzo, ovviamente senza essere scoperta. La *suspense* di questa scena è creata da diversi elementi: Sebastian è in bagno, ma la porta è socchiusa e potrebbe facilmente sorprendere la moglie mentre ruba le chiavi. Inoltre, la sua voce è ben udibile attraverso la porta. Come se non bastasse, Alicia non è così vicina al mazzo di chiavi: per raggiungere il mobile su cui è posato, deve attraversare una stanza e arrivare proprio di fronte alla porta del bagno. A partire da questa situazione, un raccordo di sguardo ci mostra il viso di Alicia e subito dopo il mazzo di chiavi, esibendo con chiarezza la sua mira. Da quel raccordo parte un complesso movimento di macchina che procede attraversando il corridoio, fino a inquadrare in primo piano il mazzo di chiavi. A proposito di questo movimento, Gallese e Guerra osservano che “*senza bisogno di altro, noi attribuiamo a quella partenza l'immanenza di un corpo umano*” (Gallese e Guerra 2015, p. 97). A loro avviso, tendiamo insomma a identificare il movimento della macchina da presa con il movimento del personaggio: questa identificazione è dovuta a meccanismi di simulazione incarnata di tipo pre-cognitivo. Al contrario, il precedente raccordo di sguardo, quello che mostrava la mira visiva e pragmatica di Alicia, è descritto come una sequenza di montaggio classico, basato su meccanismi di deduzione e inferenza. In ogni caso, l'inquadratura immediatamente successiva a queste, mostra come in realtà Alicia non si sia ancora mossa dalla posizione del suo sguardo iniziale.

Ciò che vogliamo sottolineare a proposito della sequenza in oggetto è che: a) essa certamente approfitta di meccanismi di riconoscimento basati su iconismo primario e simulazione incarnata (il volto preoccupato di Alicia, l'ombra che incombe, la voce vicina,

il mazzo di chiavi in primo piano); b) ma questi meccanismi si inseriscono però in una gestione della tensione più complessa, ottenuta con una costruzione situazionale accorta; c) che correla costrutti “deduttivi e inferenziali” (come il raccordo di sguardo) a tranelli percettivi; d) e che va ad inserirsi in una linea narrativa più complessa, quella di un complotto nazista e del pericolo che ne deriva. In altre parole, anche se decidessimo di identificare le sequenze di montaggio classico basate su “inferenze e deduzioni” con meccanismi di semiosi a regime, mentre quelli contraddistinti da simulazione incarnata li intendessimo come casi di semiosi percettiva, si tratterebbe in ogni caso di una sequenza che le correla in maniera complessa, perché è chiaro che queste due “fasi” si alimentino reciprocamente al fine di generare tensione¹²⁸.

3.5. L’audiovisione tra percezione e linguaggio

È allora nel rapporto tra le qualità esperienziali della semiosi percettiva e quelle pienamente interpretative della semiosi a regime che va individuata la peculiarità dell’esperienza audiovisiva. La difficoltà sta nel precisare i termini di questo rapporto: è chiaro infatti che alcuni degli esempi che abbiamo riportato si focalizzavano su momenti puntuali, così da rendere più esplicita la qualità dei meccanismi di simulazione incarnata e di completamento multimodale: abbiamo infatti parlato della mostrazione di superfici ruvide che richiamano la loro resa tattile, del coinvolgimento generato da inquadrature che mettono in primo piano oggetti manipolabili o di corpi coinvolti in interazioni tattili. È bastato prendere in considerazione una sequenza di *Notorious* per notare come tali meccanismi di semiosi di base lavorino in correlazione virtuosa rispetto ai meccanismi di semiosi a regime. E come il risultato di questa correlazione fosse il risultato di un chiaro saper-fare: una complessa organizzazione discorsiva del materiale sensibile.

La questione del rapporto tra tecniche di costruzione semiotica e meccanismi percettivi non si pone però solo in presenza di casi che associano riconoscimento di oggetti e configurazioni discorsive più complesse, ma anche in presenza di configurazioni ancora più elementari. Uno dei meccanismi più abusati all’interno di un film *horror*, ad esempio, è

¹²⁸ D’altronde è lo stesso Hitchcock (Truffaut 1966) a descrivere come il meccanismo della *suspense* sia basato soprattutto sulla condivisione di un sapere pienamente cognitivo da parte di un personaggio e dello spettatore, mentre un altro personaggio – esattamente come in questo caso – ne è all’oscuro.

quello che suggerisce la presenza di un'entità estranea, presenza che però viene poi disattesa o rimandata (Spaziante 2013c). Molto spesso tale effetto è realizzato con l'ausilio di effetti sonori non figurativi, cioè di effetti che non rimandano a oggetti del mondo riconoscibili e che dunque non possono essere qualificati come stimoli surrogati. Si tratta di qualità sensibili come tonfi, fischi acuti, suoni puntuali ed ascendenti. È possibile qualificare questi effetti come dei formanti plastici (Greimas 1984), ovvero delle configurazioni sensibili che non sfociano in figure riconoscibili. Tuttavia, pur non potendo approfittare di meccanismi di simulazione incarnata o riconoscimento percettivo, questi formanti sonori sono degli espedienti molto comuni all'interno dei discorsi audiovisivi. Si tratta di entità che si situano al livello della Primità del Ground e della Secondità del Percetto (Eco 1997), ma non sono interpretati sulla base di Tipi Cognitivi, bensì al livello di diagrammi tonali (Eugeni 2010): sono puri toni qualitativi che mirano ad abbozzare un'atmosfera. All'interno di un film *horror*, molto spesso questi effetti occorrono in corrispondenza di sequenze in cui un personaggio attraversa spazi scenici con circospezione, come se appunto sospettasse una presenza estranea e pericolosa. Ecco quindi che il senso di inquietudine prodotto dai formanti sonori non figurativi entra in risonanza con l'inquietudine degli attori in scena. La domanda che occorre porsi è allora la seguente: lungi dall'essere in opposizione reciproca ed esclusiva, come si relazionano formanti sensibili, sequenze figurative e configurazioni discorsive più complesse?

In realtà la questione si pone anche per ciò che concerne i suoni figurativi, cioè quelli a partire dai quali è possibile effettuare il riconoscimento grazie alla convocazione di Tipi Cognitivi. Lucio Spaziante (2015) ha osservato come in *Gli Uccelli* (1963) di Alfred Hitchcock, per ammissione dello stesso autore, il verso dei volatili fosse il risultato di registrazioni effettive, ma modificate elettronicamente in modo da presentare un carattere preminente e inquietante. Il risultato è che si riconosce il verso dei volatili, ma essi assumono al contempo un carattere mostruoso. Questi effetti mescolano quindi in maniera creativa il carattere costruito del segno e quello percettivo del riconoscimento: si tratta di un altro caso in cui la semiosi percettiva lavora in correlazione con una funzione semiotica, ed è pronta a essere integrata in meccanismi discorsivi di più ampia entità.

A questo proposito, un ultimo esempio ci aiuta a illustrare la complessità della relazione tra semiosi percettiva e discorso audiovisivo: si tratta di una scena di *Solaris* (URSS, 1972) di Andrej Taskovskij che riprendiamo da due disamine di Chion (1990) e

Spaziante (2013b). Com'è noto, il film segue lo psicologo Kris Kelvin, che accetta di investigare la stazione scientifica situata su Solaris, un misterioso pianeta ricoperto da un oceano. I membri dell'equipe si starebbero comportando in modo inspiegabile a causa dell'influsso del pianeta e del suo oceano. Lo stesso Kris si rende testimone di questi fenomeni: una mattina si sveglia con accanto una donna che ha le sembianze di sua moglie Hari, morta dieci anni prima. Spaventato dalla sua presenza, Kris prova a ucciderla, ma dopo ogni tentativo, l'entità torna inesorabilmente in vita. In una particolare occasione, è la stessa donna a tentare il suicidio, ingerendo dell'ossigeno liquido e cadendo a terra congelata. Poco dopo, i forti fremiti con cui la donna si sveglia sono accompagnati dall'effetto sonoro di una frantumazione, come se una placca di vetro si stesse spezzettando all'interno del suo corpo a ogni suo movimento. In questa sequenza, il meccanismo di riconoscimento dovuto a un diagramma sensibile non è dovuto a un completamento multimodale a partire dalle esperienze vissute dallo spettatore: al contrario, il riconoscimento percettivo del vetro infranto serve a donare una consistenza materica e sensibile a un accadimento fantastico.

A titolo di semplice inventario è quindi possibile elencare almeno quattro ordini di complessità discorsiva degli audiovisivi: la presenza di formanti sensibili e diagrammi tonali capaci di delineare atmosfere come nel caso degli effetti sonori in un film *horror*; l'esibizione di diagrammi sensibili e motori che vengono completati via simulazione incarnata o integrazione multimodale, come nel caso di superfici sentite tattilmente come ruvide a partire da caratteri visivi; meccanismi inferenziali e deduttivi attivati da raccordi di sguardo o di movimento; configurazioni discorsive che mescolano questi ordini per generare *suspense*, come nel caso di *Notorius*. Il problema è che, negli esempi che abbiamo riportato, è evidente come formanti sensibili, stimoli surrogati e funzioni segniche si intreccino in maniere complesse all'interno delle configurazioni discorsive dell'audiovisivo. Separare questi ordini può essere utile a costruire delle pertinenze orientative, ma l'esperienza interpretativa – la semiosi – è esattamente quel lavoro di integrazione significativa in cui questi livelli vengono integrati. Ecco quindi che sebbene i meccanismi di completamento multimodale e di simulazione incarnata giochino un ruolo importante all'interno di questo quadro, essi rappresentano solo una parte delle configurazioni possibili all'interno di un campo discorsivo più complesso. Crediamo che un'ipotesi semiotica pienamente fedele ai suoi fondamenti strutturali possa aiutare a

caratterizzare questo campo e dare un contributo significativo all'attuale dibattito sui media audiovisivi.

3.5.1. La percezione "interpretante" dell'immagine interna

Prima di procedere a formulare la nostra ipotesi, occorre un ulteriore approfondimento per ciò che concerne la relazione tra percezione e linguaggio. Accanto alle proposte neuroestetiche e cognitive, riteniamo che il punto di vista dell'estetica filosofica¹²⁹ abbia fornito dei contributi decisivi. Si tratta inoltre di un approccio che si è spesso posto in un dialogo aperto con la semiotica. Uno degli autori che ha riflettuto più a fondo sul problema della percezione è certamente Emilio Garroni: sebbene la sua riflessione possa essere qualificata come pienamente estetica, egli è stato anche uno dei primi interpreti di Hjelmslev¹³⁰ in Italia e si è occupato a lungo di semiotica, intessendo un intenso e critico dibattito a distanza con Umberto Eco¹³¹. Le riflessioni dei due autori si pongono a nostro avviso in chiara continuità tra loro, soprattutto nei testi che affrontano in maniera più compiuta e originale la filosofia di Kant. Abbiamo già fornito una breve ricognizione delle tematiche trattate in *Kant e l'ornitorinco* di Eco: si tratterà ora di rendere conto di alcune nozioni chiave di *Immagine Linguaggio Figura* (2005) di Emilio Garroni.

È innanzitutto sorprendente notare come in queste due opere i due autori si scambino in qualche modo i ruoli. Nel libro di Eco si difende in qualche modo il concetto di schematismo – vero e proprio cardine dell'estetica filosofica – anche a costo di mitigare le virtù del linguaggio e della semiosi; al contrario, nel libro di Garroni il tentativo di chiarire la correlazione tra percezione e linguaggi dona un ruolo di primaria importanza proprio a questi ultimi. Il concetto centrale del volume è certamente quello di *immagine interna*:

¹²⁹ Pensiamo ai contributi di autori quali Montani (2007, 2010, 2014), Matteucci (2005), Desideri (2011), Cecchi (2013), Finocchi (2011).

¹³⁰ Cosimo Caputo ha dedicato uno studio al rapporto tra la produzione di Emilio Garroni e la disciplina semiotica. Cfr. Caputo (2013).

¹³¹ Prima di abbandonare la riflessione semiotica a seguito di una sua interrogazione critica (Garroni 1977), l'autore ha ingaggiato un dialogo a distanza con Eco a partire dalle primissime opere di quest'ultimo (Eco 1962). Lo stesso Eco, in una lezione dedicata alla memoria di Garroni, scomparso da poco, è tornato su questo dialogo a distanza (Eco 2010).

Chiamerò complessivamente “immagine interna” sia il precedente di un’immagine (sensazione), sia l’immagine in quanto attualmente prodotta (percezione), sia l’immagine in quanto riprodotta o ricordata-rielaborata (immaginazione), per distinguerle complessivamente dalla “figura” esteriorizzata, per esempio, mediante un disegno (*Ivi*, p. IX).

Come specificato da Garroni, l’immagine interna non va intesa come un’immagine così come la si intende nel senso comune: non si tratta di una figura né di un linguaggio, bensì della condizione che permette – e richiede – qualunque specificazione figurale o linguistica. Si tratta della “fonte mobile, cangiante, sempre attiva, di scopi e di possibili significati e conoscenze” (*Ivi*, p. 51). Il concetto di immagine interna è insomma l’originale soluzione che Garroni fornisce per superare lo schematismo e le categorie a-priori dell’intelletto: si tratta dell’insieme pre-linguistico di percezione, sensazione e immaginazione che costituisce, secondo l’autore, la condizione indeterminata del pensiero umano.

A questa definizione segue però un approccio esplicativo: anche se l’immagine interna è un concetto filosofico volto a spiegare le facoltà estetiche che distinguono l’uomo dagli altri animali non umani, Garroni procede tentando di spiegare come essa lavori durante l’esperienza, dandoci un’illuminante chiarimento della relazione tra percezione e semiosi a regime. Il carattere principale dell’immagine interna è la paradossale accezione positiva della sua ambiguità e indeterminatezza: il modo mobile ma parziale con cui ritaglia gli oggetti dell’esperienza le garantisce l’apertura a ulteriori e molteplici pertinentizzazioni.

In conseguenza di questa virtuosa ambiguità e mobilità, il lavoro dell’immagine interna comporta due tratti ulteriori: da un lato, configura una capacità metaoperativa che differenzia il comportamento creativo dell’uomo da quello degli animali non umani; dall’altro, implica un peculiare rapporto di correlazione con il linguaggio. Per ciò che concerne la metaoperatività, si tratta di una conseguenza del lavoro dell’immagine interna, perché la continua mobilità percettiva che ne caratterizza l’esercizio, assicura alla creatività umana la capacità di oltrepassare comportamenti del tipo stimolo-risposta¹³². La metaoperatività, infatti, permette all’uomo di “percepire le varie configurazioni più adatte a

¹³² Sul tema della creatività, cfr. Garroni (2010), Finocchi (2013).

un certo uso, e non necessariamente di dichiarare le varie interpretazioni e i vari usi” (*Ivi*, p. 17). Mentre gli animali non umani utilizzano strumenti o assemblaggi di strumenti in vista di uno scopo legato alla contiguità spaziale, l’operare umano gli assicura “la capacità di usare uno strumento per produrre uno strumento in vista di scopi possibili” (*Ivi*, p. 18). Questa capacità è strettamente legata alla “varia interpretabilità percettiva” dell’immagine interna, che “pur non trasformando materialmente l’oggetto o lo strumento, li configura secondo una specifica declinazione in situazioni opportune” (*Ibidem*). Avevamo anticipato questa nozione nell’analisi della seconda e della terza sequenza di *Blow Out* (figg. 1.11-1.20 e figg. 1.21-1.30): la capacità metaoperativa permetteva a Jack di ascoltare la registrazione sonora di un incidente e di immaginare – cioè di vedere nella sua mente – il colpo di pistola dell’attentatore. In altre parole, la “varia interpretabilità percettiva” garantita dall’immagine interna permette a Jack di declinare in maniere differenti il materiale sensibile che sta ascoltando¹³³. La formula con cui Garroni riassume il lavoro dell’immagine interna è *percezione interpretante*, un concetto su cui occorrerà ritornare perché cruciale per i nostri scopi.

Garroni individua poi un legame esplicito tra il lavoro metaoperativo dell’immagine interna e lo sviluppo di capacità tecniche e linguistiche. Entrambe derivano “dalla capacità di guardarsi intorno in maniera disinteressata, [...] mediatamente” che configura un modo di “adattarsi e sopravvivere [...] non univoco e proprio per ciò entro certi limiti più efficace, tale da richiedere una percezione interpretante, una cultura, una tecnologia” (*Ivi*, p. 23). Garroni insiste sul fatto che tra immagine interna e linguaggio non c’è un rapporto di continuità, bensì di correlazione: il lavoro della percezione “sembra arrestarsi al riconoscimento di oggetti sensibili e di loro aspetti, in termini di una loro aggregazione” (*Ivi*, p. 52). Tali aggregati sono il frutto di una selezione di tratti pertinenti da parte dell’immagine interna e costituiscono “la premessa di ogni significato linguistico e di ogni concetto” (*Ibidem*). La dinamica tra percezione e linguaggio richiede insomma “un salto dall’interpretazione percettiva, che si arresta all’aggregato, e l’elaborazione linguistica, cui si addice propriamente la significazione” (*Ivi*, p. 53). Per tornare al nostro esempio, Jack sente nella registrazione audio dell’incidente un colpo di pistola: l’aggregato di tratti pertinenti viene da lui raccolto in maniera diversa rispetto al resto della sua comunità, che

¹³³ Una prospettiva simile è stata sviluppata, a partire dalle riflessioni di Garroni, in Montani (2014), secondo cui la capacità percettiva e immaginativa dell’uomo gli permette di vedere vari usi sopravvenuti di un oggetto.

vi sente solo lo scoppio di uno pneumatico, perché ha allenato la sua sensibilità grazie all'utilizzo di oggetti tecnici. La percezione mobile garantita dall'immagine interna permette lo sviluppo di competenze tecniche, le quali, a loro volta, permettono un rilancio della percezione in vista di ulteriori sviluppi futuri. Dopo aver riconosciuto l'attentato, Jack deve realizzare una prova discorsiva che possa attestare l'accaduto: occorre dunque passare dalla percezione a un'elaborazione linguistica. Ritagliando delle foto da un giornale e sincronizzando la registrazione sonora con la banda video, Jack realizza un filmato che attesta con chiarezza l'attentato. In questo caso è evidente come la correlazione tra percezione e linguaggio necessiti sì di "una base percettiva, ma anche propriamente di un linguaggio, cioè la capacità di cogliere le significazioni correlate [...] anche a loro aspetti non immediatamente sensibili" (*Ivi*, p. 54). È esattamente in questa prospettiva comunitaria che può essere constatato il carattere intrinsecamente semiotico del pensiero umano, perché nel rimandare al futuro la sua azione, e nel regolarsi con la comunità sociale, deve costituirsi tramite segni e forme trasmissibili. Come ben spiegato da Garroni, l'uomo, "da un punto di vista adattivo, senza un possibile ricorso a un qualche linguaggio [...] non sopravviverebbe neppure" (*Ivi*, p. 40). In queste condizioni, sarebbe impossibile "una vera comunicazione con i membri del suo gruppo" così come "la possibilità di progettare tecniche opportune volte alla sopravvivenza, vale a dire una capacità individuale e collettiva di elaborare, di fissare e di tramandare mediante l'educazione della prole una cultura" (*Ibidem*). Queste ipotesi sono coerenti con la teoria dell'evoluzione del pensiero umano esposta recentemente da Michael Tomasello (2014), secondo cui è stata proprio la necessità di cooperare per la sopravvivenza a dare innesco all'evoluzione cognitiva dell'uomo. Dalla necessità di coordinarsi in piccoli gruppi e assumere il punto di vista degli altri individui si è poi giunti a un automonitoraggio normato. Si tratta "di un tipo di generalizzazione che, a partire dall'esistenza di più prospettive, giunge a una prospettiva che racchiude tutte le altre prospettive possibili – cioè essenzialmente una prospettiva «oggettiva»" (Tomasello 2014, p. 127 della tr. it.). Tale capacità di astrazione normativa non ha costituito solo una spinta per l'evoluzione cognitiva e lo sviluppo dei linguaggi: allo stato attuale, "usiamo le rappresentazioni prospettive e oggettive in qualunque attività di pensiero, anche nelle nostre fantasticherie solitarie" (*Ivi*, p. 190). Per queste ragioni, Tomasello può affermare che "il pensiero umano è improvvisazione individuale immersa in una matrice socioculturale" (*Ivi*, p. 11).

Queste considerazioni offrono dei punti di contatto con la riflessione semiotica di Eco e ne precisano la dinamica. Innanzitutto, il primo punto di contatto può essere banalmente ricondotto ai principi generali della semiotica di Peirce, tanto che lo stesso Garroni ha osservato che la capacità creativa che contraddistingue l'uomo rispetto agli animali non umani può essere ricondotta alla dinamica triadica di oggetto, segno e interpretante. Scrive Garroni che “il comportamento semiotico (ed ogni comportamento umano, secondo Peirce, lo è)” si caratterizza per la “continua riorganizzazione della relazione segno-oggetto, la quale consiste precisamente in tale continua riorganizzabilità: in questo senso è una relazione triadica e dà luogo, come dice Peirce, ad una «semiosi illimitata»” (Garroni 2010, p. 61). Abbiamo già osservato come la teoria semiotica di Peirce si sviluppi attorno al concetto di abduzione, che permette all'uomo di riferirsi al mondo sotto molteplici rispetti e costruire una catena infinita di interpretanti: “un segno, o representamen, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa *sotto qualche rispetto o capacità*” (Peirce, CP 2.228, corsivo nostro). Alla stessa maniera, per Garroni l'immagine interna garantisce la percezione degli oggetti *sotto un certo profilo*: questa prima selezione permette però al contempo l'apertura a molteplici e ulteriori aspetti. Proprio come notato da Eco a proposito dei giudizi riflettenti, è l'abduzione¹³⁴ l'operazione che assicura all'uomo la negoziazione delle pertinenze percettive all'interno dell'esperienza:

L'ipotesi dell'«abduzione» si impone come la più adeguata: consiste nel selezionare – in base a certe condizioni o disposizioni innate – ciò che è pertinente e ciò che non lo è, nel riportare le varianti sotto l'invariante che compete loro, nel distinguere regolarità e casualità, ciò che è essenziale da ciò che è variazione di realizzazione. (Garroni 2010, pp. 121-122)

È però al livello delle rispettive teorie della percezione che le similarità tra le proposte di Eco e di Garroni si fanno più marcate. Il campo in cui si situano i problemi che intendono

¹³⁴ Anche Pietro Montani ha sottolineato il parallelismo tra facoltà estetiche e abduzioni, precisando i processi con cui ha luogo “un'esperienza interattiva inesauribile e riorganizzabile” (Montani 2014, p. 29). “Emilio Garroni e Umberto Eco, tra gli altri, hanno fatto notare, a ragione, la somiglianza di questa forma di creatività con il concetto di “abduzione” in Peirce (1931-1958). L'abduzione, proprio come la facoltà riflettente di giudizio, è la capacità di ipotizzare una regola per spiegare un caso particolare non ancora conosciuto e classificato. Qui se ne dovrà sottolineare, innanzitutto, lo schietto tenore realistico: è in questo modo – libero e plastico, ipotetico e indeterminato – che noi esseri umani ci manteniamo costantemente in contatto con il mondo di riferimento” (*Ibidem*).

risolvere sono simili, ma lo sono anche le soluzioni¹³⁵. Entrambi propongono una teoria della conoscenza che possa fare a meno dello schematismo trascendentale: piuttosto che postulare categorie a priori dell'intelletto, cercano di ritrovare le leggi che governano l'esperienza a partire dalle dinamiche interpretative che le sono immanenti. Eco procede a una rilettura molto personale di Peirce che lo porta a postulare una semiosi percettiva o di base accanto alla semiosi a regime; quanto a Garroni, egli abbandona del tutto la nozione di schema in favore di una spiegazione più articolata e dinamica del lavoro delle facoltà estetiche. Il problema generale è quello di rendere conto dell'articolazione tra sensazioni, percezione e categorizzazione linguistica. Come abbiamo già osservato, secondo Eco sono da postulare dei Tipi Cognitivi in grado di rendere conto dei processi di riconoscimento legati a concetti empirici come quelli di cani, gatti e ornitorinchi. Si tratta di schemi procedurali aperti e multimodali, che comprendono caratteri afferenti a differenti sensi, elementi morfologici, di comportamento pragmatico e così via. Avevamo visto come del Tipo Cognitivo del cavallo facessero parte la forma, il nitrito, l'odore, la caratteristica di essere cavalcabile, etc. In maniera simile, gli aggregati di cui parla Garroni sono nuclei aperti di proprietà percettive e sensoriali: in conseguenza dell'attività mobile, indeterminata e non intenzionale dell'immagine interna, le ispezioni percettive compongono aggregati di proprietà che presentano un'aria di famiglia e li mette disposizione di un qualunque linguaggio. In questa maniera, di queste proprietà selezionate dalla percezione durante le sue perlustrazioni non intenzionali, il ritaglio semantico necessario a costituire una minima definizione linguistica andrà a privilegiarne alcune rispetto ad altre. In base ai caratteri degli aggregati che sono privilegiati è possibile quindi avere una definizione linguistica differente. Garroni spiega ad esempio che l'ornitorinco può essere inteso come una pecora beccante, volante o nuotante, un carlino, un cosetto e così via, a seconda dei tratti dell'aggregato percettivo che sono privilegiati intenzionalmente dal circuito percezione-linguaggio. Le similarità tra aggregati e Tipi Cognitivi è quindi evidente, tanto che entrambi gli autori insistono sul loro carattere

¹³⁵ Abbiamo già citato il dialogo a distanza che si è svolto tra Eco e Garroni a partire da *Opera aperta* (1962): in questo passaggio il dialogo continua in altra maniera, perché Garroni sceglie di scrivere un saggio che non presenta dei riferimenti puntuali e una bibliografia, né citazioni prese da altri autori, salvo rari casi. Non ci sembra però un caso il riferimento prolungato, per ciò che concerne il problema dell'articolazione tra percezione e linguaggio, all'emblematico caso dell'ornitorinco, già ampiamente discusso da Eco nel suo libro.

privato: si tratta di diagrammi di proprietà e di sensazioni pronte a essere selezionate e ordinate dal linguaggio.

Risulta comparabile anche la dinamica che da queste prime entità stabili assemblate dalla percezione porta a una prima formulazione linguistica. Avevamo visto come i Contenuti Nucleari fossero dei primi interpretanti segnici grazie a cui è possibile effettuare l'identificazione: si tratta quindi di quella prima categorizzazione folk con cui gli aztechi arrivavano a indicare i cavalli, privilegiando aspetti del loro comportamento derivati dall'esperienza percettiva. Il Contenuto Molare è invece un contenuto semantico organizzato secondo una struttura complessa e categoriale, per cui un cavallo è un equino e un mammifero. Allo stesso modo, le verbalizzazioni degli aggregati di cui parla Garroni, privilegiando alcuni dei tratti dell'esperienza e articolandoli in classi e categorie, possono risultare più o meno complessi e scientifici.

3.5.2. *Comprendere non è interpretare: la soglia semiotica*

Il punto cruciale che ci interessa approfondire all'interno delle due teorie è precisamente il circuito che correla percezione e semiosi: entrambi gli autori indicano la conoscenza come una dinamica che si alimenta grazie a due motori dal diverso funzionamento. Per queste ragioni, mentre Eco conia la nozione di semiosi percettiva (accanto alla semiosi a regime interpretativo), Garroni propone quella speculare di percezione interpretante: si tratta di due nozioni che provano a rendere conto del tipo di lavoro che caratterizza la percezione sulla soglia della significazione. Eco era esplicito nel considerare questo equilibrio instabile come necessario: “il momento categoriale e il momento osservativo non si oppongono come due modi inconciliabili di conoscenza, e neppure vengono giustapposti per sincretismo” (Eco 1997, p. 218). Al contrario, “è su questo equilibrio felicemente instabile che si procede la nostra conoscenza” (*Ibidem*). Tuttavia, anche se Eco parla di “oscillazione e complementarità costante dei nostri due modi di comprendere il mondo” (*Ivi*, p. 219), lo fa soprattutto in riferimento al momento aurorale della conoscenza, quando si tratta di rendere conto del primo impatto con l'Oggetto Dinamico. Una volta superata la soglia della Terzità e del giudizio percettivo, il campo della conoscenza sembra in un certo senso dominato dalla semiosi a regime interpretativo, anche quando questa realizza una categorizzazione selvaggia anziché

sistemica. Crediamo che a questo proposito le considerazioni di Garroni offrano dei suggerimenti ulteriori per ciò che concerne il modo in cui avviene la correlazione tra fase percettiva e fase semiotica della conoscenza. Garroni lascia intendere che il lavoro assicurato dal circuito percezione-linguaggio sia caratterizzato da un continuo andirivieni, e che la soglia che separa e correla queste due modalità costituisca un punto o momento cruciale. Basta soffermarsi sulla nozione di percezione interpretante, con cui il filosofo descrive il lavoro della percezione per comprendere il fondamentale ruolo di questo snodo: “l’innegabile organizzazione percettiva dei dati sensibili non può essere un semplice mettere-insieme tutto ciò che è dato mediante ispezioni degli oggetti” perché ne “nascerebbe solo un’immagine statica, sorda e per di più inutilizzabile [...], ma piuttosto istituire una gerarchia di dati sotto un certo profilo” (Garroni 2005, p. 16). Innanzitutto, se la si vuole confrontare in maniera proficua con la semiosi percettiva di Eco, occorre disambiguare l’accezione con cui è utilizzata l’espressione “interpretante”. Come abbiamo già osservato, Garroni si riferisce al modo in cui la percezione, con la sua estrema mobilità e indeterminatezza, prende insieme dei caratteri e assembla degli aggregati pronti a interfacciarsi con un linguaggio: si tratta di un mettere insieme i dati sotto un certo profilo, di percepire differenti configurazioni di un oggetto senza però ancora entrare nel categoriale del linguaggio: si tratta insomma ancora di un *vedere* o un *sentire*. In altre parole, ciò che vogliamo dire è che con il termine “interpretante” Garroni intende indicare la peculiare ragione della percezione, il suo non essere stupida, ma già capace di assemblare tacitamente degli aggregati di proprietà sotto un certo profilo, in modo che la significazione e il linguaggio possano rilanciarli nel categoriale. Non sta però indicando l’interpretazione semiotica, la fase che in Eco corrisponde alla semiosi a regime, sta anzi tentando di spiegare *la peculiare intelligenza della semiosi percettiva*. Per queste ragioni, preferiamo riferirci a questa peculiare intelligenza della percezione, questo lavoro di “mettere insieme sotto un certo profilo”, il termine di *comprensione*¹³⁶, così da accostarlo a quelle inferenze percettive (e non interpretative) di cui parla anche Eco.

¹³⁶ Su questi argomenti è necessario richiamare l’ampio dibattito sull’arte visiva che si è sviluppato in seno all’estetica filosofica di matrice analitica grazie a Gombrich (1957). Le riflessioni di Wittgenstein (1953) vi trovano molteplici riprese, soprattutto nell’opera di Wollheim (1968). In Wollheim (1980) c’è inoltre la proposta di affiancare alla nozione di vedere-come, quella di vedere-in, capace secondo l’autore di rendere conto in maniera più accurata della peculiare inflessione della percezione che si realizza di fronte alle rappresentazioni pittoriche. Su questi argomenti, si veda Matteucci (2013). Torneremo sull’argomento nel prossimo capitolo.

Ci aiutano le ipotesi di un altro filosofo estetico, Fabrizio Desideri, che ha dedicato alla percezione delle illuminanti riflessioni. In *La percezione riflessa* (2011) Desideri spiega come ci sia una differenza evidente tra l'attività del comprendere e quella dell'interpretare: "che ci si trovi di fronte a due attività logicamente distinte, lo si capisce anche dal fatto che si può sia interpretare senza comprendere sia comprendere senza interpretare" (*Ivi*, p. 169). Similmente al "mettere insieme sotto un certo profilo" di cui parlava Garroni, Desideri descrive il comprendere come un "afferrare il senso", ovvero un lavoro che si può "riassumere nell'atto di un gesto repentino, come quando la mano afferra qualcosa per servirsene" (*Ibidem*). Si tratta però di un "vedere immaginativo", un vedere che "non riguarda direttamente qualcosa, bensì il «come» del suo contenuto: il suo «senso», quello che con qualche cautela si potrebbe chiamare il suo «aspetto» interno" (*Ibidem*). Ciò che Desideri sembra descrivere è quella medesima "intelligenza" della percezione, capace di mettere insieme aspetti dell'esperienza senza essere ancora un lavoro categoriale e linguistico: "la comprensione è anzitutto responsabilità nei confronti del proprio oggetto e, quindi, risposta alle sue sollecitazioni, anzitutto di ordine percettivo ed espressivo" (*Ivi*, p. 172). Entrambi gli autori fanno infatti riferimento al fenomeno del *vedere-come* descritto da Wittgenstein (1953): un vedere che coglie il balenio di aspetti e che permette di passare, nel celebre esempio dell'illusione ottica anatra-coniglio, da una figura a un'altra. Secondo Desideri, il comprendere consiste in questo percepire capace di cogliere gli aspetti di un oggetto dell'esperienza, percepire cioè "la connessione che, dall'interno, li rende un'unità significativa: l'oggetto della comprensione" (Desideri 2011, p. 172). Lo stesso lavoro che secondo Garroni permette di vedere un gatto come mangiatopi, o come oggetto di affetto, o come ladro del nostro cibo.

C'è però un altro carattere della comprensione che ci interessa sottolineare nel suo rapporto con la significazione: da un lato si tratta di un percepire che mette insieme sotto un certo profilo i dati dell'esperienza, così che la significazione linguistica e categoriale possa rilanciare questo profilo. Se però si considera la semiosi già a regime interpretativo, allora il momento della comprensione si caratterizza, al contrario, per la capacità di riaprire altri percorsi di senso. È il caso delle figure bistabili citate poco sopra, in cui si passa alternativamente dal vedere un anatra a vedere un coniglio attraverso un gesto repentino di riapertura del senso; ma è anche il caso di configurazioni più complesse, che si addicono già a dei discorsi orientati, capaci di suscitare riaperture di senso. Crediamo insomma che

il lavoro di “mettere insieme” e di “riaprire il senso” caratteristici della comprensione sia una delle dinamiche fondamentali dell’enunciazione audiovisiva, dato che fa lavorare la percezione e la semiosi in correlazione virtuosa.

A questo proposito, le riflessioni che Garroni dedica alla relazione tra l’immagine interna e i linguaggi visivi ci sembrano illuminanti. Innanzitutto, secondo l’autore l’immagine interna va chiaramente distinta, oltre che dal linguaggio verbale, anche dalle immagini “segniche”, che vengono indicate con il termine *figure* per evitare ambiguità. Possiamo ragionevolmente equiparare tale concetto a quello di *ipoicona* in Peirce: Garroni ci tiene infatti a precisare che si tratta di occorrenze segniche che hanno dei tratti di somiglianza rispetto alla percezione, e che sono il risultato di procedure più o meno arbitrarie e convenzionali di composizione, ma che non sono limitate al canale visivo. Il punto è però questo: tra l’immagine interna della nostra percezione e le *figure* segniche – ad esempio quelle pittoriche – c’è un rapporto di somiglianza e al contempo di dissomiglianza, perché l’immagine interna lavora in maniera flessibile cogliendo di volta in volta pertinenze diverse, mentre una *figura* è inevitabilmente fissa e determinata. Ciò che Garroni sta provando a descrivere è la differenza tra il funzionamento dell’immagine interna durante l’esperienza vissuta, e il funzionamento dell’immagine interna di fronte a *figure* segniche. È a questo livello che le riflessioni ci sembrano ampliare la visione di Eco così da considerare non solo occorrenze segniche dall’estensione tutto sommato limitata, ma anche discorsi complessi, com’è quello audiovisivo. Avevamo osservato come in Eco la modalità Alfa ci permettesse di descrivere il differente accesso e la dinamica della semiosi per ciò che concerne i linguaggi ipoiconici: piuttosto che passare dalle sostanze alle forme dell’espressione, come accade in modalità Beta, tramite stimoli surrogati le sostanze erano riconosciute direttamente come forme. Tuttavia, sebbene Eco specificasse che le due modalità lavorano alternandosi, gli esempi da lui proposti rimanevano limitati al riconoscimento di elementi all’interno di un disegno e alla risoluzione di rebus.

Al contrario, la somiglianza-dissomiglianza con cui Garroni descrive il rapporto tra immagine interna e *figure* ci dice qualcosa in più sul suo funzionamento durante l’esperienza. Ad esempio, per ciò che concerne un’opera d’arte, Garroni osserva che essa “può indurre nella mente dell’osservatore, mediante i suoi artifici [...] ciò che la comune immagine interna può soltanto avvertire tacitamente” (Garroni 2005, p. 98). I linguaggi dell’arte, infatti, “costituendo una sorta di riflessione in azione sull’immagine interna

mediante figure, può far cogliere coscientemente” (*Ibidem*). Alcune opere di finzione mettono insomma in risalto alcuni caratteri dell’immagine interna, esibendone apertamente il funzionamento in maniere esemplari. A proposito del linguaggio cinematografico, Garroni afferma che i movimenti di macchina, i tagli di montaggio, così come gli effetti di sovraimpressione e di sfocatura, possano imitare in qualche maniera il funzionamento dell’immagine interna, guidando i meccanismi percettivi con tecniche linguistiche. In altre parole, sebbene il montaggio cinematografico possa imitare i meccanismi dell’immagine interna, ciò non significa che una teoria della percezione sia sufficiente a spiegare il funzionamento di qualcosa che è già linguistico: il montaggio cinematografico, con i suoi espedienti e le sue convenzioni, fa lavorare in una maniera determinata la nostra immagine interna. Esso orienta linguisticamente, con delle tecniche, il suo lavoro percettivo, spingendo a comprendere in maniere peculiari, secondo profili determinati da un progetto, le figure e le sequenze che lo compongono. Non è un caso che Garroni precisi che la ripetizione di immagini banali da parte dei media può creare, nei confronti delle nostre immagini interne, l’effetto di “rendercele sempre più estranee nella loro costante, ma inabissata familiarità” (Garroni 2003, p. 88). Proprio nell’interrompere e nel rendere superfluo il lavoro di specificazione dell’immagine interna, molte delle attuali immagini medialità lasciano credere “che il loro proprio statuto sia di essere immediatamente doppi figurali e determinati di oggetti reali e determinati” (Garroni 2005, p. 117).

La nostra ipotesi è che l’enunciazione audiovisiva fa lavorare l’immagine interna sulla soglia tra percezione e interpretazione, tra il riconoscimento di caratteri sensibili e loro piegatura semiotica. Si tratta sempre di un “dire”, di una tecnologia della semiosi che produce discorsi, ma tali discorsi sollecitano la soglia tra momenti osservativi e momenti interpretativi: da un lato l’ordinamento delle figure comporta la loro raccolta in configurazioni significative di più grande entità; dall’altro, essendo queste configurazioni raccolte percettivamente, mantengono le loro qualità sensibili e sono pronte ad riaprire il senso selezionando altri percorsi interpretativi.

3.6. La significazione audiovisiva

Il “dire” di cui si contraddistingue il discorso cinematografico lavora quindi presentando le figure visive e sonore in modo tale da provocare una peculiare dinamica

semiotica: esso fa lavorare la semiosi tanto in maniera percettiva quanto in maniera interpretativa, sollecitando la soglia della comprensione che le separa, così da legare le qualità sensibili all'articolazione discorsiva. Ci si potrebbe però chiedere se per rendere conto della significazione audiovisiva occorra davvero accostare una teoria del discorso a una teoria estetica. In altre parole, chiedersi se avvicinando le ragioni del discorso alle ragioni dell'esperienza, stiamo davvero aumentando la nostra comprensione della significazione audiovisiva. A nostro parere la risposta è positiva, ma a patto di non intendere questo accostamento come una semplice somma, né di far prevalere una delle due spinte sull'altra. Una teoria dell'esperienza non può da sola spiegare le dinamiche innescate dai discorsi, tra cui quelli audiovisivi: sarebbe come pretendere di spiegare la complessità architettonica di un grattacielo, ricorrendo ai soli principi della fisica o alla struttura del corpo umano, ignorando l'evoluzione delle tecniche da costruzione che si sono succedute dall'antichità a oggi. Allo stesso modo, una teoria che si concentri unicamente sul discorso rischia di trascurare la dinamica di emersione del senso, rintracciando dei principi generali validi per tutti i linguaggi, ma senza qualificare le loro differenze: nel nostro caso, come abbiamo fin qui osservato, le differenze dovute al ruolo che la percezione ricopre nei linguaggi verbali e in quelli ipoiconici. Abbiamo visto come una delle mire di una teoria dell'enunciazione sia esattamente quella di tenere insieme esperienza e discorso. La loro articolazione non è però una somma il cui risultato ci darebbe appunto la significazione; al contrario, è la semiosi il nucleo primigenio che ci permette poi di approfondire la particolare esperienza che è quella discorsiva. È per questa ragione che Garroni differenziava in maniera netta il modo in cui l'immagine interna lavora nell'ambito dell'esperienza quotidiana e il modo in cui lavora se sollecitata da un oggetto d'arte: lungi dal riprodurre pedissequamente il comportamento della prima situazione all'interno della seconda, l'immagine intera è al contrario sollecitata in maniera peculiare grazie alle tecniche linguistiche di cui si costituisce il discorso. Riteniamo quindi che una teoria dell'enunciazione così intesa, ovvero che abbia l'ambizione di rendere conto del modo in cui il senso emerge a partire dai differenti tipi di discorso, non possa che costituirsi come una *teoria estetica del dire*. Per ciò che concerne il nostro campo di ricerca, è possibile rinvenire la più completa e sistematica teoria estetica del dire cinematografico all'interno della ricca riflessione di Sergei Eisenstein (1937) dedicata al montaggio.

3.6.1. Il montaggio: costruire discorsi di figure¹³⁷

Non si tratta certo dell'unico pensatore che si è interessato a questo concetto: il montaggio è al contrario una delle nozioni chiave del Novecento e ne ha caratterizzato tanto la riflessione teorica, quanto l'esercizio artistico. Jurij Lotman (Ivanov et. al. 1973), ad esempio, ha osservato che il montaggio, prima di divenire una delle tecniche chiave del cinema, era già al lavoro nelle costruzioni cubiste e nel teatro di Michail Bulgakov, dove erano spesso presenti delle contrapposizioni critiche tra differenti punti di vista o differenti segmenti temporali. Le riflessioni di Eisenstein hanno però approfondito il funzionamento del montaggio in maniera sistematica, facendone un principio generale della composizione, e di quella cinematografica in particolare¹³⁸. È noto come il cineasta russo abbia applicato con successo tale principio al cinema, ma nelle sue opere teoriche più compiute, esattamente come osservato da Lotman, il montaggio è illustrato con l'ausilio di un continuo confronto tra il cinema e le altre arti. In *Teoria generale del montaggio* (1937), infatti, troviamo una lunga serie di analisi, che l'autore propone a supporto delle proprie tesi teoriche: dalla letteratura di Puškin e Mallarmè, all'architettura del Partenone, fino al teatro di Stanivslavskij. Eisenstein rintraccia il medesimo impianto compositivo in tutti i casi presi in esame e li mette in relazione con il tipo di esperienza che suscita nello spettatore¹³⁹. La sua visione è inoltre coerente con la nostra proposta di una teoria dell'enunciazione che sia al contempo una teoria estetica del dire: secondo Eisenstein,

¹³⁷ Alcune delle riflessioni contenute in questo paragrafo sono il frutto di una rielaborazione di un saggio precedente, proposto nella cornice di una ricerca collettiva e coordinato da Maria Pia Pozzato (2017). In quella sede si è trattato di analizzare un corpus di disegni realizzato da un gruppo di intervistati a proposito del loro luogo di origine. Ogni contributo ha approfondito un aspetto peculiare del corpus a partire da una collaborazione multi-disciplinare. Nel nostro caso, si è trattato di verificare come i disegni presentassero dei meccanismi di montaggio e di montaggio intermediale. Cfr. D'Armenio (2017c) Torneremo su questa seconda nozione nel prossimo capitolo.

¹³⁸ La rilettura del lavoro teorico di Eisenstein è oggi al centro di una larga corrente estetica il cui interesse non si riduce all'arte cinematografica, ma si estende alle problematiche che concernono l'archivio mediale e, più in generale, l'esperienza visiva. Cfr. Aumont (2005), Bordwell (1993), Montani (1999, 2010), Somaini (2011), Didi-Huberman (2011).

¹³⁹ In *La natura non indifferente* (1964) Eisenstein allarga ulteriormente la portata delle sue riflessioni: il montaggio è descritto come un procedimento efficace non solo perché si accorda alla sintassi del pensiero umano – in particolare al “dialogo interno” teorizzato dall'amico Lev Vygotskij in *Pensiero e linguaggio* (1934) – ma anche alle leggi della natura. Tra l'opera d'arte e i fenomeni organici, infatti, sarebbe possibile rintracciare una somiglianza strutturale: in questa maniera, l'efficacia del procedimento sarebbe giustificata dalla sua adesione alle basi biologiche dei viventi.

infatti, il montaggio è un metodo di enunciazione finalizzato a realizzare dei discorsi cinematografici efficaci. Attraverso la sintesi di materiali eterogenei e la loro disposizione adeguata, esso mira a realizzare un tutto in grado di superare la somma delle sue parti, grazie al modo in cui modella l'esperienza dell'interprete. Il metodo che l'autore tenta di elaborare è dunque contemporaneamente semiotico, estetico e retorico: semiotico perché, come detto, consiste nella produzione di un discorso, per quanto audiovisivo. Estetico perché, come vedremo, ha il fine di modellare l'esperienza dello spettatore in una peculiare maniera. E infine retorico: non solo perché è finalizzato a costruire delle opere efficaci, ma in molti casi anche delle opere che siano in grado di persuadere politicamente il pubblico dell'epoca, come nel progetto del film sul *Capitale* mai realizzato o nella celebre sequenza di *Ottobre* (URSS, 1928) su cui torneremo (Somaini 2011, p. 59).

Per ciò che concerne l'ambito cinematografico, Eisenstein percorre in ordine di complessità crescente i livelli di pertinenza che coinvolgono le operazioni di montaggio, spesso ricorrendo a esempi tratti da altre arti. Il primo stadio sarebbe quello individuabile all'interno della singola inquadratura. "L'esempio proposto da Eisenstein consiste nel disegno di una barricata, i cui singoli particolari sono assemblati in maniera tale da ricordare, nel loro profilo complessivo, l'idea della lotta" (Casetti 1985, p. XIX). Segue la concatenazione tra più inquadrature, a cui l'autore riconduce una lunga serie di casi letterari, ma che viene illustrato con un esempio di montaggio analitico: "se allineeremo, congiungendoli correttamente, degli zoccoli che battono sul terreno, la testa di un cavallo che corre e la groppa di un cavallo che fugge, avremo nella sua esattezza e nella sua pregnanza l'immagine di un galoppo" (*Ibidem*). A questi segue il montaggio audiovisivo, di cui sono discusse soprattutto le operazioni di polifonia e di contrappunto. Infine il colore, che sviluppando contrasti e accordi, contribuisce a determinare il ritmo visivo delle immagini.

È però un altro aspetto della riflessione di Eisenstein a interessarci maggiormente: il modo in cui la riflessione del cineasta russo ci permette di chiarire le riflessioni di Garroni circa il modo in cui il montaggio fa lavorare l'immagine interna. Iniziamo dalle considerazioni più generali: l'autore spiega che il montaggio è efficace perché le sue procedure si accordano all'immaginazione dello spettatore. In particolare, esse devono la loro efficacia alla "capacità di tradurre due *fenomeni separati* in un'*immagine generalizzata*" (Eisenstein 1937, p. 142 della tr. it.). È cruciale insistere su questa capacità

di legare i frammenti di una rappresentazione in una generalizzazione tematica, perché “non si tratta soltanto del fenomeno primario della tecnica cinematografica, ma anche e soprattutto del fenomeno primario della coscienza nella sua capacità di creare immagini” (*Ibidem*). Sulla base di questa osservazione estetica, Eisenstein articola il principio di composizione del montaggio in tre tappe fondamentali: innanzitutto, a partire da un tema qualunque, si tratta di scomporlo nel diagramma delle sue parti costitutive, mettendone in risalto le relazioni e la dinamica. In secondo luogo, si tratta di ricomporlo in maniera adeguata, in modo da suscitare nello spettatore, tramite le rappresentazioni selezionate e il loro ordine, la loro generalizzazione in un’*immagine* tematica. Quest’ultima nozione non va però intesa con il significato corrente del termine, perché Eisenstein indica un’accezione peculiare del concetto di immagine, che non è direttamente legata agli elementi della composizione. A rigore, l’immagine è anzi assente dall’opera, perché essa deve sorgere nella mente dello spettatore grazie a una generalizzazione tematica delle figure effettivamente rappresentate: “Un’opera autenticamente realistica¹⁴⁰, [...] deve organizzare l’espressione del fenomeno mediante due component integrate in un’inseparabile unità: la rappresentazione (*izobraženie*) del fenomeno e la sua immagine (*obraz*), intesa, quest’ultima, come una generalizzazione (*obobščenie*) del fenomeno nella sua essenza” (Eisenstein 1937, p. 6 della tr. it.). Crediamo che la dinamica estetica che permette la sintesi di un’immagine tematica a partire dalle figure sia la medesima descritta da Garroni con la nozione di percezione “interpretante” e che abbiamo proposto di intendere con il termine comprensione: si tratta di un mettere insieme i dati sensibili – in questo caso le figure – in modo da profilarle sotto un certo rispetto, pronte a essere rilanciate dall’attività interpretativa vera e propria. La differenza determinante è che qui le profilature sono preparate discorsivamente, orientano il lavoro della comprensione a seguire un preciso percorso e in vista di un peculiare effetto di senso. Ci si potrebbe chiedere se questo lavoro sia davvero solo percettivo o se non sia già pienamente interpretativo: abbiamo però osservato che la peculiarità di quella che chiamiamo comprensione è esattamente il suo situarsi sulla soglia di queste due modalità. A nostro parere non è insomma interessante qualificare se questa attività sia interpretativa o percettiva, quanto sapere come lavora. Lo

¹⁴⁰ Eisenstein insiste sul realismo perché in quegli anni, soprattutto dopo il suo tardivo ritorno dal Messico nel 1931, la situazione in Russia è molto cambiata e le impostazioni formaliste, com’è certamente la sua, non sono viste più di buon occhio dalla Direzione centrale della cinematografia sovietica. Per queste ragioni il cineasta tenta di dimostrare che la sua impostazione formalista è l’unica che possa rappresentare in maniera realistica l’uomo. Cfr. Casetti (1985).

stesso Eisenstein oscillava tra le ragioni di un *pensiero sensibile* e pre-logico, e le ragioni di un montaggio intellettuale che modellasse lo spettatore con un metodo apertamente dialettico¹⁴¹. In entrambi i casi, è possibile affermare che secondo il cineasta russo un'opera è complessivamente efficace solo se contribuisce a costruire un interprete critico e partecipante¹⁴². Presentando degli spazi bianchi e scorci incompleti, addirittura degli scarti, il discorso audiovisivo obbliga l'interprete a completarli con la sua attività immaginativa e interpretativa. In questa maniera è possibile inserire nei testi delle schematizzazioni tendenziose che lo spettatore farà sue durante l'esperienza: la conseguenza di questo contributo attivo dell'interprete consisterebbe insomma in una maggiore efficacia dell'opera. Anche in relazione a questo principio è possibile constatare un'affinità tra il lavoro dell'immagine interna descritto da Garroni, e il principio di come la fa lavorare il montaggio: avevamo visto che il filosofo italiano avvertisse il pericolo che la ripetizione di immagini banali possa farci sentire estranea la nostra immagine interna, perché non la fanno lavorare. In maniera coerente, Eisenstein postula che il montaggio è efficace se fa lavorare attivamente l'immaginazione dello spettatore.

Possiamo allora trarre alcune conclusioni da queste considerazioni: i discorsi audiovisivi, mostrando atti motori semplici o insistendo sulle qualità sensibili di oggetti dell'esperienza, possono generare un tipo di coinvolgimento poco mediato, come quello derivato dai meccanismi di rispecchiamento e dalla situazione incarnata. Accanto a questi meccanismi c'è però anche la possibilità opposta: proprio come teorizzato da Eisenstein, il montaggio può essere usato per generare un coinvolgimento interpretativo e cognitivo, grazie alla costruzione di un discorso che approfitta di spazi bianchi e accostamenti radicali per chiedere l'intervento interpretativo dello spettatore. Questi due meccanismi non sono mutuamente esclusivi: al contrario, rappresentano solo due tipi di configurazione tra gli altri, di cui abbiamo peraltro presentato una descrizione caricaturale, dato che in realtà lavorano spesso in correlazione. È certo che rispetto alle preoccupazioni della

¹⁴¹ Il riferimento esplicito di Eisenstein per ciò che concerne il pensiero pre-logico è Lévi-Bruhl (1922). Si veda anche la nozione di “tamburo ritmico”, uno stato di regressione indotta con cui Eisenstein intendeva modellare l'attività dello spettatore verso stati mentali pre-razionali. Cfr. Somaini (2011, pp. 232-240).

¹⁴² È possibile ricondurre l'idea di un interprete critico all'analogia nozione di *lettore modello* critico in Eco (1979). Questa nozione, così come quella di *autore modello*, non indica il lettore o l'autore empirico di un testo, bensì le strategie testuali che emergono dall'opera e che quest'ultima contribuisce a costruire. Non si tratta dell'unico parallelismo possibile tra la riflessione di Eisenstein e le discipline interessate alla significazione. Casetti ha infatti notato che è possibile notare un'affinità tra il procedimento di composizione descritto da Eisenstein e alcune impostazioni della filosofia del linguaggio, “dalla nozione di costruzione nei formalisti a quella di struttura in Saussure” (Casetti 1985, p. XXIII).

neurofilmologia, quelle di Eisenstein fossero agli antipodi: mentre per le prime si tratta di mostrare l'importanza di semplici azioni fisiche ai fini del coinvolgimento dello spettatore, il teorico russo tentava di mettere in relazioni gli oggetti e le figure rappresentate in modo da costruire discorsi più generale, persino ideologici. In altre parole, il suo problema era quello di oltrepassare le figure sullo schermo per realizzare con esse discorsi astratti. Come ha osservato Antonio Somaini (2011), dalle note di Eisenstein dedicate al progetto del film su il *Capitale* emerge la volontà “di trattare tematiche *astratte*, di portata generale”, “le conseguenze della diffusione dell'automazione, il coinvolgimento del grande capitale nella guerra mondiale, la privatizzazione di tutti i settori della vita sociale”, “la diffusione delle forme di speculazione”, ma di farlo “attraverso degli esempi *concreti*, facilmente traducibili in immagini” (Somaini 2011, p. 61). Anche se il lungometraggio non è stato poi realizzato, un tipo di discorso così astratto e non narrativo era già presente nella produzione di Eisenstein, ad esempio in una sequenza di *Ottobre* (1927), in cui delle immagini di statue e rappresentazioni divine erano costruite in modo da formare una sorta di regressione semantica così da generare, nei confronti della religione, un “graduale discredito tendenzioso tramite una pura visualizzazione” (Eisenstein 1924, citato da Somaini, *Ivi*, p. 59). La distanza che separa una costruzione di questo genere rispetto a quelle che sollecitano i meccanismi di rispecchiamento e di completamento multimodale è un chiaro esempio di come le possibilità dell'enunciazione cinematografica e audiovisiva siano molto varie. In entrambi i casi si tratta di procedimenti linguistici volti a generare un'esperienza di significazione peculiare, ma che fanno parte dello stesso repertorio: ciò che vogliamo dire è che, anche se è certamente proficuo e necessario approfondire gli aspetti specifici di tale esperienza – gli aspetti fenomenologici, cognitivi o neurologici che siano – non si possono ridurre le complesse possibilità della significazione audiovisiva a una sola parte di queste possibilità. Se alcune configurazioni di montaggio ingaggiano in maniera particolare il corpo o la mente dello spettatore, ciò non implica che l'approccio calzante per queste configurazioni possa valere per tutte le altre: serve al contrario un approccio che possa potenzialmente tenere insieme tutti questi aspetti, anche a rischio di porsi come troppo generale. A questo proposito, crediamo che la questione cruciale e implicita, spesso latente all'interno dell'attuale dibattito sui media audiovisivi, sia per l'appunto la questione della significazione. Crediamo che l'approfondimento delle configurazioni discorsive che generano una peculiare forma dell'esperienza siano piegature

peculiari di un fenomeno più generale, che è quello della semiosi. Per queste ragioni, è certamente proficuo sviluppare una teoria del corpo dello spettatore cinematografico, perché oltre a essere un elemento sempre implicato nell'esperienza filmica, in alcuni lungometraggi si realizza una semiosi che ne esalta in maniera preponderante le caratteristiche. Occorre però anche inserire queste declinazioni peculiari all'interno del rapporto significante che le genera, andando a descrivere la struttura generale dell'esperienza audiovisiva e la sua dinamica.

La seconda indicazione che è possibile evincere dalle riflessioni di Eisenstein è che malgrado sia possibile descrivere alcune strutture ed espedienti tipici del linguaggio cinematografico, le innumerevoli possibilità di combinazione permesse dalle figure, rendono di fatto il significato una questione puramente relazionale. Tale affermazione è solo relativamente banale, perché equivale a dire che l'enunciazione audiovisiva non può contare su un insieme finito di unità che possano costituire il sistema della sua "lingua". Rispetto al linguaggio orale, ad esempio, in cui i meccanismi della predicazione impongono in ogni caso delle restrizioni sintattiche e delle unità grammaticali, nel sistema audiovisivo a determinare la significazione è il principio della mereologia. Esistono certo delle configurazioni discorsive ricorrenti – ad esempio il campo e il contro-campo, il montaggio continuo, il montaggio alternato, il montaggio parallelo – ma tali configurazioni, oltre a rimanere piuttosto vaghe e aperte, sono anch'esse il frutto di una relazione tra parti che prese singolarmente potrebbero essere sviluppate in altre maniere: per dirla in maniera più chiara, anche se lo si inserisce in una costruzione frastica peculiare, nel linguaggio orale un verbo rimane un verbo; mentre l'audiovisivo non ha un corrispettivo di un verbo o un nome. Un piano, ad esempio, non ha un carattere identitario né unitario, al massimo lo conquista in via relazionale e differenziale rispetto ad altri piani. Il primo piano di un volto, ad esempio, non ha valore grammaticale, e a seconda della scena che la segue, può assumere un valore differente: ad esempio può divenire parte di un movimento transitivo e attivo, se viene mostrata la mira dello sguardo; ma può anche divenire passivo, se a questo primo piano segue lo sguardo di un altro osservatore a lui rivolto. Il semiologo Jean-François Bordron (2011) ha efficacemente sintetizzato questo carattere che il cinema condivide con altre tecnologie della semiosi ipoiconiche: mentre la lingua verbale predica, l'immagine compone. La conseguenza di questa natura eminentemente relazionale è che nei discorsi audiovisivi è la semiosi stessa a ritagliare le

unità discorsive e la loro estensione. Non c'è una struttura sintattica e grammaticale che ci permette di analizzare le strutture che regolano in qualche modo la significazione; al contrario, è la semiosi a dare valore grammaticale e sintattico alle parti audiovisive.

3.6.2. La funzione semiotica nel rapporto percettivo

Il ricco percorso che abbiamo compiuto per tentare di definire l'esperienza audiovisiva necessita però di una sintesi formale: in ottemperanza ai fondamenti della disciplina semiotica, occorre individuare la struttura di queste peculiare semiosi e descrivere la sua dinamica significante. Il nodo più complesso da risolvere concerne il ruolo della percezione all'interno della funzione semiotica, così come il suo rapporto con l'interpretazione a regime: come renderne conto a livello formale? Come articolare i due piani della semiosi in modo che possano rendere conto della complessità dell'esperienza audiovisiva e dei motori che la alimentano? Riteniamo che le ipotesi proposte da Jean-François Bordron (2010, 2011, 2016) siano a questo proposito illuminanti. Il semiologo francese ha infatti elaborato una complessa e profonda riflessione circa la dinamica significante della percezione, rileggendo in chiave semiotica alcune nozioni chiave della fenomenologia e dell'estetica filosofica. Inoltre, in piena continuità rispetto a Eco, Bordron utilizza la nozione di icona per fornirne un'originale interpretazione. Mentre Eco distingue tra l'iconismo primario di cui si caratterizza la percezione (e la semiosi naturale) rispetto ai segni ipoiconici, allo stesso modo Bordron (2011) distingue il concetto di iconicità rispetto alle iscrizioni semiotiche, in particolare le immagini. In entrambi gli autori, è l'icona del primo tipo a fondare le relazioni di similarità che valgono anche per i linguaggi ipoiconici.

Iniziamo però dal rapporto tra percezione e semiosi, prima di arrivare alla sua declinazione nei confronti dei linguaggi ipoiconici. Dobbiamo innanzitutto sottolineare con forza il modo in cui Bordron approccia la struttura della percezione, perché si tratta dell'analogo approccio che Eco (1984) riserva alla semiosi e Latour (2012) alla tecnica: in tutti e tre i casi, non si tratta mai di rendere conto di un soggetto che agisce nei confronti di un oggetto o viceversa. Si tratta al contrario di intendere la loro relazione come il dato primario, da cui poi derivano, come risultati, soggetti e oggetti. Abbiamo visto come per Latour la tecnica sia un fare, da cui vengono poi derivati, ad esempio, un oggetto tecnologico ben fatto e un soggetto competente. A inizio capitolo abbiamo anche insistito

sul fatto che la semiosi derivata da opere di finzione, secondo Latour, comporta la medesima struttura: il rapporto tra interprete e testo è il dato primario, da cui deriva un complesso lavoro che darà poi luogo alle figure di un soggetto interpretante e di un'opera. Il primo ha il compito di prolungare i materiali dell'opera, mentre quest'ultima lo proietta semiosicamente altrove. Allo stesso modo, Eco indica il soggetto come l'attività stessa della semiosi. Oltre alle celebri pagine finali del *Trattato* (1975, pp. 375-379) dedicate all'argomento, in più occasioni l'autore insiste sulla preminenza della relazione segnica rispetto ai suoi estremi. Nel 1975 Eco già scriveva che "un segno non è una entità semiotica fissa ma piuttosto il luogo di incontro di elementi mutuamente indipendenti, provenienti da due diversi sistemi e associati da una correlazione significativa" (*Ivi*, p. 73). In *I limiti dell'interpretazione* (1990) ribadisce che "è un principio semiotico (o almeno della mia semiotica) che ogni fenomeno possa essere inteso come semiosico quando lo si prende come segno di qualcos'altro" (Eco 1990, p. 219). Più radicalmente, in Eco è esplicita l'idea che sia la semiosi, e dunque l'inferenza, a determinare ai suoi estremi ciò che è espressione e ciò che è contenuto¹⁴³. Bordron (2010) imposta in maniera analoga il problema della percezione, sebbene senza affidarsi alla nozione di inferenza: non è il soggetto a imporre la significazione percettiva all'oggetto, né è quest'ultimo a fissarla. La percezione è un evento relazionale che proietta in un secondo momento le posizioni di soggetto e oggetto. A questo proposito, l'autore riprende la nozione di *serpentelement* coniata da Maurice Merleau-Ponty (1964) per indicare come soggetti e oggetti si co-appartengano all'interno dell'esperienza, tanto da rendere erronea la prospettiva di un soggetto su un oggetto o di un oggetto su un soggetto. Il rapporto percettivo è allora il punto di partenza, il nucleo comune che comprende tutte le profilature percettive possibili: tale nucleo, che Bordron assimila alla nozione di *noema* di Edmund Husserl (1950), è il piano dell'espressione della percezione, mentre le profilature effettivamente selezionate, dovute alla differenziazione motoria e ai movimenti intenzionali, selezionano il piano del contenuto, determinando la semiosi. Da questa impostazione deriva un'altra importante considerazione: rifacendosi a Henri Bergson (1938), Bordron insiste sul fatto che contrariamente a quanto si pensi, la percezione non è un fatto positivo, ma il frutto di una

¹⁴³ Sul modo in cui Eco e più in generale la semiotica interpretativa propone di ritagliare i piani dell'espressione e del contenuto in modo da descrivere in maniera formale e adeguata la semiosi, cfr. Valle (2003), Paolucci e Violi (2007). Per ciò che concerne la questione della semiosi rispetto ai fondamenti della disciplina così come esposti in Hjelmslev, cfr. Bondi (2012), Brandt (1993).

sottrazione a partire dalla materia; l'incontro tra corpo e mondo inizia da una resistenza che può essere riportata all'eccitazione sensibile: a partire da quest'ultima, la percezione contribuisce a scremare ulteriormente¹⁴⁴.

Per descrivere l'articolazione interna di questo processo semiotico, Bordron propone un percorso generativo del senso, ma il cui principio è differente da quello di Greimas: si tratta di un percorso che tenta di rendere conto della generazione del senso in termini temporali, come un processo che dalle componenti sensibili arriva alla semiosi. Si tratta di un percorso per certi versi analogo a quello proposto da Eco, ma che non inizia con una nozione corrispondente a quella di Tipo Cognitivo, perché tenta di rendere conto di ciò che avviene prima del fenomeno di riconoscimento. Le tappe di questo percorso sono scandite utilizzando la triade di segni più celebri proposta da Peirce: indice, icona e simbolo. L'indice è il momento dell'apprensione sensibile, in cui una modificazione di coscienza ci segnala che qualcosa la sta scatenando¹⁴⁵: "Se c'è apprensione, è precisamente perché la modificazione di coscienza indica ciò che la causa" (Bordron 2011, p. 159, traduzione nostra). La seconda tappa è quella che ci interessa maggiormente, perché consiste nel momento iconico in cui i dati sensibili sono presi insieme per generare delle forme. "C'è quindi all'inizio un'energia, che concerne a nostro avviso gli *a priori* materiali della sensazione, segue l'emergenza progressiva di un ordine simbolico costitutivo di un linguaggio. *Concepiamo l'iconicità come la tappa intermedia tra questi due poli*" (Ivi, p. 150, traduzione e corsivi nostri). Ancora una volta, si tratta di quel momento di passaggio, appartenente alla semiosi percettiva, che prepara il terreno per una semiosi categoriale a regime. Le considerazioni che Bordron spende a proposito di questo momento sono infatti convergenti rispetto all'idea della percezione "interpretante" proposta da Garroni. Si tratta di un momento in cui il lavoro dell'immagine interna prende insieme delle proprietà e i dati dell'esperienza per farne degli aggregati organizzati sotto in certo profilo: "L'iconicità non proviene da nient'altro che da questa facoltà

¹⁴⁴ Cfr. Albertazzi, van Tonder, Vishwanath (eds.), *Perception beyond Inference* (2011). A partire dalla fenomenologia di Franz Brentano, l'ipotesi degli autori è che il contenuto informativo della percezione vada accuratamente distinto da meccanismi di ordine superiore, perché è precedente e autonomo rispetto alle operazioni inferenziali. Per ciò che concerne l'idea di una percezione sottrattiva, il primo contributo della raccolta conferma questa impostazione: "Il nervo ottico ha una capacità di canale di 10^8 - 10^9 bits per secondo, mentre le stime circa la complessità strutturale della percezione sono al di sotto dei 100 bits per secondo. Il gap di molti ordini di grandezza indica che la percezione deve essere *molto* selettiva" (Koenderink 2011, p. 42, traduzione nostra).

¹⁴⁵ Si tratta di ciò che Eco indicava come ciò che ci spinge a parlare, l'Oggetto Dinamico nella sua eccellenza. Si veda soprattutto la proposta, poi non ripresa, di postulare un'indicalità primaria per rendere conto di questo, all'interno dell'introduzione di *Kant e l'ornitorinco*.

dell'immaginazione di trasformare gli indici di esistenza in morfologie" (*Ivi*, p. 161, traduzione nostra). Si tratta quindi di un'ulteriore chiarimento circa il passaggio e la correlazione tra quelle che Eco definiva semiosi percettiva e la semiosi a regime: il suggerimento determinante che però possiamo coglierne per una teoria della semiosi, è che Bordron ci fornisce un'ipotesi circa la sua struttura formale e la sua dinamica.

Da un lato, si tratta quindi di evitare di partire dalla struttura che vede un soggetto capace di percepire e un oggetto che si offre a tale percezione: si tratta al contrario di partire dal rapporto percettivo e dalle sue complessive possibilità (espressione). Attraverso le profilature effettivamente selezionate da questo rapporto (contenuto), vengono a determinarsi i poli di un soggetto percipiente e un oggetto percepito. Il processo di questa selezione corrisponde alla semiosi, e si scandisce di tre momenti: a partire dal materiale sensibile (momento indicale), avviene una trasformazione che mette insieme questi dati in un aggregato ordinato secondo un certo profilo (momento iconico), a cui segue la correlazione a un contenuto (momento simbolico). Questa versione formale della funzione semiotica così come si sviluppa nella percezione è però per l'appunto solo un modello: all'interno dell'esperienza è chiaro che si tratta di un procedimento che si riproduce continuamente in un andirivieni tra dato e senso. Così come avviene nel caso dell'esperienza audiovisiva.

A questo proposito, Bordron (2011, pp. 164-175) chiarisce come i caratteri dell'iconicità e del momento iconico che abbiamo fin qui riportato, possano aiutare a comprendere il modo in cui si costituisce il senso nelle semiotiche ipoiconiche. Questi cinque caratteri ci permettono inoltre di richiamare molte delle nozioni chiave che abbiamo discusso in questo capitolo, in vista di una sintesi formale. Il primo carattere dell'icona rispetto ai linguaggi verbali è dato dal fatto che i linguaggi iconici non possono essere tradotti nell'accezione in cui vengono tradotti tra loro i linguaggi verbali, perché la loro organizzazione non permette una netta suddivisione tra piano dell'espressione e piano del contenuto: "Dobbiamo senza dubbio considerare un certo grado di fusione dei piani che vengono a separarsi, tramite la procedura di analisi, nel passaggio dall'iconico al simbolico" (*Ivi*, p. 164, traduzione nostra). La difficoltà a effettuare una traduzione propriamente detta possono a nostro avviso essere ricondotte alla natura meno mediata della significazione ipoiconica: come sosteneva Eco, attivando la semiosi percettiva, alcune ipoicone non possono essere spiegate, ma solo riconosciute, figurarsi tradotte.

Bordron però nota che se la traduzione di tipo linguistico è difficoltosa, essa è però compensata da un altro carattere, quello di permettere l'individuazione di equivalenze tra icone appartenenti a sensi diversi. Si tratta di un'intesemioticità tipica delle icone che può essere a nostro avviso ricondotta alla multimedialità dei Tipi Cognitivi di cui parlava Eco. Il secondo carattere è una delle caratteristiche principali che Bordron attribuisce alle ipoicone, ovvero l'impossibilità di realizzare una negazione¹⁴⁶ come quelle che caratterizzano il linguaggio verbale. In realtà sarebbero da distinguere tre tipologie di negazione, di cui solo una è preclusa ai linguaggi ipoiconici: quella che, data la sua natura logica, implica che se un enunciato è vero, la sua negazione è falsa. Al contrario, la negazione come atto enunciazionale che consiste nel rifiutare il contenuto di un enunciato non è preclusa all'icona, così come l'atto di "dire contro". Il terzo carattere delle icone è che non possiedono delle marche in grado di indicare l'individualità o la generalità. "La fotografia di una casa è là per designare quella casa, una casa, un'abitazione, un palazzo o anche una cosa? Diremo che l'icona non comporta in se stessa marche indicanti il grado di generalità" (*Ivi*, p. 165, traduzione nostra). Il quarto carattere è l'impossibilità dell'icona di esprimere il sistema della deissi – ovvero i tempi verbali, le categorie di luogo e tempo, i pronomi personali – se fa affidamento solo su mezzi iconici. In altre parole, non potendo dire "io, qui, ora", i linguaggi iconici non possiedono un apparato formale dell'enunciazione paragonabile a quello linguistico, ma devono affidarsi ad altre configurazioni, che concernono ad esempio dei riferimenti meta-linguistici alla loro produzione (Metz 1991). Infine, il carattere che è a nostro avviso di gran lunga il più importante, è che i linguaggi ipoiconici non possiedono una struttura predicativa: "L'immagine non indica ciò che è soggetto e ciò che è predicato, anche se noi proiettiamo troppo facilmente le proprietà del linguaggio su quelle dell'immagine" (Bordron 2011, p. 166, traduzione nostra). Bordron riporta l'esempio di una frase del tipo "questa macchia è verde". Se provassimo a rappresentarla, non potremmo distinguere la verbalizzazione "questa macchia è verde" da "questo verde è una macchia". Se provassimo a separare le due cose, staremmo separando due parti da un tutto e non un verbo da un predicato. Avevamo anticipato questo carattere nel paragrafo precedente, sostenendo che nel linguaggio audiovisivo è difficile identificare delle unità grammaticali, perché esse emergono in un secondo momento a partire dalla relazione tra le parti. Bordron ci permette

¹⁴⁶ Per ciò che concerne la negazione nei linguaggi visivi, si veda il recente Badir e Dondero (a cura di) (2016).

di precisare queste considerazioni, sostenendo “che una grammatica dell'icona non può che fondarsi sulla relazione mereologica della parte con il tutto e non sulla relazione predicativa. *L'icona non predica, essa compone*” (*Ibidem*, traduzione nostra). Per dirlo con la terminologia di Eisenstein e applicare questo principio alla semiosi audiovisiva, possiamo affermare che un'immagine, per diventare significativa, deve essere montata.

3.6.2. Ritorno all'enunciazione: una sintesi

La nostra tesi è che tra i meccanismi della percezione e i processi d'interpretazione di sequenze di montaggio più complesse, è la semiosi a operare la sutura fondamentale. In altre parole, non è la percezione a spiegare la semiosi, sebbene ne illustri la dinamica specifica all'interno dell'audiovisione. È invece la semiosi a rendere significativa la percezione, a valorizzarne il ruolo e la qualità. Possiamo tornare alla scena dell'enunciazione audiovisiva, quella composta dallo spettatore e dal testo in interazione. Abbiamo osservato come qualunque tipo di enunciazione consista in un raddoppiamento semiosico dell'esperienza dovuto alla proiezione, da parte dello spettatore, in altri luoghi, altri attori e altri tempi, quelli dell'enunciato. È a partire da questo scarto di tempi, luoghi e attori testuali, che è possibile individuare il principio dell'enunciazione: rispetto all'esperienza polisensoriale, quella filmica si configura come un raddoppiamento semiosico limitato all'audiovisione. L'accesso alla semiosi dovuto alle sostanze audiovisive è però meno mediato rispetto alle sostanze verbali: tramite stimoli surrogati, queste sostanze vengono percettivamente riconosciute come forme.

Globalmente possiamo quindi intendere il nucleo della semiosi audiovisiva come un rapporto percettivo che accoppia lo spettatore e i materiali sensibili erogati dal testo: tuttavia, mentre l'esperienza polisensoriale comprende tutte le profilature possibili dovute al rapporto percettivo tra soggetto e oggetti, l'audiovisione organizza gli oggetti della percezione come già profilati in una maniera specifica: essi sono presentati a partire da un punto di vista o di ascolto, una certa durata, all'interno di azioni puntuali, secondo i principi del montaggio descritti, tra gli altri, da Eisenstein. Nei termini di Eco, possiamo precisare che i meccanismi di mostrazione, ocularizzazione e auricularizzazione a cui fanno riferimento Jost e Gaudreault, sono basati sull'esibizione organizzata, da parte del testo, di ipoicone visive e sonore. È però la semiosi a ritagliare queste sequenze

qualificandole come riferite a un certo personaggio della finzione o all'istanza impersonale dell'enunciazione. Diremo allora che il piano dell'espressione della semiosi audiovisiva è la relazione dinamica che accoppia lo spettatore e il materiale sensibile erogato dal testo; mentre il piano del contenuto è ritagliato dalle inferenze interpretative che tale relazione comporta. Alla luce della complessa relazione tra percezione e semiosi, occorre però qualificare tale struttura indicando la dinamica interna che la regola.

Riprendiamo allora un esempio di montaggio analitico che avevamo segnalato in precedenza: “se allineeremo, congiungendoli correttamente, degli zoccoli che battono sul terreno, la testa di un cavallo che corre e la groppa di un cavallo che fugge, avremo nella sua esattezza e nella sua pregnanza l'immagine di un galoppo” (Casetti 1985: XIX). Nell'esempio di Eisenstein le tre inquadrature che mostrano i differenti dettagli di un cavallo diventano una configurazione espressiva solo una volta che un'inferenza li sintetizza in un contenuto: quello di un cavallo al galoppo. Conformemente alle ipotesi di Eco (1984), bisogna insistere sul fatto che l'inferenza non è il risultato, ma il nucleo attorno a cui è possibile reperire, ai suoi estremi, i due piani della semiosi. L'inferenza ritaglia insomma ai suoi estremi una configurazione espressiva e il suo contenuto.

A partire dalla relazione dinamica costituita dall'incontro tra lo spettatore e i materiali sensibili del film, la significazione audiovisiva può essere riassunta con lo schema seguente: 1) Innanzitutto, grazie alla convocazione di Tipi Cognitivi multimodali derivati dalle esperienze vissute, essa permette l'accesso all'esperienza audiovisiva del testo tramite il riconoscimento di segni ipoiconici già profilati secondo le sole modalità audiovisive (gli zoccoli di un cavallo; la testa che corre; la groppa che fugge). A questo livello si attivano meccanismi di completamento multimodale dovuti alla presentazione di qualità sensibili e di simulazione incarnata dovuti all'esibizione di atti motori e oggetti ravvicinati. Inoltre, a questo livello le qualità sensibili prevalgono, e sebbene ci sia già un lavoro che le aggrega sotto certi profili – il lavoro della comprensione o semiosi percettiva al suo momento iconico – si tratta ancora di un momento prossimo a qualità singolari: *quel cavallo, quella superficie ruvida, quella groppa*. 2) In secondo luogo, la semiosi seleziona e raggruppa le profilature di elementi percettivi in configurazioni espressive più complesse (la sequenza che include gli zoccoli sul terreno, la testa di un cavallo che corre, la groppa che fugge). È a questo stadio che vengono quindi selezionati gli elementi dell'espressione, di cui quindi non può essere postulata una grandezza fissa; 3) tale selezione è operata

tramite il ritaglio inferenziale di percorsi figurativi del contenuto (un cavallo al galoppo), che determina la semiosi. La selezione di configurazioni espressive e la sua interpretazione in un percorso figurativo del contenuto (2 e 3) sono il risultato di un unico processo di costruzione inferenziale; i cui “mattoni” sono meccanismi più semplici e puntuali (1). Da un lato abbiamo delle inferenze percettive che ci permettono di riconoscere gli zoccoli, la testa e la groppa di un cavallo tramite diagrammi sensibili multimediali: abbiamo visto come essi comprendano anche dati olfattivi e configurazioni tipiche (essere cavalcati); dall’altro, abbiamo una funzione semiotica che sussume questi elementi percettivi in una significazione discorsiva orientata. Sulla soglia di queste due operazioni si situa il lavoro della comprensione o percezione “interpretante” al suo momento, capace non solo di preparare aggregati in vista del salto interpretativo, ma anche di riaprire altri percorsi di senso. Su questa soglia intermedia agiscono anche meccanismi specifici del discorso audiovisivo, come diagrammi tonali di qualità sensibili che non diventano figure, ma fanno sentire delle atmosfere. Nel complesso, si tratta di una dinamica che non segue la sola direzione crescente – ovvero non va solo dai meccanismi elementari della percezione verso la semiosi – ma si caratterizza al contrario per un continuo andirivieni: a volte privilegia le qualità sensibili e i meccanismi di rispecchiamento e completamento multimodale; altre volte fa lavorare meccanismi di interpretazione più complessi, come nel caso della *suspense* descritta da Hitchcock; altre ancora si mantiene sulla soglia della comprensione in modo da approfittare delle singolarità delle qualità sensibili, ma al contempo selezionare profilature percettive potenzialmente interpretabili.

3.6.3. *Il vecchio e il nuovo: completamento multimodale e discorso ideologico*

Tre esempi ci aiutano a chiarire queste considerazioni e illustrare in maniera più adeguata le qualità dell’enunciazione audiovisiva. Il primo esempio è una sequenza tratta da *Il vecchio e il nuovo* (URSS, 1929) di Eisenstein già illustrata in maniera magistrale da Pietro Montani (1999) in un denso saggio dedicato proprio al montaggio cinematografico. La sequenza ci permette di sottolineare l’efficacia dei meccanismi di completamento multimodale che caratterizzano l’audiovisivo rispetto ad altre tecnologie della semiosi.

Un gruppo di contadini si accinge alla mietitura di un grande campo di segale, ognuno armato di una falce. Žavoc, il più forte e tradizionalista di loro, avanza più

velocemente di tutti gli altri, fino a staccarli. Il giovane Vas'ka si fa però strada alle sue spalle, ingaggiando una sfida di velocità con il più anziano: si tratta di un ragazzo che è un entusiasta sostenitore dell'innovazione. Mentre i due procedono in questa gara improvvisata, gli altri uomini *urlano, incitano* e fanno scommesse. Una volta che il giovane raggiunge il suo avversario, segue un momento di confronto faccia a faccia, mentre il ritmo degli stacchi di montaggio sottolinea la tensione: il ragazzo sorride solare, ma il vecchio in tutta risposta alza la falce per menare un fendente mortale. A questa inquadratura segue però una sospensione, perché viene mostrato in campo lungo la distesa di segale. Piuttosto che mostrare l'esito dello scontro, abbiamo un primissimo piano di un grillo che, come nota Montani, "si strofina le elitre con le zampine falcate *cavandone il tipico suono*" (*Ivi*, p. 24, *corsivo nostro*).

Per i nostri scopi, il motivo di interesse risiede nel fatto che sebbene si tratti di una sequenza in cui le qualità sonore sono essenziali, si tratta di un film muto. Nota infatti Montani che "la nostra immaginazione ha prodotto *in absentia*" il sibilo del colpo di falce (*Ivi*, p. 25). Riteniamo allora che questa sequenza illustri in maniera esemplare i meccanismi di completamento multimodale che sono attivati dalla semiosi audiovisiva e il modo in cui si correlano normalmente in sequenze discorsive complesse: tali meccanismi sono talmente efficaci che Eisenstein costruisce, sulla loro base, una vera e propria metafora acustica. Al primo piano del grillo segue infatti una sequenza in cui esso è messo in correlazione con un'altra figura, ma il loro legame è costruito per l'appunto sulla somiglianza sonora: "alle zampine falcate del grillo e al loro rumore (immaginario) si alternano lunghe pale, parimenti falcate, di una mietitrice meccanica. È il rumore di questa macchina (il rumore immaginario: l'immagine del rumore) a fare irruzione sulla scena e a risolverla evitando spargimenti di sangue" (*Ibidem*). Il progresso tecnologico che mette d'accordo il più tradizionalista dei contadini e il sostenitore più entusiasta delle innovazioni sugella la sequenza. Ecco quindi che i meccanismi di completamento multimodale non solo possono richiamare qualità di fatto assenti dal testo: possono anche basare su tali qualità delle operazioni metaforiche, perché inserite in configurazioni di montaggio in grado di esaltarle, al punto da servirsene per costruire un discorso più astratto, in questo caso certamente ideologico.

3.6.4. *Strange Days: simulazione incarnata e immaginazione sensibile*

Il fatto che i meccanismi di completamento multimodale siano raccolti e resi significanti da configurazioni più complesse non deve però farci sottovalutare il ruolo della percezione, né deve farci magnificare il ruolo del discorso che la ingloba. La prima non sparisce nella seconda, ma continua ad alimentarla anche a livelli di complessità superiore. Allo stesso modo, il discorso, con le sue dinamiche significanti dovute al montaggio, lavora informando i meccanismi percettivi. *Strange Days* (USA, 1995) di Kathryn Bigelow ci permette di approfondire l'articolazione tra percezione e discorso all'interno della significazione audiovisiva.

Al centro delle vicende messe in scena dal lungometraggio c'è una tecnologia avveniristica chiamata SQUID: essa permette di registrare e poi di rivivere delle esperienze, trasmettendo direttamente i dati sensibili ai circuiti neuronali, grazie all'ausilio di un caschetto e di un lettore ottico. Naturalmente un'esperienza di questo genere esula dalle possibilità dei discorsi audiovisivi: la tecnologia che più si avvicina a quella immaginata nel film è la realtà virtuale, che però non consiste in una trasmissione diretta dei dati neuronali, ma nella costruzione immersiva di un'esperienza audiovisiva e interattiva che rimane comunque mediata. Tuttavia, il lungometraggio tenta di rendere conto di questa trasmissione diretta dell'esperienza grazie all'ausilio di soggettive dal punto di vista di chi sta usando l'apparecchio e quindi rivivendo l'esperienza; e con l'ausilio di stacchi che mostrano le reazioni dovute a questa stessa esperienza da parte dell'utilizzatore. Tali espedienti ci permettono di immaginare con buona approssimazione l'efficacia di questa esperienza diretta. Rispetto al caso precedente, abbiamo qui un procedimento del tutto opposto: se ne *Il vecchio e il nuovo* si trattava di convocare dei Tipi Cognitivi o diagrammi sensibili così da completare i segni visivi con qualità sonore assenti, usufruendo del bagaglio di esperienze già vissute direttamente; qui lo spettatore è chiamato a prolungare inferenzialmente gli stimoli fino a figurarsi un'esperienza che non ha mai vissuto e che a rigore non potrà mai vivere. In questo meccanismo giocano un ruolo di primo piano i meccanismi di rispecchiamento e di simulazione incarnata: prima di tutto perché, come chiarito da Gallese e Guerra, le lunghe sequenze in soggettiva stimolano un'immediata identificazione tra movimento della macchina da presa e corpo umano, soprattutto grazie all'utilizzo di sequenze girate con *steadicam*. In secondo luogo perché al fine di aumentare il coinvolgimento sensoriale dello spettatore e farlo immedesimare con

l'utente di SQUID, c'è un ampio ricorso a sequenze che mostrano atti motori. Le soggettive che mostrano l'esperienza trasmessa abbondano di contatti tattili con superfici e corpi, così com'è abbondante la presenza di volti umani i cui tratti sono piegati da emozioni come dolore o disgusto. Entrambi questi meccanismi comportano un completamento multimodale poco mediato, con la conseguenza di attivare direttamente i neuroni che si attiverebbero in una situazione di esperienza effettiva. Il punto è che questi espedienti discorsivi sono però asserviti a configurazioni via via più complesse, in cui meccanismi cognitivi superiori chiedono un coinvolgimento intellettuale. Si scopre infatti che c'è un serial killer che utilizza la tecnologia SQUID per procurarsi un perverso piacere: prima terrorizza le sue vittime per far comprendere loro che presto moriranno, poi utilizza due caschetti per collegare le loro esperienze, in modo che la vittima senta il piacere dell'assassino, mentre quest'ultima senta la sua paura. Certamente queste sequenze approfittano dei meccanismi di simulazione incarnata e di rispecchiamento di cui abbiamo appena parlato, ma la loro particolarità è dovuta all'incrocio enunciazionale realizzato dai punti di vista: perché questo incrocio sia comprensibile ed efficace per lo spettatore, egli deve immaginare a partire da ciò che *sa*, oltre che da ciò che *sente*. Si tratta di un'immaginazione sensibile modulata in base al sapere cognitivo circa i punti di vista in gioco. Lo spettatore deve cioè immaginare in qualche maniera l'esperienza sensibile derivata da questo incrocio enunciazionale. Occorre allora sottolineare come la significazione audiovisiva sfrutti precisamente quella dinamica virtuosa di correlazione tra percezione e linguaggio: le configurazioni espressive dei discorsi audiovisivi sono efficaci proprio perché sensibili, fanno lavorare la significazione in modalità Alfa, magnificando la possibilità di quello che Metz (1975b) chiamava *transfert percettivo*, e che le più recenti teorie neurofilmiche hanno approfondito grazie all'individuazione di meccanismi di rispecchiamento e simulazione incarnata. Tuttavia, tali configurazioni sensibili si sviluppano in discorsi che chiedono delle sintesi inferenziali da parte dello spettatore. Lavorando al limite tra percezione e interpretazione, la significazione audiovisiva è capace di dosare la densità del riconoscimento figurativo con il coinvolgimento intellettuale dei meccanismi di grado superiore. Considerare solo uno dei due aspetti, così come minimizzare la loro correlazione, significa misconoscere la specificità dell'esperienza audiovisiva.

3.6.5. *Blow Out: l'esperienza audiovisiva tra estetica e semiotica*

Il terzo esempio che abbiamo scelto è la seconda sequenza di *Blow Out* (USA, 1981) di Brian De Palma che abbiamo già analizzato nel primo capitolo e su cui siamo tornati più volte (figg. 1.11-1.20). Jack lavora come sound designer per una casa di produzione cinematografica: in una delle prime scene del film, mentre registra con il suo microfono direzionale dei suoni notturni per il suo prossimo film, assiste a un incidente stradale, ma è convinto che si è trattato di un attentato, perché è sicuro di aver sentito e registrato un colpo di pistola. Dopo aver messo in salvo uno dei passeggeri, Jack passa la notte in un motel e ascolta la banda sonora dell'incidente, fino a visualizzare nella sua mente le "immagini" dell'attentato: ci interessa esattamente questa seconda sequenza, perché realizza una configurazione semiotica peculiare. Il montaggio alterna infatti la mostrazione della stanza in cui si trova Jack mentre ascolta il nastro, al ponte su cui ha eseguito la registrazione il giorno precedente. Tale complessa configurazione discorsiva (espressione) indica che Jack sta ricordando l'accaduto mentre ascolta l'audio dalle cuffie (contenuto): le scene in interna e quelle in esterna – sulla base di ciò che il film ci ha già mostrato – devono essere prese insieme da una significazione per assurgere al grado di configurazione espressiva il cui contenuto è il ricordare un evento precedente. In uno degli stacchi che mostrano il ponte, l'immagine si presenta inizialmente come del tutto sfocata. Una volta che Jack e lo spettatore riconoscono il canto di un gufo a partire dai formanti sonori emessi dalla traccia audio, ecco che l'immagine viene messa a fuoco, fino a permettere il riconoscimento della figura visiva corrispondente. Inoltre, nel momento finale della sequenza, una sorta di split screen mostra in contemporanea il viso di Jack che riflette e lo pneumatico, mentre è raggiunto dal colpo di pistola. Abbiamo dunque un'ulteriore tecnica discorsiva, dall'estensione molto più breve, che ci permette di comprendere che l'immagine che stiamo vedendo, a differenza delle altre, non è frutto dei ricordi di Jack, quanto della sua immaginazione.

I motivi di interesse della sequenza sono due: da un lato, essa illustra come i meccanismi di mostrazione e aucolarizzazione possano essere identificati solo dopo che la semiosi li ha resi significanti come tali: l'alternanza tra interno attuale ed esterno ricordato devono essere presi insieme, di modo che possiamo comprendere che i suoni che stiamo ascoltando costituiscono un fare percettivo da attribuire a Jack (auricularizzazione), mentre ciò che vediamo nelle scene in estera sono analoghe ocularizzazioni, ma di ciò che sta

vedendo nella sua mente. Inoltre, la sequenza esaminata illustra come i discorsi audiovisivi siano in grado di proiettare lo spettatore all'interno di più scene contemporaneamente: è allora l'attività inferenziale a ritagliarne una significazione univoca, così che le numerose profilazioni percettive dovute al montaggio vengano suturate dalla semiosi. Complessivamente, questa sequenza ci permette di precisare che le configurazioni dell'espressione non hanno un'estensione fissa, ma che, al contrario, è a seguito della selezione inferenziale, che si ha il ritaglio di configurazioni significanti.

Il secondo motivo di interesse della sequenza è dovuto al fatto che si tratta di una sequenza che potremmo genericamente definire come meta-linguistica. A precisare i termini della questione ci aiuta la nozione di *lettura performativa* proposta da Roger Odin (2000): si tratta di una lettura che deriva da una peculiare corrispondenza tra la tesi che un discorso vuole portare avanti e i mezzi con cui lo fa. In questo caso, *Blow Out* porta avanti una tesi discorsiva circa la percezione e il montaggio, utilizzando in maniera esemplare la percezione e il montaggio: il film esibisce insomma il suo discorso, lo dimostra mettendolo in atto. La tesi principale di questo discorso è che per ottenere un effetto di naturalismo percettivo, c'è bisogno di una grande sofisticazione di tecniche e l'accostamento di materiale eterogeneo. Come avevamo già osservato le ragioni di questa tesi sono portate avanti in una maniera tale che una semiotica interessata agli aspetti narrativi e discorsivi non è in grado di rendere conto delle procedure della sua realizzazione: per dimostrare la sua tesi, il film utilizza infatti una prova percettiva, facendoci provare direttamente l'efficacia del riconoscimento sensibile ottenuto con le procedure del montaggio, esibendone i passaggi intermedi e denunciandone gli artifici. Nel corso di questo capitolo abbiamo provato a chiarire i meccanismi che contraddistinguono l'enunciazione audiovisiva, specificando che si tratta di un tipo di "dire" che comporta una semiosi differente rispetto a quella verbale. Le configurazioni ipoiconiche che la caratterizzano, infatti, fanno lavorare la percezione realizzando inferenze analoghe a quelle realizzate di fronte agli oggetti dell'esperienza. *Blow Out* dimostra che per raggiungere questo tipo di riconoscimento, c'è bisogno di un lavoro tecnico e semiotico molto complesso, ma che il risultato è un'esperienza di significazione esclusiva della tecnologia audiovisiva.

Avevamo poi individuato un aspetto critico all'interno della nostra analisi: il modo in cui il lungometraggio permette di realizzare una peculiare relazione tra l'esperienza dello spettatore e quella di Jack. Avevamo visto come nella sequenza in oggetto, lo spettatore

fosse in grado di riconoscere le “immagini-che-stanno-per-i-pensieri” di Jack, anche se queste lavorano con approssimazione come “pensieri-che-stanno-per-immagini” di un montaggio: queste ultime sono infatti finalizzate ad applicarsi sulle figure sonore della registrazione per ricomporre un evento. Lo spettatore interpreta la sequenza audiovisiva riconoscendo le inferenze immaginative di un umano, ma al contempo riconosce che questo umano sta simulando a sua volta una tecnica di composizione. Non avevamo saputo spiegare i meccanismi che rendono tale complesso cortocircuito così agevole da decifrare da parte dello spettatore, e ci eravamo accontentati della formula di “pensiero tecnico”. Alla luce delle riflessioni di Garroni, possiamo tentare di precisare la nostra riflessione: abbiamo infatti osservato che il carattere metaoperativo dell’immagine interna, il suo vedere in maniera mediata e slegata da scopi impellenti, caratterizza non solo gli oggetti e gli strumenti dell’esperienza, ma anche gli strumenti linguistici. Ciò spiega perché Jack è in grado di usare una tecnica di composizione cinematografica per risolvere un problema dell’esperienza: la metaoperatività dell’immagine interna gli permette di montare delle immagini mentali sulle figure sonore registrate, perché la correlazione virtuosa dell’immagine interna con gli strumenti tecnici è la medesima che essa realizza nei confronti degli strumenti linguistici. In questo caso, gli strumenti del montaggio. Per ciò che concerne lo spettatore, la questione è più complessa: come osservato da Garroni a proposito delle possibilità dell’arte e del montaggio, la sequenza fa lavorare in maniera esemplare l’immagine interna, ne illustra il funzionamento con i propri mezzi. Il meccanismo della percezione interpretante (o comprensione), è sollecitato in modo da mostrare ciò che nell’esperienza vissuta farebbe solo tacitamente. A proposito del linguaggio cinematografico, avevamo visto come secondo Garroni alcuni espedienti del montaggio audiovisivo potessero imitare in qualche maniera il funzionamento dell’immagine interna tramite dei mezzi pienamente discorsivi. L’autore citava peculiari i movimenti di macchina, i tagli di montaggio, così come gli effetti di sovraimpressione e di sfocatura: esattamente il dispendio di operazioni che la sequenza in oggetto esibisce: lo sfocato, il montaggio continuo tra due scene distanti, lo split-screen. Ci aiutano allora le considerazioni di Bordron circa il momento iconico, ovvero la fase intermedia in cui le qualità sensibili sono prese insieme e raggruppate in forme in vista della semiosi. Crediamo che il paradossale accordo che si realizza tra “montaggio che sta per pensieri” e “pensieri che usano il montaggio” – paradosso che lo spettatore comprende senza sforzi –

sia dovuto ai caratteri iconici che la percezione e i linguaggi ipoiconici hanno in comune. Soprattutto per ciò che concerne l'incapacità di predicazione e l'assoluta preminenza delle configurazioni mereologiche. Per queste ragioni, crediamo che questa sequenza realizzi un percorso semiotico agevole grazie all'assonanza tra il funzionamento del discorso audiovisivo e i meccanismi della percezione: il discorso audiovisivo compone e monta, così come la semiosi percettiva assembla e comprende. Entrambe lavorano mettendo insieme e profilando possibili significazioni.

4. IL CAMPO DI UNA RETORICA INTERMEDIALE

Se vogliamo descrivere la traiettoria dell'enunciazione audiovisiva nella sua interezza, non è sufficiente prendere in considerazione solo la struttura generale della semiosi che la caratterizza. Rintracciare il legame dinamico tra percezione e discorso ci permette di qualificare il funzionamento generale della rispettiva tecnologia di significazione, ma per descrivere il loro ruolo effettivo all'interno della cultura, occorre approfondire due aspetti che contraddistinguono i suoi enunciati. In primo luogo, un discorso non è mai prodotto né interpretato nel vuoto: esso andrà a inserirsi in percorsi di senso peculiari, un dominio culturale, un campo composto da altre opere simili. A questo proposito Ugo Volli ha osservato che “i mezzi di comunicazione non si presentano mai «nudi», ma sempre organizzati secondo certi generi” (Volli 2007, p. 228). Occorrerà allora provare a rendere conto dei generi audiovisivi, andando a considerare casi che esulano dal campo della finzione che abbiamo esaminato finora. Nei precedenti capitoli abbiamo fatto cenno a etichette quali *thriller*, *b-movie*, *horror*: si tratta di nozioni che descrivono una peculiare funzione interpretativa nei confronti dei testi a cui si riferiscono e che sarà opportuno approfondire.

In secondo luogo, ci siamo soffermati sul modo in cui le sostanze audiovisive ci permettono di accedere alla semiosi e il modo in cui determinano la sua dinamica, tentando di individuare il rapporto tra percezione e discorso. Occorre però approfondire questa riflessione, perché dietro la formula “sostanze audiovisive” si nasconde una inaspettata complessità: innanzitutto, occorrerà rendere conto della natura fotografica delle immagini, andando a considerare come il sapere circa la produzione tecnica influisce sull'interpretazione. Va poi approfondita la varietà delle sostanze dell'espressione che

caratterizzano l'audiovisivo, dato che, come abbiamo visto nelle analisi del precedente capitolo, è possibile rinvenire sostanze che, pur rispettando la comune matrice fotografica, possono presentarsi come mute e in bianco e nero, a colori, in alta definizione, e così via. Inoltre, occorre allargare il campo ad altre tipologie di sostanze che, pur rientrando nel campo dell'audiovisivo, non sono fotografiche: si pensi al ruolo giocato dalle immagini sintetiche realizzate al computer o alle immagini animate.

Riteniamo che questi due assi di approfondimento – i generi e le sostanze dell'espressione – non siano interessanti solo in loro stessi, ma rappresentino al contrario due perni attorno cui è possibile misurare l'influsso delle tecnologie medialità nella dinamica dell'Enciclopedia. Da un lato, gli standard tecnici e pragmatici che concernono queste due nozioni ci permettono di approfondire gli abiti produttivi e semantici che contraddistinguono la produzione in una data epoca: ad esempio, il quasi totale abbandono del bianco e nero di cui si contraddistingue la produzione contemporanea, e l'utilizzo di tecniche miste sintetiche e fotografiche nelle produzioni cinematografiche (Manovich 2006). Dall'altro, questi abiti sono però difficili da individuare, perché andando a costituire il modo normale con cui si produce senso in un dato periodo storico, tendono a passare inosservati.

Per queste ragioni, in questo capitolo intendiamo individuare un campo peculiare all'interno della produzione culturale, capace di svelare, tramite delle operazioni retoriche, alcuni degli abiti che la caratterizzano. Intendiamo indicare questo campo come il campo di una retorica intermediale, perché sfruttando le norme di produzione e di interpretazione legate alle sostanze dell'espressione e ai generi, mirano a tradirle per aumentare l'efficacia narrativa di un'opera o la sua forza persuasiva. Ad esempio, alcuni audiovisivi che andremo a considerare producono un accostamento critico tra il genere documentario e il genere finzionale. Altri discorsi realizzano un accostamento tra differenti formati tecnici, mettendo in relazione l'alta e la bassa definizione, il bianco e nero e il colore, l'immagine animata e quella fotografica. Altri ancora mescolano queste due soluzioni per costruire strategie retoriche ancora più complesse.

Sebbene le riflessioni che abbiamo speso nel precedente capitolo circa i meccanismi della significazione e del montaggio audiovisivo rimangano validi anche per questi casi, riteniamo che l'insieme di queste peculiari operazioni vada a costituire un tipo di montaggio più complesso, che indicheremo come un montaggio intermediale grazie alle

riflessioni di Pietro Montani (2010, 2014). Studiare questo campo ci permette quindi di investigare due fenomeni: da un lato, sfruttando e tradendo gli abiti che la produzione culturale ha assunto, ci permette di studiare il loro funzionamento implicito. Dall'altro, alcune di queste peculiari operazioni retoriche si stanno lentamente normalizzando, andando a costituire dei nuovi abiti. In particolare, l'utilizzo di materiale di archivio ci permette di riflettere non solo sull'asse della produzione tecnica e della relazione semiotica, ma anche sui nuovi modi che la cultura sta assumendo per modificare i suoi meccanismi di trasmissione e di sedimentazione semantica.

4.1. L'immagine fotografica tra *arché*, testualità e regole comunicazionali¹⁴⁷

Alcune riflessioni che hanno animato il dibattito semiotico sulla fotografia ci aiutano a inquadrare insieme la questione delle sostanze dell'espressione e quella dei generi. È possibile schematizzare tale dibattito in tre concezioni principali. La riflessione inaugurata da Roland Barthes (1980), infatti, mirava a indagare l'essenza del segno fotografico¹⁴⁸. L'interesse principale era quello di descrivere la relazione deittica che ogni fotografia intrattiene con la "realtà" che rappresenta. Il concetto di impronta ha contribuito a sviluppare questa ipotesi, soprattutto grazie a una ripresa della nozione di *indice* elaborata da Charles Sanders Peirce¹⁴⁹.

La seconda concezione si sviluppa in polemica con la prima, perché piuttosto che concentrarsi sulla natura del segno fotografico, essa si caratterizza per la scelta di considerare le fotografie come dei testi: questa prospettiva sceglie quindi di privilegiare le configurazioni di ogni singola occorrenza, cercando di valorizzarne le particolarità attraverso le procedure di analisi. Questa ipotesi è stata sviluppata in seno alla scuola di Parigi, soprattutto da Jean-Marie Floch (1986).

Ci interessa però sottolineare soprattutto il passaggio successivo, in cui all'analisi della singola occorrenza fotografica e alla considerazione della natura dell'immagine si

¹⁴⁷ Questo paragrafo, così come il successivo, è la rielaborazione di un saggio dedicato alla fotografia precedentemente pubblicato per la rivista *Comunicazioni Sociali*. Cfr. D'Armenio (2016a).

¹⁴⁸ Per una ricognizione completa sulla fotografia, tanto per ciò che concerne la semiotica quanto per altre opzioni disciplinari, cfr. Dondero (2006, 2011), Eugeni (1999a).

¹⁴⁹ I contributi che hanno fatto esplicito riferimento a Peirce, sono Dubois (1983) e Krauss (1977). Per una ricostruzione critica degli usi – spesso riduzionisti – della semiotica di Charles Sanders Peirce nelle teorie fotografiche, si veda Signorini (2009). URL: http://www.fototensioni.net/signorini_peirce.html

aggiunge un rinnovato interesse per il contesto comunicazionale che regola la significazione sociale della fotografia. Come sottolineato da Eugeni, nel dibattito semiotico sulla fotografia, “da una definizione dell’essenza della fotografia e di ciò che la distingue da altre forme espressive, si è passati a studiare la fotografia in relazione ai contesti comunicativi in cui è calata e in cui opera” (Eugeni 1999a, pp. 198-199).

L’immagine precaria. Sul dispositivo fotografico (1987) di Jean-Marie Schaeffer ha contribuito in maniera decisiva a questo spostamento, tanto che fin dalla prefazione l’autore esprime la volontà di non voler approntare una teoria ontologica del segno fotografico, ma di assumere una prospettiva pragmatica: l’immagine fotografica è essenzialmente intesa come un segno di ricezione. Piuttosto che interrogarsi sulla natura indicale o iconica del *segno* fotografico, il punto di partenza di Schaeffer è la definizione dell’*arché* della fotografia, ovvero il funzionamento indicale del *dispositivo*. Trattandosi di un’impressione fisico-chimica, ogni occorrenza fotografica sarebbe prima di tutto un indice, perché connessa al suo oggetto tramite un’impronta a distanza realizzata dalla luce. L’*arché* funzionerebbe quindi non come un attributo dell’immagine, ma come un “presupposto dell’accettazione della regola comunicazionale” (Schaeffer 1987, p. 9 della tr. it.). Si tratta quindi di una presupposizione logica, che Schaeffer precisa nei termini di una *tesi di esistenza*. Se l’immagine pittorica è di natura iconica perché del tutto slegata dall’esistenza effettiva dell’oggetto rappresentato, per ciò che concerne l’immagine fotografica, l’*arché* impone una presupposizione logica dell’esistenza di ciò che vi è rappresentato. Nell’eventualità che una fotografia rappresenti il Mostro di Loch Ness, che sappiamo non esistere, non si metterà in dubbio l’*arché*, ma “si dirà ad esempio che si tratta della rappresentazione fotografica di un altro animale” (*Ivi*, p. 116). Oppure, se la rappresentazione mostra un soggetto che sappiamo non esistere, si concluderà che “l’immagine non è di tipo fotografico” (*Ibidem*). In altre parole, “la tesi di esistenza possiede lo statuto di una regola aprioristica di ricezione e non quello di un’inferenza contingente, variabile da un’immagine fotografica all’altra” (*Ibidem*). L’indicalità dell’*arché* è quindi un presupposto che regola e anticipa ogni interpretazione: quando riconosciamo un’immagine fotografica (momento indicale) e ci accorgiamo che – sulla base del nostro sapere precedente – esibisce qualcosa di riconoscibile (momento iconico), consideriamo il rappresentato come un campo esperienziale. C’è quindi una tensione intrinseca tra icona e indice, che Schaeffer mette in luce rispetto alle riflessioni dei teorici

che lo hanno preceduto. “Alcuni degli autori considerati cercano chiaramente di capire cosa la fotografia è (Dubois), mentre altri sembrano più decisamente orientati a modellizzare cosa essa *fa* (Schaeffer)” (Eugeni 1999a, p. 199). In questa maniera, il procedimento tecnico che sappiamo regolare la produzione di una fotografia, influenza in maniera determinante la sua interpretazione, perché l'impronta della luce sul supporto descrive una traiettoria specifica di enunciazione e una peculiare sostanza dell'espressione. La tesi di esistenza di cui parla Schaeffer dipende quindi dalla traiettoria di enunciazione specifica alla tecnologia della semiosi fotografica.

Tuttavia, al presupposto indicale che inaugura la ricezione, e al riconoscimento iconico della singola occorrenza, va aggiunto un terzo momento, legato alle scene e alle regole comunicazionali all'interno di cui si inserisce l'immagine. Si tratta di vettori fondamentali per l'interpretazione, perché uno scatto di famiglia all'interno di un archivio privato, ad esempio, non è interpretato alla stessa maniera di una foto di una personalità pubblica esibita in un'esposizione museale. Questi tre poli – *arché* indicale del dispositivo, riconoscimento iconico e regole comunicazionali – hanno contribuito a rendere più complessa la riflessione sulla fotografia: ne risulta una sorta di percorso sintagmatico della significazione fotografica, che non può essere ridotto alla sua natura di segno, ma va inserito all'interno di catene di contrattazioni socialmente attestate.

Non è quindi un caso, come nota ancora Eugeni, che “lo studio di Schaeffer [...] è oggi al centro di una nuova valorizzazione soprattutto in Italia” (Eugeni 2011, p. 225). Nonostante le basi epistemologiche siano per alcuni versi agli antipodi, l'approccio pragmatico di Schaeffer è stato accostato da Maria Giulia Dondero (2006, 2011) alla riflessione di Jean-Marie Floch (1986), la quale si inserisce all'interno della matrice strutturalista e generativa della scuola di Parigi. Come abbiamo osservato in apertura, la prospettiva di Floch è in aperta polemica con le teorie interessate solamente alla natura dell'immagine fotografica, perché esse trascurano il senso dei singoli testi.

L'immagine fotografica può anche essere tecnicamente un'impronta, ma nella nostra prospettiva questo non importa: sono le forme dell'impronta a renderla un oggetto di senso possibile, e dal momento che ci interessiamo a queste forme non possiamo più accontentarci di parlare della fotografia in generale. Se la considerazione del procedimento tecnico è sufficiente per classificare una fotografia come indice

piuttosto che come simbolo o come icona, ciò non potrà soddisfare chi vuole comprendere in che modo tale fotografia si organizza per significare.

(Floch 1986, p. 8 della tr. it.).

Secondo Dondero bisogna distinguere una prospettiva genetica, che è interessata alla produzione dell'occorrenza e quindi al legame di indicialità, da una prospettiva generativa, che al contrario mira a rendere conto della generazione del senso. Questa seconda prospettiva permettere infatti di rintracciare differenti strategie discorsive: seguendo le indicazioni di Floch, la fotografia referenziale “sarebbe solo *una* delle estetiche fotografiche possibili, ovvero quelle che, attraverso un effetto di trasparenza enunciazionale, negano di essere costruite e si esibiscono strategicamente come immagini in grado di «lasciare voce alla storia o al mondo»” (Dondero 2006b, p. 33). Accanto a questa prima strategia enunciazionale, Floch ne individua infatti altre tre: mitica, sostanziale e obliqua. La fotografia mitica è una “costruzione di una presa logica del mondo” tale da costruire “un discorso secondo, al di qua o al di là degli elementi riconosciuti che costituiscono la dimensione figurativa dell'enunciato” (Floch 1986, p. 15 della tr. it.). La foto sostanziale mira “al «grado zero della scrittura»”, perché “è concepita come una tensione verso il reale, attraverso il rifiuto di ogni intervento” (*Ibidem*). Infine, la fotografia obliqua “privilegia lo spostamento, il doppio senso, il gioco di figure” (*Ivi*, p. 14). Affiancando la prospettiva generativa di Floch a quella pragmatica di Schaeffer è possibile rendere conto delle tre dimensioni costitutive del senso di un'occorrenza fotografica: le presunzioni di indicialità dovute al dispositivo, le differenti strategie enunciazionali di cui si caratterizza il singolo testo fotografico, le regole comunicazionali che permettono la contrattazione delle interpretazioni.

Sequenza di significazione	<i>Arché</i> del dispositivo ↔ Testo fotografico ↔ Regole comunicazionali		
Operazioni interpretative	Proiezione del sapere sulla produzione	Posizionamento rispetto alla strategia enunciazionale (referenziale, mitica, sostanziale, obliqua)	Contrattazione del senso in accordo alla situazione di ricezione

Tabella 4.1. Una proposta di generalizzazione delle fasi di interpretazione di un'occorrenza fotografica.

In primo luogo, il sapere sulla produzione fotografica, quando reso pertinente dal testo, ci impone di considerare la fotografia come il risultato di un corpo ibrido (uomo e dispositivo) che prende posizione nel mondo prima dello scatto: si tratta quindi di una pratica di iscrizione che può e deve essere convocata nel momento della ricezione dell'occorrenza. “Ciò significa che ogni fotografia riprodotta viene ricondotta all'esercizio di una pratica in situazione, a una traiettoria semantica della pratica stessa, alle sue condizioni di esercizio, e di adattamento alla situazione” (Dondero 2006, p. 57). In secondo luogo, l'organizzazione interna al testo, determina in larga misura la sua significazione, contraddistinguendosi per l'utilizzo di una delle quattro strategie elaborate da Floch. Infine, la situazione di ricezione decide del regime di interpretazione, di modo che una fotografia di famiglia in un archivio privato, acquisirà certamente un senso differente rispetto a un'esposizione museale. Possiamo allora ritrovare in questa sequenza di significazione due concetti da cui era partita la nostra riflessione: la sostanza dell'espressione fotografica, che è il risultato dalla produzione e dell'*arché*, e la nozione di genere o regola comunicazionale, che regola l'interpretazione in base alla situazione e ai canoni sociali che ne regolano il funzionamento.

4.1.1. *Repulsion e la contrattazione intermediale dei vissuti*

Le riflessioni che abbiamo speso a partire dal dibattito semiotico sulla fotografia ci permettono rendere conto di una prima tipologia di operazioni intermediali: operazioni in cui l'accostamento tra differenti tecnologie della semiosi comporta dei peculiari effetti

senso, sulla base degli abiti tecnici e semantici della cultura. A questo primo stadio si tratta di rendere conto di due tecnologie molto simili, la fotografia e l'audiovisivo, dato che esse condividono in parte la natura dei loro segni e le modalità di produzione delle rispettive sostanze dell'espressione. Un breve caso di analisi ci permette di illustrare alcuni caratteri della *plasticità mediale* della fotografia: il modo in cui le sue immagini possono farsi carico di molteplici interpretazioni a seconda del contesto in cui vengono inserite (Basso Fossali 2006b). In questo caso, tale contesto è quello di un testo filmico, che con le vicende che mette in scena contribuisce in maniera determinante a rimotivare un oggetto fotografico. Si tratta del film *Repulsion* (UK, 1965) di Roman Polanski.

Carol è una giovane belga che lavora in un centro estetico e vive con la sorella Hélène in un piccolo appartamento londinese. Fin dall'inizio ci viene mostrata come una persona problematica, che ha un rapporto con il prossimo impacciato e introverso. All'inizio del film ci viene mostrata una fotografia di famiglia all'interno dell'appartamento in cui vive: in linea con il suo carattere, Carol è in disparte dietro i familiari, è colta in una posa timida e distaccata rispetto agli altri componenti. Si tratta di un elemento che in questa prima parte del lungometraggio assume un valore puramente descrittivo, dato che contribuisce a caratterizzare l'ambiente e la personalità della protagonista, ma che finirà con l'assumere un significato completamente diverso al termine delle vicende.



Figura 4.1

Le sequenze successive del lungometraggio ci mostrano altri atteggiamenti problematici (fig. 4.2). Carol fissa per lungo tempo e con insistenza delle crepe sul tessuto

stradale (fig. 4.3). Sembra stranamente incuriosita, ma al tempo stesso infastidita dagli oggetti che il compagno di H el ene tiene nel loro appartamento: in una scena maneggia attonita il suo rasoio da barba (4.4). Inoltre pare combattuta circa l'atteggiamento da assumere nei confronti di Colin, un giovane uomo che la corteggia in maniera galante (4.5).



Figura 4.2



Figura 4.3



Figura 4.4



Figura 4.5

Quando per  la sorella e il compagno Michael partono per una breve vacanza in Italia, Carol inizia a isolarsi: si assenta dal lavoro per periodi sempre pi  lunghi, finch  non sprofonda in uno stato dissociativo. Si chiude in casa per interi giorni, incurante della confusione che regna dell'appartamento, del cibo che marcisce (fig. 4.6) e delle mosche che riempiono le stanze. Una serie di allucinazioni inizia a tormentarla: dapprima la casa assume dimensioni spropositate rispetto al normale (fig. 4.7); poi delle grandi crepe iniziano a squarciare le pareti (fig. 4.8); finch  inizia a immaginare misteriosi uomini che tentano di violentarla (fig. 4.9).



Figura 4.6



Figura 4.7



Figura 4.8



Figura 4.9

Quando Colin la raggiunge preoccupato del non vederla più a lavoro, Carol dapprima sembra volerlo accogliere, ma subito dopo, quando lui afferma di voler star con lei per tutto il tempo, Carol lo uccide. Poco dopo sopraggiunge il proprietario dell'appartamento per reclamare il pagamento dell'affitto, ma dopo un tentativo di violenza, Carol uccide anche lui.

Al rientro della sorella Hélène, la macchina da presa abbandona i personaggi sconvolti e gli inquilini curiosi per compiere un lungo piano sequenza che attraversa le stanze fino a raggiungere la stessa fotografia di famiglia mostrata in apertura. Un'ulteriore focalizzazione mostra in particolare la figura di Carol: la sua timidezza e il suo disporsi a margine dei familiari vengono reinterpretati non come sintomo del suo carattere, ma alla luce degli eventi mostrati nel frattempo, attestano un abuso subito durante la sua infanzia (fig. 4.10).



Figura 4.10

All'interno dell'esperienza audiovisiva, la fotografia viene insomma reinterpretata: dapprima è un oggetto mediale tipico, una foto di famiglia inserita nella scena pratica che le riconosciamo come più congeniale sulla base dei nostri abiti: la scena casalinga. Inserita all'interno del racconto cinematografico, la foto però finisce col perdere i suoi caratteri di genere legati alla situazione in cui occorre, per intercettare altri percorsi di senso: da elemento appartenente a una configurazione espressiva che mostra la normale personalità di Carol, diviene il perno per attestare un evento traumatico. La foto diviene insomma l'asse per una riapertura del senso e una reinterpretazione profonda delle vicende: il fatto che questa radicale rottura semantica sia condensata in un unico elemento ne aumenta l'intensità. Se volessimo riprendere i piani di immanenza proposti da Fontanille (2008) di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo, ci ritroveremmo con un caso estremo di *sincope discendente*: si tratta della condensazione di un livello di pertinenza inglobante e complesso (ad esempio una forma di vita) in un livello più semplice e circoscritto (un segno). È il caso, ad esempio, del simbolo di un partito politico, che raccoglie una serie complessa di valori comunitari in un segno stilizzato. Fontanille spiega che se tale operazione è realizzata con successo, la direzione discendente della condensazione in produzione comporta un effetto contrario durante la semiosi: una reinterpretazione dello scarto in direzione ascendente. È esattamente il caso con cui abbiamo a che fare: l'esperienza vissuta (l'abuso e i conseguenti sintomi di dissociazione) viene condensata in un singolo segno (la figura di Carol), con un conseguente aumento di intensità nell'esperienza semiosica dello spettatore. Al termine del lungometraggio, gli effetti di

questa operazione spingono a reinterpretare alcuni eventi del lungometraggio, come l'avversione di Carol nei confronti degli oggetti maschili e la confusione di fronte al corteggiamento di Colin. Altri elementi, invece, finiscono con l'assumere un forte valore simbolico: il cibo marcio suggerisce un'innaturale maturazione di Carol, le crepe sulla strada e sulle mura indicano lo strappo subito, la casa enormemente estesa attesta l'impotenza di fronte all'evento.

4.2. Verso una retorica intermediale: cinema della consapevolezza e postmedialità

L'operazione di accostamento tra forme medialità realizzata da *Repulsion* ci permette di approfondire la riflessione circa i generi e le regole comunicazioni da un lato, e circa le sostanze dell'espressione e i formati tecnici dall'altro. Sulla base di questo esempio, è possibile riportare alla situazione dei media contemporanei il dibattito semiotico sulla fotografia. Nel secondo capitolo avevamo osservato con Eugeni (2015) che la condizione postmediale si caratterizza per il modo in cui i media finiscono col confondersi tra loro, e come sia sempre più difficile distinguere un'esperienza mediale da un'esperienza che non coinvolge tecnologie della semiosi¹⁵⁰. Per ciò che concerne l'audiovisivo, questo scenario sembra essere legato alla crisi della natura fotografica delle sue immagini, natura che è stata messa in discussione a seguito del diffondersi della codifica digitale e dall'utilizzo dei software di elaborazione per la computer grafica. Come osservato da Lev Manovich (2001, 2006) la diffusione di questi software non ha solo generato una nuova estetica ibrida tra tecniche fotografiche e digitali, ma ha anche reso superflui i confini tra i domini medialità, che lasciano circolare queste forme ibride a scapito di presunte specificità. Per queste ragioni, crediamo che tale situazione di frammentazione mediale abbia aperto il campo a una serie di operazioni ben più complesse di quelle realizzate in *Repulsion*, perché non si tratta più di sfruttare la differenza tra due tecnologie della semiosi relativamente stabili e unitarie – l'audiovisivo e la fotografia – bensì di approfittare della moltiplicazione impressionante dei dispositivi di registrazione portatile di cui si caratterizza la situazione contemporanea. Ognuna di queste tecnologie di registrazione comporta infatti una variante riconoscibile delle sostanze dell'espressione audiovisive, senza contare il conseguente sviluppo di nuove forme discorsive dovute alla diffusione di software di manipolazione e

¹⁵⁰ A proposito della condizione postmediale, si vedano anche Krauss (2000) e Casetti (2011).

trasmissione quali YouTube e Twitch. Se la tentazione iniziale è quella di sostenere che la crisi di identità dei media audiovisivi è corrispondente alla crisi della natura fotografica delle immagini, seguendo però le ipotesi più recenti legate alla nozione di *intermedialità* – come quelle di Pietro Montani (2010) e di Francesco Casetti (2015) – emerge un quadro più complesso. Proprio ora che le cornici mediali hanno iniziato ad accogliere forme espressive tipiche di altre cornici, è paradossalmente diventato più importante l’ancoraggio ai dispositivi di acquisizione: la specificità delle procedure di registrazione audiovisiva legate agli oggetti tecnici sembra assumere un’importanza crescente, perché i risultati testuali di questi differenti dispositivi recano tracce riconoscibili della loro produzione.

Per tentare di rendere conto del modo in cui il cinema ha reagito a questa situazione di frammentazione, Francesco Casetti ha individuato tre strategie principali. “Innanzitutto abbiamo un ampio movimento che porta il cinema fuori dai suoi tradizionali confini, verso nuove forme di produzione, nuovi prodotti, una nuova idea di testo e nuovi tipi di immagine [...]. Esso diventa un cinema espanso” (Casetti 2015, pp. 190-191)¹⁵¹.

In secondo luogo, per esorcizzare il pericolo che questa prima strategia possa compromettere la sua identità, il cinema prova a riallacciarsi alla sua tradizione puntando sul coinvolgimento e utilizzando tecnologie all’avanguardia: Casetti osserva che l’adozione del 3D è un’indicazione esemplare di questa strategia di immersione sensoriale.

È però la terza via a interessarci maggiormente: piuttosto che aumentare il coinvolgimento dello spettatore, il cinema prova a utilizzare immagini realizzate con altri dispositivi mediali, come *smartphone* o telecamere di sorveglianza, per intensificare l’attività cognitiva dello spettatore, piuttosto che quella sensoriale.

Se il ricorso all’alta definizione, e in particolare al 3D, consentiva al cinema di consegnare il mondo rappresentato allo spettatore, fino a farglielo sentire letteralmente a portata di mano, l’apertura alla bassa definizione, con immagini che provengono da sistemi di sorveglianza, da camere a mano, da *smartphone*, dalla rete, serve a svegliare questo stesso spettatore, a metterlo sull’avviso, e a costringerlo a pensare a cosa significa oggi rappresentare il mondo. (*Ivi*, pp. 186-187).

¹⁵¹ Per ciò che concerne la definizione e i caratteri del cosiddetto cinema espanso, cfr. Youngblood (1979) e Zecca (a cura di) (2012).

4.2.1. Oltre il montaggio audiovisivo: il campo di una retorica intermediale

Le ipotesi di Casetti si situano sulla scia delle considerazioni di Pietro Montani, che propone un quadro più articolato di riflessione. La sua proposta è legata alla nozione di *immaginazione intermediale* (2010): una tecnica che utilizza gli scarti tra differenti formati audiovisivi (ad esempio il digitale e l'analogico) e tra differenti forme discorsive (la finzione e il documentario) per spingere lo spettatore a ricucirli criticamente. Per comprendere l'accostamento tra immaginazione e tecnica, bisogna però a nostro avviso intendere questa peculiare inflessione intermediale dell'immaginazione come la fase semiotica di una più inclusiva traiettoria di enunciazione. Rifacendoci alla nostra proposta di una sintassi generale composta da produzione, semiosi e trasmissione, crediamo che Montani stia indicando con *immaginazione intermediale* il momento intermedio della semiosi che segue a un'inflessione specifica della produzione. Dobbiamo allora innanzitutto approfondire questo primo momento di produzione.

Sulla base della teoria di Eisenstein che abbiamo presentato nel precedente capitolo, Montani sta descrivendo il funzionamento di una tipologia peculiare di montaggio, che supera la pertinenza dell'audiovisivo per sfociare in un montaggio intermediale¹⁵². Avevamo infatti sottolineato come il principio di composizione descritto da Eisenstein potesse essere declinato a differenti ordini di complessità: a partire dall'inquadratura singola, passando per sequenze composte da più inquadrature, fino a coinvolgere il colore e l'audio-visivo. A questo proposito, Montani spiega che un tratto caratterizzante del montaggio è quello di “far lavorare lo stesso procedimento di decostruzione e ricostruzione su diversi piani dell'espressione, dal colore al movimento, dalla spazialità alla musica” fino a estendere il suo principio anche “ai formati tecnici dell'immagine (per esempio digitale e analogico) e al rapporto tra media diversi (per esempio il cinema e la televisione o la computer grafica ecc.)” (Montani 2014, p. 15). Quest'ultimo ordine di complessità caratterizza quindi il campo di esercizio di un montaggio intermediale: una tecnica di produzione discorsiva che accosta differenti formati tecnici delle immagini e differenti forme discorsive, così da chiedere allo spettatore una peculiare risoluzione interpretativa. Ecco che l'immaginazione intermediale va a indicare il particolare tipo di lavoro semiotico che segue al montaggio intermediale. L'intermedialità di cui parla Montani, infatti, è

¹⁵² Oltre ad aver dedicato uno studio molto denso al montaggio audiovisivo (Montani 1999), Montani è anche il curatore delle opere di Eisenstein in Italia.

strettamente legata alle “condotte interpretative che vengono sollecitate dall’ipermediazione” (Montani 2010, p. 13). Più nel dettaglio:

Questa specifica declinazione del fenomeno della ri-mediazione è ciò che definisco come *intermedialità* [...]: un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*. (*Ibidem*).

Nel tentativo di riportare al dibattito semiotico queste procedure, le intenderemo come delle operazioni retoriche. Seguendo le indicazioni del Gruppo μ , con retorica ci riferiamo non a una specifica poetica o un genere, bensì al campo d’indagine che concerne “i funzionamenti retorici dei sistemi semiotici” (Gruppo μ 1992, p. 154 della tr. it.)

Dal nostro punto di vista, la retorica è la trasformazione regolata degli elementi di un enunciato, tale per cui spetta al fruitore sovrapporre dialetticamente, al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito. Globalmente l’operazione retorica presenta le seguenti fasi: produzione di uno scarto, che chiamiamo allotopia, identificazione e rivalutazione dello scarto (*Ibidem*)

In entrambi i casi si tratta quindi di un modo peculiare di costruire un enunciato, tale che esso richieda una risoluzione inferenziale degli scarti presenti al suo interno. Sono però necessarie due precisazioni per adattare tali considerazioni alla situazione postmediale. Innanzitutto, il campo di esercizio di una tale retorica deve adeguarsi ai fenomeni che il dibattito semiotico contemporaneo ha assunto come propri oggetti: dopo lo spostamento dal segno al testo, deve cioè provare a rendere conto delle esperienze e delle pratiche di significazione (Fontanille 2008, Eugeni 2010). Ciò significa che, come abbiamo osservato nel precedente capitolo, non si tratta più di rendere conto della struttura del testo audiovisivo, ma della struttura della semiosi che include il testo e lo spettatore. Nel nostro caso, al contrario di quanto postulato dal Gruppo μ , non sono solo i segni e gli enunciati a interessare una tale retorica, ma le esperienze mediali entro cui si realizzano. In secondo luogo, essendo tali scarti, come rilevato con chiarezza da Montani, degli scarti tra formati mediali e tra forme discorsive, potremmo accreditare una tale retorica come una retorica intermediale.

A questo proposito occorre però prendere in considerazione il modo in cui il montaggio di cui parla Montani sollecita la risposta dello spettatore, perché ci permette di chiarire l'influsso dei media sulla produzione culturale e il modo in cui stabilizza il sistema semantico attorno a degli abiti. Sotto questo punto di vista, il modo in cui il montaggio intermediale fa lavorare l'immaginazione dello spettatore deve essere compreso nell'accezione che ne ha dato Garroni: avevamo osservato come il rischio di una ripetizione banale delle figure da parte dei media, fosse quello di non far lavorare l'immagine interna in maniera virtuosa, perché l'estrema banalità di queste immagini rischia di rendercela estranea. In continuità con queste riflessioni, Montani afferma che il montaggio intermediale mira a rompere le abitudini anestetiche dovute alla produzione audiovisiva, causando una sorta di positivo effetto di straniamento nei loro confronti. Possiamo insomma intendere la nozione di immaginazione usata da Montani in ambito estetico, come un peculiare lavoro semiotico, che si basa in via privilegiata sulla rottura degli abiti anestetici della cultura. Nelle riflessioni di Montani, infatti, le prestazioni dell'immaginazione non sono intese come un lavoro soggettivo e autonomo di un interprete, ma come un'attività fortemente regolata dall'archivio mediale e dalla produzione discorsiva della cultura. "L'immaginazione è una facoltà del soggetto, certo, ma solo in quanto al tempo stesso, essa è un dispositivo della soggettivazione, una prassi ricettiva e produttiva che del soggetto storico denuncia, precisamente, la dipendenza dalle immagini a cui è già sempre esposto" (Montani 2010, p. XV). A nostro avviso occorre quindi intendere la relazione tra immaginazione e prassi alla stessa maniera di come avevamo inteso la relazione tra la semiosi e la prassi enunciativa: è quest'ultima, tramite il suo incessante lavoro di produzione segnica a costruire le unità culturali che regolano la significazione in una data epoca. Avevamo osservato come il soggetto fosse sempre già attraversato dalle resistenze semantiche dell'Enciclopedia, perché la prassi di produzione segnica stabilizza e modifica delle norme e degli abiti che regolano il senso, ben prima che un soggetto si impegni in un qualunque atto produttivo e interpretativo. Allo stesso modo, secondo Montani "l'immaginazione, non diversamente dal linguaggio, si nutre di immagini già fatte" (*Ivi*, p. XVI). Più nel dettaglio, "bisogna intendere che non solo l'immaginazione *si serve* di una tecnica, ma anche e innanzitutto che l'immaginazione stessa *ha* qualcosa di tecnico" perché non si tratta solo di una "«facoltà» manovrata da un soggetto, ma anche quella di un insieme di pratiche artificiali che esercitano decisivi effetti

di soggettivazione” (*Ivi*, p. XV). In altre parole, la logica retorica che caratterizza la dinamica dell’Enciclopedia stabilisce il modo in cui si produce e si interpreta senso in una data epoca, grazie alla sedimentazione di abiti e di norme. Essa regola la nostra attività immaginativa e interpretativa attorno a dei *topoi* retorici, degli “abiti di pensiero”. È solo all’interno di questo quadro che il montaggio intermediale può intervenire: rompendo gli abiti produttivi e interpretativi caratteristici della situazione postmediale, il montaggio intermediale spinge la semiosi a lavorare in maniera peculiare, aumentando l’efficacia retorica dei discorsi audiovisivi. Per queste ragioni, se è vero che il campo di retorica intermediale che stiamo cercando di delineare si caratterizza per il modo in cui produce scarti, occorre tuttavia insistere sul fatto che questi scarti sono possibili solo grazie a degli abiti e a delle regolarità. In questo caso, degli abiti anestetici. È per questa ragione che la rottura degli abiti che caratterizza questo campo ci aiuta a comprendere come lavora la logica retorica della cultura: da un lato, tradendo gli abiti ce ne svela il funzionamento. Dall’altro, divenendo sempre più comuni, queste operazioni di rottura contribuiscono a crearne di nuovi.

Per caratterizzare questo peculiare campo retorico e le operazioni che lo caratterizzano, occorre allora in primo luogo chiarire lo statuto da assegnare ai *formati* (afferenti alle sostanze dell’espressione) e alle *forme discorsive* (che concernono la questione dei generi), prima di concentrare l’attenzione sulle operazioni che le fanno lavorare in maniera critica e sul modo in cui producono semiosi.

4.3. La questione dei generi

Iniziamo dalla questione dei generi. Si tratta di un’entità molto difficile da descrivere, perché sebbene il suo ruolo all’interno della produzione culturale sia fondamentale, è allo stesso tempo una nozione sfuggente e dai confini poco chiari. Per ciò che concerne il suo essenziale ruolo regolativo, Claudio Paolucci ha messo in luce come all’interno di qualunque pratica interpretativa “è il pigro pragmaticista che è in noi che domina [...] i nostri primi tentativi di semantizzazione: per economia di lavoro, tendiamo a dare senso al nuovo senso in base al vecchio senso già disambiguato” (Paolucci 2010, p. 382). Il genere interviene immediatamente nel decidere qual è il nostro primo approccio interpretativo nei confronti di qualunque testo o attività semiotica. Si tratta insomma di un

elemento di mediazione che si situa oltre le strutture della singola occorrenza discorsiva e che regola invece gruppi di produzioni più ampie, raggruppandole a partire da una serie generale – e generica – di caratteri.

A questo proposito, nel secondo capitolo di questo studio avevamo chiaramente differenziato la nozione di *statuto* (Dondero 2011) da quella di *forme discorsive*: si tratta di altre due concetti che mirano a descrivere i meccanismi che regolano l'interpretazione di un discorso, pur situandosi a un livello di pertinenza che lo oltrepassa. Gli statuti si riferiscono infatti a un meccanismo regolatore molto generale, che concerne la funzione sociale di un'attività o di un campo semiotico: lo statuto legale, ad esempio, prima di poter essere articolato per i diversi generi che lo caratterizzano, si contraddistingue come una traiettoria di senso unitaria, raccolta per l'appunto attorno a un valore peculiare, quello legale. Lo statuto religioso, al contrario, concerne un tipo completamente diverso di funzione sociale, dato che il valore religioso è agli antipodi rispetto a quello della legge. A ognuna di queste funzioni sociali è associata una forma di semantizzazione specifica, che regola il senso di occorrenze discorsive più limitate. Ogni statuto si contraddistingue quindi per l'uso di differenti generi, differenti supporti, differenti tecnologie della semiosi: la documentazione necessaria per avviare un esperimento scientifico, ad esempio, è un tipo di testo molto diverso dalla pubblicazione finale che ne deriva. Entrambe appartengono allo stesso statuto, ma si tratta di due forme discorsive differenti.

Per rendere conto di questi differenti livelli di mediazione, avevamo osservato che la tecnologia audiovisiva, così come tutte le altre, può essere usata per produrre senso all'interno di differenti statuti: l'audiovisivo può produrre prove legali, documenti scientifici, testimonianze, film di finzione, e così via. Avevamo quindi indicato con la nozione di *forma discorsiva* l'accoppiamento tra tutti gli elementi di mediazione, così da indicare una tipologia di discorso il più caratterizzata possibile. Se volessimo indicare la forma discorsiva di *Nosferatu il Vampiro* (1922, GER), ad esempio, dovremmo accostare i caratteri medialità a quelli concernenti lo statuto, il supporto, il formato: si tratta di un discorso realizzato con la tecnologia della semiosi audiovisiva, appartenente allo statuto artistico e d'intrattenimento, il cui formato tecnico è un film muto e in bianco e nero, e la cui mira è spaventare o generare tensione. Ecco che per provare a rendere conto della forma discorsiva occorre una vera e propria descrizione delle caratteristiche statutarie, generiche, tematiche, tecniche. Tuttavia, nella descrizione del nostro esempio rimangono

fuori altre caratteristiche del testo che pure regolano la nostra interpretazione: un film *horror*, infatti, può a sua volta declinarsi in un film di vampiri, come in questo caso, oppure in una forma meno definibile, come quella di *Shining*. Inoltre, sebbene la nostra proposta tenti di situarsi in maniera coerente all'interno di un quadro descrittivo, vi fanno certamente parte delle informazioni che nell'uso comune della nozione di genere non entrano in gioco. Sembra insomma che nella nostra definizione di forma discorsiva, rispetto al modo in cui il senso è regolato all'interno della cultura, ci siano al tempo stesso troppi caratteri definitivi e troppo pochi¹⁵³.

4.3.1. *La produzione letteraria: un atto semiologico complesso*

La riflessione sui generi si è sviluppata soprattutto in ambito letterario, dove la sua definizione sembra essere legata alla stessa definizione di cosa sia il letterario. Almeno questa è la tesi di Jean-Marie Schaeffer (1989), che in un denso saggio dedicato all'argomento, afferma: “la letteratura o la poesia costituiscono dei domini regionali all'interno di un dominio semiotico unificato più vasto, che è quello delle pratiche verbali, *non essendo* queste ultime tutte artistiche: il problema della delimitazione estensionale e della definizione del campo della letteratura (e della poesia) può essere quindi cruciale” (Schaeffer 1989, p. 9, traduzione nostra).

Nella prima parte del suo saggio, Schaeffer spiega che ci sono diversi approcci teorici con cui si può rendere conto della questione dei generi: uno dei pochi autori che ha provato a fornire una classificazione sistematica e strutturale è stato Aristotele all'interno della *Poetica*. Questa concezione teorico-analitica convive però con due impostazioni differenti, che ci aiutano a fare ordine circa la funzione dei generi e il modo migliore per studiarli. Secondo Schaeffer, infatti, alcune delle difficoltà presenti nella riflessione di Aristotele sono poi tornate in varie forme nelle teorie successive. Il presupposto generale della riflessione di Aristotele è che venga prima di tutto la *mimesis*, i modi e i mezzi con cui è possibile costruire delle rappresentazioni, mentre i generi sono differenti usi che se ne possono fare. Si tratta di una prospettiva che in un certo senso condividiamo, perché con la

¹⁵³ Sulla questione dei generi, si veda il contributo di Badir (2015) che tenta in maniera simile di utilizzare un approccio che non schiacci la nozione di genere su dei caratteri formali individuati in maniera analitica.

nozione di tecnologie della semiosi abbiamo indicato la traiettoria minima di una tecnologia di rappresentazione, prima che venga usata per differenti scopi discorsivi¹⁵⁴.

La prima prospettiva presentata da Aristotele è una prospettiva *normativa*, perché mira a spiegare come devono essere realizzate le opere per rispettare le regole di genere e i loro scopi. La tragedia, ad esempio, ha secondo il filosofo greco la finalità della *catarsi*. Per questa ragione, nella costruzione di un'opera tragica “occorre dare precedenza alle proprietà che concorrono al meglio all'effetto catartico” (Schaeffer 1989, p. 14, traduzione nostra).

Dall'impostazione normativa, Schaeffer individua nella riflessione di Aristotele uno slittamento verso un'altra prospettiva, che sostituisce alla finalità pragmatica dell'impostazione normativa, una finalità interna: per questa ragione, tale seconda prospettiva può essere definita come *essenzialista*. In più occasioni, infatti, Aristotele fa riferimento alle *specie* dell'arte poetica, con la conseguenza che “essa diventa un oggetto quasi biologico” (*Ivi*, p. 20). Questa prospettiva rischia di accomunare le specie naturali, che possiedono effettivamente una finalità di sviluppo interna, alle specie letterarie: “se i generi sono delle sostanze, è possibile determinare teleologicamente la loro evoluzione «naturale»” (*Ivi*, p. 22). Questo slittamento dalla finalità pragmatica alla finalità interna o teleologica sembra tradire la separazione tra *technè* e *physis* che contraddistingue il pensiero di Aristotele: alla prima appartengono tutti i saperi finalizzati a produrre delle cose. All'interno di questo primo gruppo partecipano la retorica, l'arte e quindi dovrebbe rientrarvi anche la poetica. Tuttavia, questa seconda concezione essenzialista dei generi li fa scivolare nel campo della *physis*, che concerne i fenomeni naturali, con le loro leggi necessarie e insuperabili.

Ci interessa però soprattutto la terza prospettiva, quella teorico-analitica, perché divide i generi in base a delle categorie strutturali. Rifacendosi a Gérard Genette (1979), Schaeffer spiega che nella sua versione più asciutta, la classificazione di Aristotele è basata sul *modo* in cui è sviluppata *mimesis* e sul criterio di superiorità e inferiorità che caratterizza gli *oggetti* e le tematiche trattate dalla stessa *mimesis*.

¹⁵⁴ Non tutti gli autori credono che la rappresentazione preceda il discorso. Gaudreault (1988), ad esempio, fa prevalere il racconto sulla rappresentazione. Al contrario, il presupposto alla base della nostra idea che vadano distinte differenti tecnologie della semiosi è che, a livello logico, sia da rendere prioritaria l'esistenza di differenti modi di dire, e solo in secondo luogo prendere in considerazione lo scopo di questo dire. La motivazione è a nostro avviso semplice: le tecnologie della semiosi producono differenti tipi di conoscenza e per queste ragioni vengono usati in maniere differenti a seconda della finalità. Sotto questo punto di vista, le tecnologie della semiosi possono essere pienamente intese come tecnologie della *mimesis*.

Modo Oggetto	Drammatico	Narrativo
Superiore	Tragedia	Epopèa
Inferiore	Commedia	Parodia

Tabella 4.2. Uno schema della classificazione dei generi in Aristotele (Schaeffer 1989, p. 17).

In questo modello, il modo della *mimesis* indica il regime di enunciazione che il poeta può adottare: il modo narrativo si ha quando il poeta utilizza il pronome personale “io” e si prende in carico la responsabilità della narrazione. Il modo drammatico, al contrario, si verifica quando il poeta mette in scena se stesso come un altro¹⁵⁵: quando riproduce le vicende, piuttosto che narrarle. Per ciò che concerne invece l’oggetto, si tratta di rendere conto del grado di “virtù” di ciò che è al centro della produzione discorsiva: quello superiore concerne gli uomini migliori, come fa Omero nell’Iliade e più in generale i poeti tragici; mentre quello inferiore concerne uomini peggiori, come nel caso della parodia drammatica o della poesia comica.

Questa terza prospettiva teorica sui generi è molto differente da quella normativa ed essenzialista di cui abbiamo già discusso: i nomi di genere indicati nella tabella potrebbero essere sostituiti con altre etichette senza che l’impianto della classificazione cambi, perché a reggerla ci sono criteri strutturali capaci di individuare estensionalmente una serie di opere. Non c’è quindi un principio biologico o pragmatico a regolare questa visione teorica, ma un criterio classificatorio e strutturale finalizzato a raggruppare dei testi empiricamente prodotti.

Sulla scorta di queste tre prospettive rinvenute in Aristotele, Schaeffer afferma che le teorie dei generi successive si contraddistinguono per il loro far prevalere criteri essenzialisti, normativi o tematici: secondo l’autore, Hegel (1835) ricostruirebbe una storia tendenziosa dei generi, focalizzandola solo su alcune tradizioni, e ignorandone altre. Così facendo, pur presentando qualcosa che vuole essere una storia empirica, sta invece presentando una storia essenzialista: la ricostruzione di Hegel naturalizzerebbe in modo

¹⁵⁵ Non è difficile qui intravedere come Aristotele abbia anticipato la classificazione di Benveniste (1959) tra un modo dell’enunciazione storico e un modo discorsivo. Tuttavia, qui sta riprendendo a sua volta la classificazione proposta dal suo maestro Platone, che nella *Repubblica* distingue tra modo diegetico (uso dell’io e assunzione discorso) dal modo mimetico (che non utilizza l’io), a cui aggiungeva anche un modo misto.

tacito i giudizi estetici che guidano la selezione delle tradizioni considerate. Secondo Schaeffer lo stesso si può dire di Brunetière (1890), che applica apertamente la teoria dell'evoluzione della specie di Darwin allo studio dei generi letterari.

Nel tentativo di chiarire la questione, Schaeffer sceglie di utilizzare un altro approccio: prima reperisce un largo insieme di nomi di genere a partire dalla produzione saggistica, e poi prova a verificarne i referenti – ovvero i caratteri selezionati all'interno dei testi letterari – per tentare di chiarire la loro natura. Ne deriva una classificazione in due assi principali di caratteri testuali che reggono etichette di genere: da un lato, i nomi di genere che si riferiscono al quadro comunicazionale, dall'altro quelli che invece prendono in carico elementi interni all'enunciato. Il primo asse si divide a sua volta in livello enunciazionale, livello della destinazione, livello della funzione. Mentre il secondo si divide in criteri sintattici e semantici. Ognuno di questi cinque livelli ha permesso la formulazione di differenti nomi di generi, a cui Schaeffer aggiunge anche altri criteri che non ha rubricato nel suo modello: i criteri di tempo (tragedia elisabettiana, sonetto barocco) e criteri di luogo (epopea greca, romanzo francese).

Non entreremo nei dettagli delle riflessioni di ciascuno dei livelli individuati da Schaeffer, perché ci interessano soprattutto le sue conclusioni. Innanzitutto, “l'apparente mancanza di coerenza dei nomi di genere si spiega con il fatto che l'atto verbale è un atto semiotico complesso” (Schaeffer 1989, p. 116, traduzione nostra). Essendo ogni atto verbale, tra cui anche gli atti verbali letterari, delle produzioni complesse e strutturate in almeno cinque livelli, ne deriva che anche i nomi di genere, andando a selezionare tra le molteplici caratteristiche che contraddistinguono tali livelli, saranno vari ed eterogenei. Per queste ragioni, la conclusione dell'autore è che, per ciò che concerne i nomi di genere, “è vano sperare di trovare un'identità nella scelta dei livelli testuali pertinenti da loro presi in carico” (*Ivi*, p. 129, traduzione nostra).

Dal punto di vista generico non c'è identità testuale che relativa al/i livello/i del messaggio investito/i dal nome di genere. All'apparente e semplice relazione tra un testo e il suo genere si sostituiscono delle relazioni complesse ed eterogenee tra diversi aspetti degli atti comunicazionali e delle realizzazioni testuali. [...] Dire di un testo che è un sermone e di un altro che è un sonetto non significa classificarli secondo due generi differenti, ma classificarli in rapporto a dei criteri di identità testuale differente:

atto comunicazionale nel primo caso, organizzazione formale nel secondo (*Ibidem*, traduzione nostra).

Ci sembra che dalle considerazioni di Schaeffer sia possibile trarre delle interessanti conclusioni. Innanzitutto, che una classificazione formale dei generi finisce giocoforza per impoverirne il loro ruolo all'interno della cultura: sarebbe infatti possibile provare a classificare le produzioni semiotiche sulla base dei loro caratteri strutturali, dividendoli in macro-famiglie di qualità formali. Tuttavia una classificazione di questo genere – realizzata usando ad esempio i livelli del Percorso Generativo del senso o le stesse categorie individuate da Schaeffer – oltre che di difficile realizzazione, non sarebbe capace di rendere conto della funzione effettiva di queste nozioni. Una definizione netta, ordinata e articolata di genere, capace di riunire in maniera chiara un gruppo di testi, sarebbe certamente utile a livello descrittivo, ma non rispecchierebbe affatto il modo in cui essi regolano le produzioni e le interpretazioni all'interno della cultura, dato che si tratta, per definizione, di un modo generico.

La nozione di genere, infatti, non riveste un ruolo formale all'interno delle attività di produzione e di interpretazione della cultura, bensì un ruolo regolatore e pragmatico: essa garantisce l'interpretabilità dei discorsi e delle situazioni semiotiche connettendole alle pratiche sociali. Nell'impostazione interpretativa proposta da François Rastier si ritrova l'importanza di questo principio, perché secondo il linguista francese, all'interno delle produzioni semiotiche “le norme di discorso, genere, stile testimoniano dell'incidenza delle pratiche sociali sui testi che ne dipendono” (Rastier 2011, p. 13 della tr. it.). Secondo Rastier i generi non vanno studiati con una prospettiva grammatica che ne elenchi le *regole*, ma seguendo una prospettiva retorico-ermeneutica, vanno descritti come delle *regolarità* operative: “ogni testo è dato in un genere e percepito attraverso questo” (Rastier 2001, p. 342 della tr. it.). Occorre allora trovare un'altra maniera per rendere conto del ruolo e della funzione dei generi all'interno della cultura, una maniera necessariamente esplicativa piuttosto che descrittiva.

4.3.2. *I regimi di credenza: abiti audiovisivi e promesse di genere*

Il concetto di *regime di credenza* si propone di sfumare le problematiche relative alla questione dei generi. Si tratta di una nozione che è stata proposta da Jacques Fontanille in

Formes de vie (2015), ma che riprende una classificazione che François Jost (1995) aveva elaborato per le emissioni televisive. Jost si interroga su un gran numero di etichette di genere presentate dai produttori di contenuti audiovisivi: ad esempio, quelle di *reality show*, *documentario*, *dramma*, *télé-réalité*, *soap opera*, *docu-drama*, *docu-fiction*. Analizzando queste nomenclature, Jost rintraccia dei dislivelli di pertinenza nei criteri che le determinano. “Tutti questi nomi di genere non sono allo stesso livello: alcuni prendono come tratti pertinenti la forma del programma (forma scenica per «drammatico», «docu-drama»), altri la sua materialità («documentario», «documento»), altri infine fanno riferimento a degli insiemi molto più vasti («realtà», «finzione»), che chiamo *mondi*” (Jost 1995, p. 41, traduzione nostra). L’ipotesi di Jost è che questi mondi possano fornire un fondamento per una classificazione dei generi, andando a costituire degli arci-generi.

Per tentare di chiarire le ragioni di questo dislivello, l’autore adotta un punto di vista pragmatista ispirato alla semiotica di Peirce: Jost si chiede quali sono i primi segni interpretanti che lo spettatore produce di fronte alle immagini audiovisive. Questa prospettiva ci sembra particolarmente interessante perché concerne per l’appunto la funzione pragmatica e sociale che i generi – o arci-generi – rivestono all’interno dell’interpretazione. Secondo Jost, i primi interpretanti prodotti mirano al chiarimento dello statuto delle immagini, perché lo spettatore si chiede quale rapporto intercorre tra il mondo rappresentato e il mondo della sua esperienza:

Non voglio dire, così facendo, che tutte le immagini devono essere comparate con il mondo reale per essere interpretate o che il mondo reale sia un’entità perfettamente identificabile e identica per tutti, voglio solamente dire che *il primo riflesso del telespettatore è di determinare se le immagini parlano del nostro mondo o no, quale che sia l’idea che ci si fa di questo mondo.* (Ivi, 42, traduzione e corsivi nostri).

Dobbiamo allora insistere sulle nozioni di *interpretante*, *riflesso* e, secondo la proposta di Fotanille (2015), di regime di *credenza*. Ciò che Jost sta infatti descrivendo usando la terminologia di Peirce, non è solo la produzione degli interpretanti di fronte alle immagini, ma il modo in cui gli abiti di una cultura determinano il modo in cui produciamo questi primi interpretanti. Fin dalla prima formulazione del pragmatismo, Peirce spiega che la vita del pensiero oscilla tra due tendenze: il *dubbio* è lo stimolo al congetturare, la tendenza che ne innesca l’irritazione, che lo spinge verso la ricerca di certezze attraverso il

processo abduttivo. La *credenza* è invece la fase in cui il pensiero si stabilizza in un abito d'azione. “La sensazione di credere è un'indicazione più o meno sicura del fatto che nella nostra natura si è stabilito qualche abito che determinerà le nostre azioni” (Peirce, CP 5.371). Invece, per ciò che concerne il dubbio, esso “non ha assolutamente un effetto attivo del genere, ma ci stimola alla ricerca, finché non viene distrutto” (*Ibidem*). Se l'abduzione spinge il pensiero a procedere da un interpretante al successivo attraverso una “semiosi illimitata”, c'è secondo Peirce un interpretante logico finale su cui viene modulato questo processo apparentemente interminabile.

Si può dimostrare che l'unico effetto mentale che può essere prodotto come interpretante logico ultimo (e che non è segno di nient'altro se non di un'applicazione generale) è un *mutamento di abito*. Si intende per mutamento di abito la modificazione della tendenza di una persona verso l'azione, tendenza che risulta da esperienze precedenti o da precedenti sforzi o atti di volontà, oppure da un insieme di entrambi i generi di cause (Peirce, CP 5.476).

Ecco quindi che le credenze indicate da Fontanille possono essere lette in maniera coerente rispetto alle riflessioni di Peirce: esse sono abiti stabilizzati di azione che determinano le nostre reazioni interpretative. Per ciò che concerne “il primo riflesso” di cui parla Jost, esso indica il modo in cui, guidati da una credenza, tendiamo in maniera irriflessa a produrre gli interpretanti: per Peirce gli abiti sono infatti “un misto di prontezza di azione, diciamo pure eccitabilità” (Peirce, CP 5.477).

I regimi di credenza sono quindi degli abiti produttivi e interpretativi che guidano il nostro primo riflesso di fronte alle immagini audiovisive. Secondo Jost si tratta del regime *informativo*, del regime *finzionale* e del regime *ludico*, a cui Fontanille aggiunge quello della *didattica*. Nel regime informativo, “l'autore di un'asserzione risponde della verità della proposizione espressa e deve essere in grado di fornire delle prove a supporto di ciò che afferma” (Jost 1997, p. 23, traduzione nostra). Nel regime della finzione¹⁵⁶, al contrario, “la sola vera regola è la coerenza dell'universo creato con i postulati e le

¹⁵⁶ La questione della finzione è a sua volta molto delicata, perché è difficile determinare con precisione i limiti del suo campo d'azione il campo. Se nel caso del regime di credenza questa vaghezza è inevitabile, dato che si tratta di un abito d'interpretazione per definizione, spesso si usa la nozione di finzione per indicare altri fenomeni, come l'immersione all'interno di un'esperienza semiotica o il più generale concetto di rappresentazione. Torneremo sull'argomento nel prossimo paragrafo.

proprietà che lo fondano” (*Ibidem*, traduzione nostra). Segue il regime ludico, in cui “ le regole del gioco, ma anche l’osservazione di regole sociali o di riti [...] prescrivono lo svolgimento del tempo e dove gli effetti perlocutori guidano il programma” (*Ibidem*, traduzione nostra). Infine il regime della didattica, dove “l’utilità delle conoscenze sono validate da una catena di garanzie istituzionali e sociali” (Fontanille 2015, p. 148, traduzione nostra).

A partire da queste quattro macro-categorie è poi possibile situare i generi e i sottogeneri che abbiamo descritto in apertura di questo paragrafo: anche in questo caso Jost adotta una prospettiva pragmatista, perché descrive i generi come dei filtri tra produttori e spettatori. Egli contesta però la nozione di *contratto* (Casetti 1988) usata molto spesso per rendere conto di questo ruolo di filtro, e adotta invece quella di *promessa*: “L’atto promissivo è un atto inizialmente unilaterale e performativo: in altri termini, non è necessario dell’accordo dell’Altro per promettere; il solo fatto di dire «io prometto» costituisce la promessa. Tuttavia, l’Altro non è affatto obbligato a crederci” (Jost 1995, p. 50, traduzione nostra). I generi e i sotto-generi sono quindi descritti come atti promissivi con cui un produttore di discorsi audiovisivi – tramite paratesti, sigle, pubblicità e anteprime – propone una chiave di lettura da adottare per l’interpretazione. Tale promessa può però anche rivelarsi falsa, parziale o essere rifiutata dallo spettatore: un testo etichettato come una commedia, ad esempio, realizza la promessa di far ridere, ma tale promessa potrà rivelarsi attendibile o meno, così come potrà rivelarsi un’operazione di depistaggio interpretativo, di sorpresa, di fluttuazione isotopica¹⁵⁷.

4.3.3. *Vedere-finzionale, vedere-come, vedere-in: la finzione tra immersione e menzogna*

Prima di procedere alla trattazione di un caso di analisi, sono necessarie delle precisazioni per ciò che concerne il regime di credenza della finzione, perché essa tende a essere confusa con altri fenomeni che concernono l’esperienza semiotica.

¹⁵⁷ Un esempio tipico con cui è possibile inquadrare questa peculiare accezione di genere è quella dei trailer cinematografici. I trailer sono spesso costruiti in modo da magnificare alcune linee narrative a scapito di altre, alcune tematiche, alcuni effetti di senso. A volte questa selezione è realizzata per generare degli effetti di sorpresa, altre volte per attirare un pubblico che non sarebbe il pubblico normalmente interessato a un determinato tipo di film, e così via. Cfr. Dusi (2014, pp. 89-123), Pezzini (a cura di) (2002).

Innanzitutto, occorre chiaramente differenziare la finzione dai casi di enunciazioni menzognere o che mirano a ingannare¹⁵⁸. La differenza tra questi due fenomeni è evidente: mentre nel caso della menzogna non si sa di essere ingannati, nel caso della finzione il suo funzionamento si basa esattamente sul fatto che già si conosce la natura illusoria delle asserzioni contenute nel discorso. “Quando vedo un film come una finzione, non ho la sensazione che mi si stia ingannando *perché so*, fin dall’inizio, che ciò che vado a vedere deriva dal fittizio” (Odin 2000, p. 67 della tr. it.). Secondo Searle (1975), la finzione non è data solo dalla conoscenza della natura dell’enunciato, ma è anche e soprattutto legata a un quadro pragmatico condiviso: la finzione è un regime di credenza ludico e condiviso dalla comunità. Schaeffer (1999) ha ben spiegato questo aspetto comunitario della finzione: “È per questo che il fingere che presiede all’istituzione della finzione pubblica non deve solo essere ludico, ma anche condiviso. Perché lo statuto ludico riguarda unicamente l’intenzione di colui che finge: affinché il dispositivo finzionale possa mettersi in moto, questa intenzione deve dare luogo a un accordo inter-soggettivo” (Schaeffer 1999, p. 147, traduzione nostra). È grazie a questo carattere comunitario e condiviso della finzione, che gli enunciati possono realizzare alcuni effetti di senso che lo caratterizzano: Odin sostiene ad esempio che la conseguenza di questo quadro pragmatico, è che davanti a un’opera di finzione non interroghiamo affatto il valore di verità dell’istanza di enunciazione, e siamo al contrario più propensi ad abbassare le nostre difese emozionali, dato che la natura del rappresentato è finzionale. Al contrario, di fronte a un documentario, il fatto che i personaggi e le vicende concernono il mondo reale, comporta che siamo presi in carico come interlocutori dei discorsi che realizzano: i responsabili dell’enunciazione, assumendosi la responsabilità di ciò che dicono sul mondo, e costituendosi come degli “io” che raccontano, finiscono inevitabilmente per mettere in gioco lo spettatore, dandogli del “tu”. Nella finzione, invece, “non mi considero come preso di mira dall’enunciatore in quanto *persona reale* ma come *enunciataro fittizio* (e ciò spiega il fatto che io sia pronto ad accettare da una finzione sia le cose più inverosimili sia scene che sopporterei difficilmente nella realtà)” (Odin 2000, p. 69 della tr. it.).

In secondo luogo, il regime di credenza della finzione va chiaramente differenziato dal fenomeno dell’immersione pre-attenzionale dovuta a un’esperienza di senso. Questo

¹⁵⁸ A proposito di questa differenza, si veda la trattazione che ne hanno dato Schaeffer (1999) e Searle (1975). Il loro contributo si caratterizza per un approccio legato alla filosofia del linguaggio di matrice analitica, a cui Schaeffer lega considerazioni derivate dalla psicologia sperimentale e alle scienze cognitive.

secondo caso è legato al tipo di funzione semiotica realizzato dalle differenti tecnologie della semiosi: avevamo visto come nel caso dell'audiovisivo siamo spesso in grado di riconoscere le sostanze direttamente come forme, grazie agli stimoli surrogati che esse presentano. Nel caso del cinema possiamo facilmente chiarire come questo alto grado di riconoscibilità percettiva garantita dalle sostanze audiovisive comporti quelle che Metz (1975b) chiamava *transfert percettivi*: brevi momenti in cui un discorso audiovisivo, grazie alla natura delle sue sostanze dell'espressione e a particolari configurazioni discorsive, comporta nello spettatore l'attivazione di riflessi motori situati a un livello pre-attenzionale. Si tratta quindi di situazioni in cui la natura cosciente della finzione passa in secondo piano, perché le rappresentazioni semiotiche attivano lo stesso tipo di reazione sensibile che comporterebbe un'esperienza effettiva. Occorre però fare un'importante precisazione¹⁵⁹, a questo proposito: questi momenti di *transfert* pre-attenzionale sono innanzitutto, per l'appunto, solo dei momenti: "l'istanza decisiva che impedisce all'illusione di controllare il comportamento reale è quella del controllo cosciente, del trattamento cognitivo attenzionale: la coscienza dello spettatore riprende le cose in mano, essa reinstalla la postura percettiva adeguata, quella della finzione ludica condivisa" (Schaeffer 1999, p. 159, traduzione nostra). Al contrario dell'immersione pre-attenzionale, la finzione è un regime di credenza del tutto scollegato dalla sostanza dell'espressione e dal linguaggio utilizzato, com'è possibile evincere andando a considerare le opere di finzione animate, la produzione letteraria, il teatro e così via.

Infine, occorre distinguere e articolare il regime di credenza della finzione rispetto al concetto più generale e inclusivo di rappresentazione o funzione semiotica. All'interno dell'esperienza semiosica, infatti, il regime di credenza della finzione comporta una peculiare inflessione della significazione, capace di generare delle ricadute anche per ciò che concerne la percezione. Avevamo osservato che la semiosi audiovisiva si contraddistingue per un andirivieni complesso tra i meccanismi percettivi e i meccanismi interpretativi, la cui mediazione è garantita dal lavoro della comprensione o percezione "interpretante", capace di riaprire altri percorsi di senso o valorizzare gli aspetti sensibili dell'audiovisivo. Perché una retorica intermediale possa approfittare degli scarti generati

¹⁵⁹ Queste considerazioni oltrepassano la pertinenza di un approccio semiotico e i suoi fondamenti epistemologici, dato che vanno a considerare le reazioni coscienti e inconscie dello spettatore in termini cognitivi e sensibili. Tuttavia, crediamo che esse siano utili a delimitare i confini dello statuto pragmatico della finzione e a caratterizzare la specifica qualità della semiosi audiovisiva.

dall'accostamento di due regimi di credenza – il documento e la finzione, ad esempio – deve anzitutto essere supposta la possibilità che la percezione lavori piegandosi a regimi di credenza specifici. Se insomma la percezione è un aspetto della semiosi audiovisiva, non bisogna solo considerare i modi in cui essa influenza i meccanismi di grado maggiore della semiosi: occorre anche descrivere come i meccanismi interpretativi abbiano ricadute sul modo in cui percepiamo. Dobbiamo insomma descrivere il modo in cui un regime di credenza, in questo caso la finzione, influisce direttamente sulla percezione. A questo proposito, Edward Branigan chiama *percezione finzionale* quel tipo di percezione che ci permette di vedere, in un attore noto, il personaggio che interpreta: ad esempio, il modo in cui vediamo James Bond nella figura di Sean Connery all'interno di un lungometraggio.

Per vedere James Bond in movimento, abbiamo bisogno di vedere il film, e abbiamo anche bisogno di guardarlo con una certa attitudine. Percepire finzionalmente, io credo, non può essere spiegato con il conoscere i dettagli o i principi con cui un artefatto è stato assemblato in modo da essere percepito. Il contatto spettatoriale con una finzione è qualcosa che si aggiunge, e si estende ben oltre, i fatti dell'artefatto. (Branigan 2006, pp. 168-169, traduzione nostra).

Branigan riconduce questo tipo di percezione al *vedere aspetti* di Ludwig Wittgenstein (1953): la capacità di vedere un oggetto o uno stato di cose secondo un aspetto che eccede la sua configurazione, aspetto che può riguardare la relazione dell'oggetto con l'ambiente o che è determinato da nostre esperienze precedenti. In altre parole, si tratta di un tipo di percezione che eccede le entità immediate e le sopravviene secondo un qualche aspetto. Nel capitolo precedente, avevamo visto come la comprensione funziona esattamente in questo modo: prende insieme degli aggregati di caratteri sotto un certo profilo. Nel caso del lungometraggio di finzione, vediamo James Bond come il risultato della sopravvenienza dell'aspetto finzionale di Sean Connery: prendiamo insieme l'attore e il personaggio sotto il profilo o regime della finzione. In altre parole, il tipo di fruizione adatto a un film di finzione è certamente legato al regime di credenza attestato dalla nostra cultura grazie al relativo abito interpretativo, ma può e deve essere declinato, nella sua natura anche estetica, oltre che semiotica, anche nel lavoro percettivo. Come chiarito da Garroni, “quando l'investimento percettivo è guidato da ipotesi esplicite e ragionate, queste hanno un'influenza retroattiva sulla percezione” (Garroni 2005, p. 18). Il regime di

credenza della finzione dovuto al relativo abito decide insomma anche del modo in cui percepiamo: “Insomma lo *vediamo* così in rapporto all’ipotesi che abbiamo in mente” (*Ivi*, p. 19).

Per spiegare questa dinamica estetica specifica delle percezioni finzionali, la nozione di *vedere-in* proposta da Richard Wollheim (1980), sebbene elaborata per l’ambito delle rappresentazioni pittoriche, può essere estesa alle pratiche audiovisive. Il punto di partenza di Wollheim è la capacità unicamente umana – del tutto riconducibile alle facoltà dell’immagine interna – di vedere cose assenti o cose non esistenti. A partire da questa capacità, “per giungere al vedere-in deve verificarsi un passaggio decisivo, ossia occorre che le esperienze visive pertinenti smettano di presentarsi solo nell’occhio della mente: qui [...] avvengono guardando cose presenti” (Wollheim 1980, p. 140). Si tratta di un tipo di percezione che richiede un’attenzione duplice: “non solo è permesso, ma richiesto di considerare simultaneamente l’oggetto e il *medium*” (*Ivi*, p. 137). In altre parole, l’attenzione visiva “deve essere distribuita tra due cose benché, ovviamente, non debba per forza essere egualmente distribuita tra loro” (*Ibidem*). Wollheim ritaglia la nozione di vedere-in contrapponendola a quella di vedere-come di Wittgenstein, che non permette a suo avviso un’attenzione duplice, perché esige un criterio di localizzazione: nel caso del vedere-come occorre indicare quali aspetti della rappresentazione ce la fanno vedere come la figura rappresentata. Secondo Wollheim, i casi di vedere-come si verificano “ogni volta che percepisco semplicemente qualcosa che *ex hypothesi* è presente ai sensi, ovvero nel percepirlo lo sussumo sotto un concetto” (*Ivi*, 141). I casi di vedere-come “ci permettono di osservare in che modo esperienza e concetto cambiano non solo simultaneamente, ma unitariamente” (*Ivi*, p. 142). Il vedere-in è al contrario basato su un tipo particolare di indifferenza percettiva: non solo non richiede una localizzazione, ma si attiva in maniera autonoma. Tuttavia, nel caso delle rappresentazioni pittoriche, tale indifferenza percettiva deve essere sospesa per sottometerla al criterio di pertinenza delle intenzioni dell’artista, così da rinvenire, durante l’esperienza estetica, la serie di risponderne intime allestite tra rappresentazione e rappresentato. Per tornare all’esempio del lungometraggio filmico, è il vedere-in che ci permette di prestare attenzione tanto a Sean Connery (il medium) che a James Bond (la sua eccedenza finzionale). Sebbene trasposte rispetto al loro ambito di elaborazione originario, i concetti di vedere-come e vedere-in permettono di rendere conto di due modalità tipiche delle esperienze audiovisive: sono in grado di illustrare sia la

duplicità d'attenzione richiesta da un elemento della rappresentazione (vedere-in), sia la modalità di esperienza che altera il percepito sussumendolo sotto un'ipotesi di genere (vedere-come).

4.4. I regimi di credenza nel documentario: *The Act of Killing* e *The Look of Silence*¹⁶⁰

Per rendere conto del ruolo dei regimi di credenza all'interno del campo audiovisivo che stiamo tentando di delineare, proponiamo una breve analisi di due lungometraggi che utilizzano gli scarti tra generi discorsivi per produrre degli effetti retorici. *The Act of Killing* (NO-DK-GB, 2012) e *The Look of Silence* (DK-NO-FIN-GB, 2014) sono due documentari diretti dal regista statunitense Joshua Oppenheimer, da Christine Cynn e da un co-regista indonesiano anonimo¹⁶¹. Entrambe le pellicole si riferiscono alla purga anticomunista avvenuta in Indonesia tra il 1965 e il 1966, che portò alla morte di oltre un milione di persone. Con l'appoggio dei governi occidentali, un gruppo di paramilitari indonesiani ha preso il potere dello Stato, assoldando come esecutori dei *preman* (gangster) per giustiziare i presunti comunisti. La peculiarità dei due documentari è che vanno a costituire un dittico dedicato alle stesse vicende, ma a partire da due punti di vista antitetici. Le vicende di *The Act of Killing*, infatti, si focalizzano sul punto di vista di due *preman* (gangster), Anwar Congo e Adi Zulkadry, diretti responsabili dell'uccisione di migliaia di persone e oggi rispettabili membri di organizzazioni paramilitari indonesiane.

Il secondo film, *The Look of Silence*, sceglie invece di seguire Adi Rukun, il fratello di una delle vittime uccise in quelle stesse circostanze. Per i nostri scopi della nostra analisi, non insisteremo sulle vicende storiche e traumatiche che interessano i due lungometraggi, ma ci soffermeremo soprattutto sugli espedienti formali che ci interessa indagare: l'utilizzo dei regimi di credenza attestati all'interno della cultura per realizzare degli effetti di rottura retorica. Tanto per ciò che concerne la composizione interna a ognuno dei due lungometraggi, quanto per ciò che concerne il concatenamento tra le due esperienze, è possibile rinvenire una complessa forma di montaggio intermediale: si tratta

¹⁶⁰ Le considerazioni contenute in questo paragrafo sono la rielaborazione di un articolo precedentemente pubblicato su *Rivista di estetica*. Cfr. D'Armenio (2016b).

¹⁶¹ Sul rapporto tra cinema e testimonianza, cfr. Dinoi (2008), Montani (2010), Demaria (2012).

di una strategia che richiede al lavoro della percezione di modularsi sui regimi di credenza¹⁶² immanenti alla cultura.

4.4.1. *The Act of Killing*

Per quanto concerne *The Act of Killing*, il documentario che si focalizza sul punto di vista dei carnefici, possiamo dividere le sequenze del film in due gruppi principali: nel primo, i gangster raccontano le loro gesta vantandosene apertamente di fronte alla telecamera. In una delle prime sequenze del film, Anwar Congo spiega come all'epoca delle epurazioni, proprio sul terrazzo in cui si trova mentre racconta, ha escogitato un metodo di uccisione rapido ed efficace, che gli ha permesso di risparmiare tempo ed evitare di spargere troppo sangue: usando un filo spinato strozzava i presunti comunisti prima di trasportarne via i cadaveri (figg. 4.11-4.14).



Figura 4.11



Figura 4.12



Figura 4.13



Figura 4.14

¹⁶² Per ciò che concerne l'utilizzazione critica dei regimi di credenza ai fini della generazione di effetti di straniamento, il regista tedesco Werner Herzog ne ha esplorato le possibilità in molti dei suoi lungometraggi, tra cui *Cave of Forgotten Dreams* (FR-CA-USA-GB-GER, 2010) e *L'ignoto spazio profondo* (GB-FR-GER, 2005). Cfr. Bertetti (2011). Non ci sembra quindi un caso che Herzog sia uno dei produttori dei documentari che stiamo analizzando.

Il secondo gruppo di sequenze è ottenuto dai registi del lungometraggio chiedendo ai carnefici di mettere in scena le vicende come meglio credono, di recitare gli interrogatori e le uccisioni che hanno realizzato negli anni sessanta. Siamo quindi in presenza di un testo audiovisivo che appartiene pienamente al regime del documentario, dato che i testimoni che raccontano le vicende sono coloro che le hanno compiute in prima persona. Tuttavia, con l'ausilio del regime finzionale, viene loro chiesto di recitarle, di metterle in scena, andando a costruire una peculiare concatenazione di regimi. Per Anwar Congo e gli altri *preman*, si tratta di scegliere e realizzare una messa in scena (regime finzionale) che possa rendere del loro ruolo durante gli eventi (regime documentario). Attraverso questo processo, essi devono in qualche maniera diventare qualcos'altro, delle rappresentazioni finzionali di loro stessi.

Anwar Congo e i suoi colleghi scelgono di mettere in scena gli eventi storici – le uccisioni che loro stessi hanno compiuto – usando dei filtri di genere filmici: recitano secondo i canoni del *western*, del *gangster movie* e del *musical*, e dichiarando la loro ispirazione nei confronti di star come John Wayne, Al Pacino e Marlon Brando (figg. 4.15-4.16).

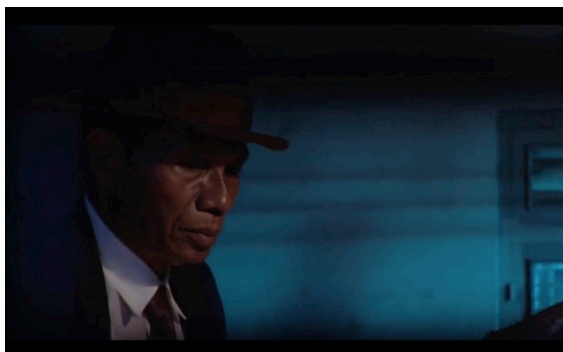


Figura 4.15



Figura 4.16

Questo accostamento inatteso tra finzione e documentario genera però un effetto peculiare nei confronti dello spettatore: i canoni finzionali dei generi cinematografici sono infatti del tutto incompatibili con la drammaticità degli eventi che i carnefici stanno mettendo in scena. Nonostante Anwar Congo e gli altri *preman* recitino le uccisioni solo per finta, lo spettatore non riesce a realizzare quello scarto percettivo che caratterizza la finzione: nonostante la scenografia e i costumi di genere, i responsabili delle uccisioni rimangono tali, e non beneficiano di quella sopravvenienza finzionale che li renderebbe dei *gangster* mafiosi o degli indiani. Riprendendo le categorie di Wollheim, di certo è possibile vedere-

in quella recitazione di genere gli eventi drammatici che rappresentano, ma non c'è alcuna rispondenza intima tra il medium (i carnefici reali) e la rappresentazione (condotte finzionali). Il fallimento del salto finzionale dovuto alla distanza estrema che intercorre tra filtro di genere ed evento storico, finisce però paradossalmente per rendere più palpabile e più autentica l'atrocità delle uccisioni "reali": a questo proposito, potremmo intendere la concatenazione retorica che si realizza in conseguenza di questo paradosso, come uno *straniante effetto di realtà*, ottenuto per via differenziale grazie all'accostamento tra regimi di credenza e delle promesse di genere impossibili da mantenere¹⁶³.

All'interno di questo quadro non è però solo lo spettatore a sentire come inadatto l'accostamento tra filtro finzionale e regime documentale. Anwar Congo, dopo una serie di scene in cui recita nella parte del carnefice, sceglie infine di mettersi al posto di una vittima, all'interno della messa in scena finzionale. Durante la recitazione viene quindi sottoposto alla stessa modalità di uccisione che lui stesso aveva contribuito a elaborare, facendosi strozzare con del filo spinato: a questo punto della messa in scena è però colto da un malore e non riesce a terminare la *performance*. Poco dopo osserva la registrazione audiovisiva del suo fallimento su uno schermo televisivo (figg. 4.17-4.18). Solo di fronte alle immagini della sua crisi, Anwar Congo problematizza la sofferenza che ha causato alle sue vittime (figg. 4.19-4.20): è sufficiente che moduli la sua esperienza adeguandole al punto di vista di una vittima – che adegui il suo vedere al *vedere-come* una vittima, per quanto solo *per finta* – per mettere in moto altri percorsi interpretativi ed emozionali, e innescare il pentimento.



Figura 4.17



Figura 4.18

¹⁶³ All'interno del lungometraggio compaiono molte altre mediazioni realizzate da altri generi e da altre forme discorsive: Anwar Congo e gli altri *preman* partecipano infatti a trasmissioni televisive, a parate pubbliche, a incontri con altri rappresentanti governativi. La strategia del lungometraggio è insomma quella di moltiplicare le rappresentazioni audiovisive attorno allo stesso avvenimento, in modo che, per renderle significanti, lo spettatore deve metterle assieme in maniera critica, deve in qualche maniera confrontare tutte queste mediazioni semiotiche e assumere un punto di vista rispetto a loro.



Figura 4.19



Figura 4.20

Anche in questo caso la sua condotta si regola su un filtro di genere, perché la vittima di cui stiamo parlando, su cui Anwar modula la sua reazione emozionale, è un *ruolo generico*, una possibile vittima e non una in particolare. È allora in questo momento di crisi che possiamo constatare il modo in cui il suo abito di pensiero, la sua credenza di non aver avuto colpe nelle vicende vissute, è finalmente messa in dubbio.

4.4.2. *The Look of Silence*

Al contrario del documentario che abbiamo appena trattato, *The Look of Silence* (2014) si concentra non sui *preman* responsabili delle uccisioni, bensì su Adi Rukun, un giovane indonesiano il cui fratello Ramli è stato ucciso in maniera particolarmente cruenta dai gangster paramilitari. Si tratta quindi di una focalizzazione che si sposta dai carnefici alle vittime, tenendo al centro le medesime vicende. Non si tratta però dell'unico scambio per ciò che concerne il punto di vista, perché l'aspetto che ci interessa sottolineare è che il posto che nel primo film era occupato dallo spettatore – il posto di fronte a uno schermo e a delle testimonianze crudeli – viene qui occupato da un parente delle vittime. Una larga parte delle sequenze che compongono il film mostra infatti Adi di fronte a uno schermo televisivo mentre osserva le registrazioni degli assassini che si vantano delle uccisioni che hanno compiuto negli anni sessanta. Tra queste uccisioni c'è anche quella del fratello Ramli, giustiziato in maniera particolarmente crudele. Si tratta insomma dello stesso genere di testimonianza a cui lo spettatore aveva assistito nel primo film (figg. 4.21-4.24).



Figura 4.21

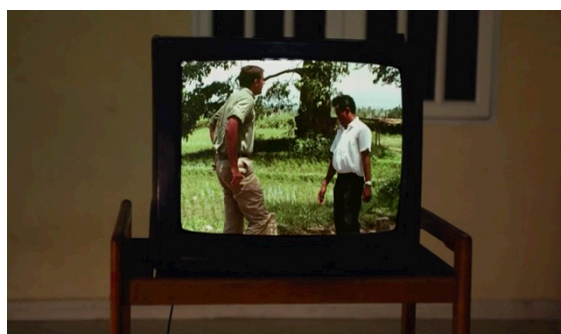


Figura 4.22



Figura 4.23



Figura 4.24

Durante queste sequenze Adi si limita a rimanere in silenzio e a osservare le testimonianze che scorrono sullo schermo. Nonostante questo silenzio, l'effetto che queste sequenze comportano per lo spettatore sono considerevoli: chi guarda Adi osservare gli assassini è spinto a regolarsi con il suo punto di vista, a far aderire la sua esperienza di visione congetturando l'esperienza di visione di una persona che ha subito in via diretta l'azione dei carnefici. Questa peculiare modulazione esperienziale è ottenuta tanto grazie all'accostamento intermediale con la memoria dell'esperienza della prima pellicola, quanto grazie all'organizzazione delle scene all'interno del secondo film. Per ciò che concerne la concatenazione tra i due lungometraggi, grazie ad essa lo spettatore è in un certo qual modo costretto a notare la differenza che intercorre tra l'esperienza che ha già vissuto e quella che sta probabilmente vivendo Adi. In secondo luogo, l'ulteriore mediazione rappresentata dallo sguardo di Adi, benché rimanga in silenzio, implica un atto di responsabilità: si tratta di notare e sottolineare le dissomiglianze tra le due situazioni. E quindi, in un certo qual modo, si tratta anche di sentirle, sebbene attraverso un lavoro immaginativo. Anche se sta occupando lo stesso posto di fronte a uno schermo, lo spettatore è spinto a *vedere-come* vedrebbe una vittima, qualcuno la cui posizione culturale, politica ed emozionale è completamente differente: basta questa pressione

differenziale per responsabilizzare lo spettatore e fargli sentire gli eventi in maniera efficace.

Per ciò che concerne la questione dei generi, le circostanze che avevano spinto Anwar Congo a rendersi conto del dolore che aveva causato sono qui del tutto rovesciate: nel primo film il carnefice riusciva a rendersi conto delle sue azioni solo impersonando il *ruolo generico* di una sua possibile vittima. In questo secondo lungometraggio, al contrario, l'operazione retorica è efficace proprio grazie al fatto che lo spettatore deve modulare la sua esperienza non su un ruolo generico, ma anzi sulla base della selezione di uno *specifico individuo*. Se non si trattasse di un individuo che ha subito l'azione dei carnefici, lo spettatore non potrebbe identificarsi, perché tra i due non potrebbe innescarsi la rima posizionale di fronte allo schermo. Affinché questa modulazione esperienziale possa avere luogo, la vittima deve avere un corpo, un volto, uno sguardo. Una volta interrogata l'esperienza di quello sguardo, sta allo stesso spettatore, estendere questa stessa esperienza alla collettività colpita. In altre parole, a partire dallo sguardo di Adi, sta allo spettatore restituire in maniera simbolica uno sguardo e una singolarità a ognuna delle vittime¹⁶⁴.

4.4.3. Una lunga catena di mediazioni: percezioni di genere e immaginazione intermediale

Anziché rappresentarli cercando di aderire il più possibile agli eventi, i due lungometraggi scelgono di generare una lunga catena di mediazioni tra gli stessi eventi e le modalità discorsive usate per renderne conto. Tramite il concatenamento enunciazionale e memoriale tra le due esperienze audiovisive, e grazie al filtro delle norme di genere con cui sono modulate le pratiche di messa in scena, lo spettatore viene posizionato all'interno di uno spazio riflessivo e intermediale, l'unico capace di spingerlo ad autenticare le vicende risolvendo l'opacità dei loro scarti differenziali. Un tale spazio riflessivo lascia oscillare lo spettatore tra l'appiglio al particolare e la regolazione sul generale: solo grazie al suo essere immerso all'interno di una cultura e alle sue norme, è per lui possibile stabilire

¹⁶⁴ Il lungometraggio non si limita a presentare questo accostamento critico tra l'esperienza dello spettatore e l'esperienza di Adi. Un altro gruppo di sequenze consiste negli appuntamenti in cui lo stesso Adi incontra i responsabili delle uccisioni e chiede loro delle spiegazioni e un'assunzione di colpa. Sotto questo punto di vista, la funzione del lungometraggio assume una nuova luce pragmatica: non si tratta solo di offrire una testimonianza dei terribili eventi avvenuti in Indonesia; si tratta al contrario di un'occasione per incidere realmente sul corso futuro della situazione indonesiana. È infatti solo grazie alla cornice pubblica di un film che Adi ha l'occasione di confrontarsi con i responsabili.

l'assoluta dissomiglianza tra canoni di genere ed eventi storici, tra il punto di vista della vittima e del carnefice, e tentare una sutura critica. Una strategia di questo tipo, che abbiamo proposto di considerare come appartenente al campo di una retorica intermediale, mostra come gli aspetti percettivi dell'esperienza audiovisiva e i regimi di senso dovuti agli abiti culturali possano articolarsi in maniere complesse, tanto da richiedere un incontro di approcci tra la disciplina semiotica e quella estetica.

4.5. La poetica intermediale di Ari Folman

Dopo aver preso in considerazione la questione dei generi e dei regimi di credenza, occorre soffermarsi sull'altro asse attorno a cui sono costruiti i casi di montaggio intermediale, così da delineare più chiaramente il campo retorico che stiamo indagando. Prima di definire nel dettaglio la nozione di formato tecnico ed esplorarne il potenziale, proponiamo un altro esempio che ci permette di verificare la pertinenza e l'importanza delle sostanze dell'espressione al fine di generare degli effetti retorici. Si tratta ancora una volta di una coppia di lungometraggi, il cui accostamento non è però dato dalle vicende a cui si riferiscono, né dai loro personaggi. *Valzer con Bashir* (ISR-GER-FR, 2008) e *The Congress* (FR-ISR-BE-POL-LUX-GER, 2013) di Ari Folman mostrano con particolare chiarezza il potenziale retorico del montaggio intermediale e la rilevanza di un uso incrociato dei regimi di credenza e di differenti sostanze dell'espressione. Inoltre, pur non rappresentando un dittico in senso stretto, i due lungometraggi vanno a qualificare una vera e propria poetica, costruita attorno agli stessi espedienti, le stesse tecniche discorsive, sebbene usate per realizzare effetti completamente diversi.

4.5.1. Valzer con Bashir

Valzer con Bashir (2008) è un lungometraggio che appartiene al regime di credenza del documentario di guerra. Gli nodi narrativi ripercorrono le vicende biografiche del regista: Ari Folman cerca infatti di ricordare un evento che l'ha visto coinvolto trent'anni prima durante la guerra in Libano: il modo in cui ha partecipato nelle fila dell'esercito israeliano, sebbene in via indiretta, alla strage del campo profughi di Sabra e Shatila avvenuta nel 1982. Ai fini della nostra disamina occorre fare alcuni cenni sulle circostanze

storiche a cui si riferisce il lungometraggio. Come nel caso precedente, non ci soffermeremo sulle complesse dinamiche politiche e militari che concernono gli eventi, né sui temi della colpa e del trauma che sono implicati. Al contrario, cercheremo di concentrarci in maniera privilegiata sugli espedienti formali utilizzati per rendere il discorso efficace.

Nel giugno del 1982 Israele assedia la città di Beirut e circonda 15.000 combattenti dell'OLP (Organizzazione per la Liberazione della Palestina), così come i suoi alleati libanesi e siriani. All'interno delle città non ci sono però solo soldati e combattenti, ma anche campi profughi in cui si trovano civili palestinesi e sciiti libanesi. Per risolvere la crisi, un piano internazionale prevede di scortare pacificamente i combattenti con l'accordo di tutte le parti, tra cui il presidente del Libano Bashir Gemayel, capo del partito falangista e alleato degli israeliani. Quest'ultimo viene però ucciso in un attentato il 14 settembre. Ecco che la strage di Sabra e Shatila è la strage che viene compiuta dal gruppo dei falangisti per vendicarsi dell'assassinio del loro presidente. Con una serie di esecuzioni sommarie vengono uccisi un numero compreso tra i 700 e i 3000 rifugiati palestinesi, anche grazie al supporto e alla complicità dell'esercito israeliano di cui Ari Folman faceva parte.

Il lungometraggio si affida a soluzioni tipiche del documentario: una serie di interviste lasciano la parola a dei testimoni direttamente coinvolti negli eventi (fig. 4.25), ci si riferisce a fatti reali e documentati, ed è presente un filmato di archivio relativo alla strage e al suo drammatico risultato. Questi elementi sono però tenuti assieme dalla vicenda biografica di Ari Folman: nel tentativo di ricordare la guerra in Libano, egli fa visita ai suoi vecchi compagni dell'esercito, chiedendo loro di raccontargli gli eventi a cui hanno partecipato. Tra gli altri, c'è un ricordo in particolare che perseguita Ari Folman e che nel film corrisponde a una sequenza che ricorre in più occasioni, ma che viene sempre troncata a causa di un pezzo mancante. Ari è con altri soldati in quello che sembra essere un fiume. Uscito dall'acqua si appresta a entrare nel quartiere di Beirut dove è situato il campo profughi (fig. 4.26), mentre dei razzi illuminano il cielo (fig. 4.27). Mentre avanza verso il campo profughi, il suo sguardo e le sua attenzione vengono catturati da qualcosa (fig. 4.28), ma non riesce a ricordare cosa.



Figura 4.25



Figura 4.26



Figura 4.27



Figura 4.28

Angela Mengoni (2011), che ha dedicato un denso saggio al film¹⁶⁵, ha osservato che il tema dell'elaborazione della colpa e della memoria è centrale. Il film è infatti tanto un percorso di elaborazione memoriale da parte di Ari Folman, quanto un percorso di elaborazione collettiva di un evento: solo attraverso le testimonianze delle persone che hanno partecipato alla strage, sarà possibile per Ari Folman ricordare e visualizzare le immagini che compongono la sua storia personale. Si tratta quindi di realizzare una sutura tra l'elaborazione della colpa individuale e l'elaborazione della colpa della comunità a cui appartiene. Tuttavia, come Mengoni nota con grande chiarezza, questo lavoro di elaborazione non riguarda solo il discorso comunitario e memoriale, ma anche e soprattutto il trattamento materiale delle immagini. Occorre infatti rimarcare che il film adotta la tecnica dell'immagine animata per la maggioranza del suo svolgimento.

Un primo elemento di riflessione è allora legato allo scarto che si realizza rispetto agli abiti della prassi enunciativa della cultura: sebbene l'accoppiamento tra le sostanze dell'espressione e i regimi di credenza è teoricamente libero, gli abiti dell'Enciclopedia vedono come privilegiato l'utilizzo dell'immagine fotografica per un documentario di guerra; sono rarissimi i casi in cui l'immagine animata viene usata per questo genere di produzioni, essendo di solito associata al regime della finzione. Al contrario, in questo

¹⁶⁵ Un'analisi approfondita di *Valzer con Bashir* è stata realizzata anche da Massimiliano Coviello (2012), che riprende a sua volta le considerazioni di Mengoni.

caso abbiamo invece un intero documentario di guerra prevalentemente realizzato con il disegno animato, a cui si accosta un filmato di archivio relativo agli eventi solo negli ultimi minuti del lungometraggio.

L'operazione portata avanti dal documentario di Folman è allora doppiamente retorica. Da un lato, approfitta degli abiti produttivi della cultura per sovvertirli, usando la sostanza dell'espressione animata per un genere che è strettamente legato a quella fotografica. Così facendo, il lungometraggio mette in crisi proprio quei principi pragmatici che regolano il funzionamento della cultura, realizzando una rottura dei meccanismi di mediazione che regolano la nostra interpretazione irriflessa dei discorsi audiovisivi.

In secondo luogo, *Valzer con Bashir* si caratterizza anche per uno scarto interno al testo stesso, perché la sostanza dell'espressione animata con cui è realizzata la prima e preponderante parte del film, viene poi inaspettatamente sostituita da un filmato di archivio fotografico che copre i minuti finali. Questo scarto tra le sostanze dell'espressione si ha in corrispondenza della sutura più importante, quella che lega l'elaborazione della colpa di Ari e quella collettiva: la sequenza che mostra finalmente da cosa era stato catturato il suo sguardo una volta entrato nel campo profughi (figg. 4.29-4.32).

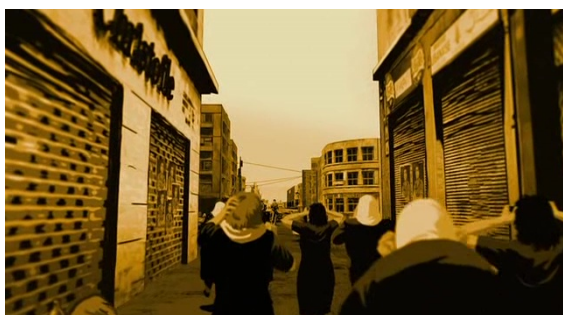


Figura 4.29



Figura 4.30

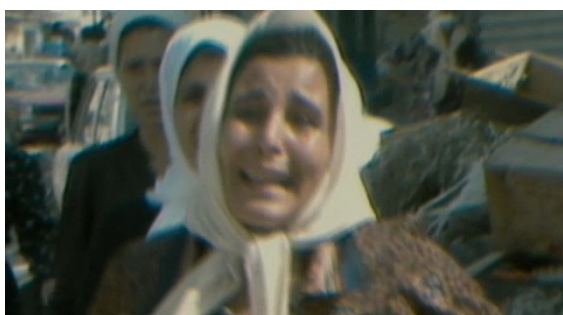


Figura 4.31



Figura 4.32

Tra questi due scarti retorici si realizza un peculiare concatenamento: lo scarto esterno al testo relativo alla sostanza dell'espressione animata prepara infatti il ritorno della sostanza

fotografica. Rompendo con una tradizione compositiva consolidata, e creando una sorta di abito locale lungo lo svolgimento del lungometraggio, il disegno animato fa in modo che le immagini di archivio relative alla strage ricevano un aumento della loro forza persuasiva. Questo ritorno alla corrispondenza classica tra documentario e fotografia comporta infatti una maggiore efficacia rispetto a quanto sarebbe stato possibile in una cornice di senso più canonica, come quella di un notiziario televisivo.

4.5.2. *The Congress: perturbazioni sostanziali dell'enunciazione*

Il secondo lungometraggio prosegue da questo risultato e porta alle estreme conseguenze la poetica del suo autore: sembra che dopo aver nettamente separato le sostanze dell'espressione di un'opera audiovisiva dai regimi di credenza della cultura, sia possibile considerarli come due elementi della composizione che possono essere articolati in maniere anche più complesse e libere. È esattamente ciò che accade in *The Congress* (2013), un lungometraggio di fantascienza basato sul racconto di Stanisław Lem *Il congresso di futurologia* (1971). Le premesse sono opposte rispetto a quelle del film precedente, perché si tratta di un lungometraggio che appartiene chiaramente al regime finzionale, e il cui sotto-genere è quello fantascientifico. Tuttavia, proprio come Valzer con Bashir presentava degli elementi solitamente legati alla finzione, ovvero l'uso del cartone animato, anche qui sono presenti dei forti elementi che fanno invece riferimento al mondo "reale", così come indicato dal relativo regime di credenza elaborato da Jost.

La protagonista è infatti Robin Wright, attrice nota per aver recitato *Forrest Gump* (USA, 1994) e, più tardi, in *House of Cards* (USA, 2013-in produzione). All'interno delle vicende di *The Congress*, Robin Wright interpreta se stessa. O meglio, una versione finzionale di se stessa: si tratta davvero di Robin Wright, ha davvero girato *Forrest Gump*, ma non ha un figlio di nome Aaron affetto da sindrome di Usher e nessuno degli altri eventi messi in scena dal film la coinvolgono davvero. Nel lungometraggio è infatti un'attrice la cui carriera è stata un rapido calando causato da scelte sbagliate: il produttore della Miramount – un chiasma finzionale delle reali Miramax e Paramount – le propone di cedere i diritti della sua immagine. Facendo scannerizzare il suo corpo, le sue espressioni, i suoi gesti, potranno essere realizzati nuovi film in cui Robin Wright è la protagonista, ma senza che lei debba più recitare: sarebbe una versione fotorealistica e computerizzata di

Robin Wright, indistinguibile dall'originale, a essere protagonista dei futuri film. È anzi una precisa clausola del suo contratto a interdire qualunque sua apparizione pubblica, una volta firmato. Robin Wright perderebbe insomma tutte le sue doppiezze: il suo lato finzionale si staccerebbe completamente dal suo lato reale per divenire autonomo. Una volta che Robin accetta i termini del contratto e cede i diritti della sua immagine, mentre lei è a casa a occuparsi del figlio malato, viene prodotta una lunga serie di film di fantascienza di serie B che la vedono protagonista.

Venti anni dopo deve però recarsi nella città di Abrahamama per rinnovare il suo contratto. La tecnologia è molto avanzata nel frattempo, tanto che Abrahamama è una sorta città dell'intrattenimento: vi si può accedere solo dopo aver inalato un fluido che cambia la percezione del mondo e la rende completamente animata. Avendo necessità di raggiungere Abrahamama, Robin inala la sostanza. In questa maniera, la sua percezione del mondo, così come quella dello spettatore, muta di conseguenza (figg. 4.33-4.36).



Figura 4.33



Figura 4.34



Figura 4.35

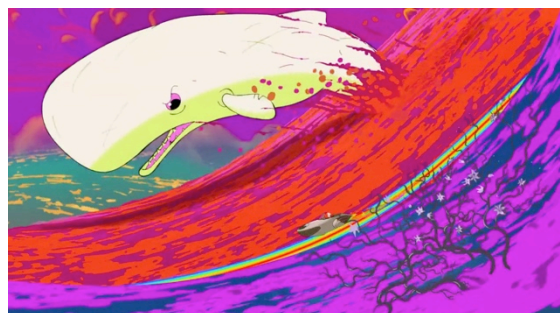


Figura 4.36

A differenza del film precedente, il mutamento di sostanza dell'espressione non è solo un espediente che concerne l'esperienza semiotica dello spettatore, ma coinvolge anche il mondo finzionale e la percezione dei personaggi interni alla diegesi.

Approfittando dell'espediente di utilizzare un'attrice che interpreta se stessa, senza bisogno di innescare il salto finzionale che la renderebbe un personaggio, il

lungometraggio sembra volersi spingere in maniera più radicale nella finzione fantascientifica. A seguito di un'intossicazione dovuta a un attacco terroristico, infatti, Robin è costretta a essere congelata per altri venti anni, nell'attesa e nella speranza di una cura. Nel frattempo si sono però verificati dei cambiamenti ancora più radicali: la sostanza che rende la percezione del mondo come quella di un cartone animato è stata diffusa nell'atmosfera e ormai ognuno vede e appare come ciò che la sua mente decide. Non si tratta più di una percezione temporanea dovuto agli effetti di una sostanza, ma dello stato normale e quotidiano in cui vivono gli abitanti. Senza entrare nei dettagli delle vicende che seguono, per i nostri scopi occorre dire che Robin vuole ritrovare suo figlio Aaron a tutti i costi. Siccome non saprebbe come riconoscerlo nella versione cartoonesca del mondo, riesce a procurarsi una pillola per tornare alla percezione reale. La sequenza che segna il ritorno alla percezione – e alla sostanza dell'espressione fotografica – le svela però, assieme allo spettatore, il desolante stato in cui si trova l'umanità, ridotto a mendicare allucinata nelle strade (figg. 4.37-4.40).



Figura 4.37



Figura 4.38



Figura 4.39



Figura 4.40

L'espedito dello scarto di sostanze dell'espressione è esattamente lo stesso utilizzato all'interno del documentario di guerra, ma il regime di credenza complessivo – così come, soprattutto, l'andamento narrativo del film – ne variano completamente la funzione. In *The*

Congress non si tratta di rendere più efficace le immagini relative a un evento reale, ma uscire da un regime percettivo interno alla diegesi, e rientrarvi.

4.5.3. *Dalle sostanze animate alle sostanze fotografiche*

Proprio grazie alle loro differenze, i due casi esaminati ci hanno permesso di verificare come le sostanze dell'espressione e i regimi di credenza siano in grado di porsi come perni di operazioni intermediali complesse: giocando con gli abiti pragmatici della cultura e con le sostanze audiovisive di cui si caratterizzano i loro discorsi, essi illustrano in maniera esemplare il campo di una retorica intermediale. Se per i generi e i regimi di credenza si tratta di provare a rendere conto degli aspetti più immateriali e pragmatici dell'Enciclopedia, per ciò che concerne le sostanze dell'espressione, al contrario, si tratta di rendere conto della *pelle* dei discorsi audiovisivi. Per approfondire la riflessione relativa alle sostanze, occorre notare che il caso di *Valzer con Bashir* e quello di *The Congress* è un caso molto semplice, perché è estremamente agevole individuare la differenza tra due sostanze come il disegno animato e l'immagine fotografica, così com'è netto il loro scarto usato a fini retorici. La loro diversità è talmente marcata da rendere del tutto implicito e automatico il riconoscimento della produzione e le differenze a livello dei supporti: da un lato abbiamo un'impressione fotografica; dall'altro, delle tecniche di disegno a mano miste all'elaborazione al computer.

Diventa allora interessante chiedersi quali differenze è possibile individuare se si vanno a considerare non differenti sostanze dell'espressione come quelle appena considerate, bensì differenze interne alla stessa sostanza dell'espressione, ad esempio quella fotografica. Innanzitutto c'è da chiedersi: è possibile rinvenire la stessa tipologia di operazioni retoriche che approfittano dell'archivio? La loro frequenza ci permette di indicare un fenomeno nuovo all'interno della produzione culturale? A nostro avviso la risposta è positiva, ma impone di tornare sulla questione dei formati tecnici che avevamo già affrontato in precedenza, in modo da spendere delle considerazioni più direttamente attinenti alla produzione audiovisiva.

4.6. I formati tecnici

Possiamo impostare i termini della questione rifacendoci al dibattito semiotico sulla fotografia. L'*arché* della fotografia, il funzionamento del suo dispositivo, può infatti essere trasposto, per quanto riguarda i media digitali, all'*arché* e al funzionamento dei dispositivi di cattura. Nel precedente capitolo abbiamo osservato come le sostanze dell'espressione delle differenti tecnologie della semiosi sono in grado di farci accedere alla significazione in maniere diverse, modulando il rapporto tra esperienza vissuta ed esperienza semiotica. Alla luce del percorso che abbiamo compiuto, possiamo individuare degli elementi che rendono le tecnologie della semiosi non verbale inaspettatamente ricche. Se si accorda solitamente una maggiore importanza alla lingua naturale è infatti a causa della sua estrema flessibilità e al suo carattere apparentemente immateriale. Avevamo visto come la corrispondenza tra esperienza e discorso su cui si basa la teoria dell'enunciazione linguistica fosse dovuta al supporto labile della lingua naturale: le iscrizioni sonore hanno una scarsa capacità di fissazione, che a sua volta comporta la sovrapposizione tra le coordinate spazio-temporali della produzione e quelle della ricezione discorsiva. Al contrario, tutte le altre funzioni semiotiche costruiscono uno iato tra il tempo, il luogo e i soggetti della produzione e quelli della ricezione. Avevamo infatti visto come ogni funzione semiotica lavori raddoppiando semiosicamente l'esperienza, proiettandoci in altri luoghi, altri tempi e di fronte ad altri attori. Per ciò che concerne i linguaggi visivi e audiovisivi, le sostanze dell'espressione non solo decidono la modalità di accesso alla funzione semiotica, ma presentano dei caratteri esclusivi: la capacità di farci riconoscere le sue sostanze direttamente come forme, grazie agli stimoli surrogati che la contraddistinguono, e il loro sollecitare la percezione pur essendo a tutti gli effetti dei discorsi.

Vogliamo ora soffermarci su un altro aspetto, che aggiunge complessità alle sostanze audiovisive proprio grazie al carattere mediato della produzione tecnica. Avevamo osservato che i gruppi di coordinate coinvolte nell'enunciazione fossero due: a partire da una qualunque esperienza, l'enunciazione consiste, per ciò che concerne la produzione, nel momento in cui un enunciato viene fissato su un supporto, proiettando altri luoghi, altri tempi e altri attori rispetto a quelli dell'esperienza. Al contrario, per ciò che concerne la fase di interpretazione, a partire dall'esperienza presente si tratta di una proiezione in altri

luoghi, altri tempi e altri attori, quelli dell'enunciato. Complessivamente, si tratta di tenere insieme le coordinate dell'esperienza, quelle proiettate dall'enunciato e quelle della produzione. È allora proprio su queste ultime che occorre insistere. Se nel linguaggio orale l'enunciazione non può che essere al tempo presente, per ciò che concerne le altre tecnologie, occorre rendere conto anche dell'evoluzione delle tecniche di rappresentazione, che lasciano delle tracce all'interno degli enunciati. Un filmato in bianco e nero del cinema delle origini ci parla di altri tempi, altri attori e altri luoghi rispetto a quelli della nostra esperienza, ma esso ci parla anche di altri strumenti e altri modi di produzione, tramite la fattura in bianco e nero delle immagini, la loro scarsa fluidità e definizione. Precisando le riflessioni che abbiamo presentato nel secondo capitolo, proponiamo la nozione di *formato tecnico* degli audiovisivi per indicare quelle componenti delle immagini sonore e visive che ci fanno riconoscere il dispositivo e il processo che le ha prodotte. Si tratta di una nozione pienamente enunciazionale: secondo la definizione elaborata da Christian Metz (1991), infatti, l'enunciazione filmica è data da quelle piegature riflessive del testo che ce lo mostrano come il risultato di un atto di produzione.

[L'enunciazione] è, più in generale, la capacità di molti enunciati di piegarsi qua e là, di apparire qua e là come in rilievo, di desquamarsi di una loro sottile pellicola che reca incise alcune indicazioni di *un'altra natura* (o di un altro livello), concernenti la produzione e non il prodotto, o, se si vuole, inserite nel prodotto all'estremo opposto. (Metz 1991, p. 19 della tr. it.)

Nella sua versione più sintetica, "L'enunciazione è l'atto semiologico attraverso il quale alcune parti del testo ci parlano di quel testo come un atto" (*Ibidem*). Nel caso dei formati tecnici, si tratta esattamente di questo tipo di rimando: quelle parti del testo che ci parlano dei dispositivi e del fare tecnico che le ha prodotte. La distorsione prospettica di una soggettiva può essere ricondotta a una GoPro; un filmato in bianco e nero poco contrastato e scattoso richiamerà le apparecchiature del cinema delle origini; un'inquadratura fissa e sopraelevata, dal tono cromatico verde, rimanderà a una telecamera di sorveglianza a infrarossi. Si consideri questa serie di immagini (fig. 4.41-4.44):



Figura 4.41



Figura 4.42



Figura 4.43



Figura 4.44

Siamo perfettamente in grado di riconoscere, a partire dalle sostanze dell'espressione, il dispositivo che le ha prodotte: riconosciamo nella prima immagine la produzione dovuta macchina da presa o fotografica del cinema delle origini a causa della scarsa definizione e il bianco e nero (fig. 4.41); di fronte alla seconda individuiamo il lavoro di una telecamera di sorveglianza a infrarossi grazie al tono cromatico e all'inquadratura dall'alto (fig. 4.42); dalla terza è agevole riconoscere il lavoro di registrazione di uno *smartphone*, dato dallo spazio di rappresentazione ridotto e la bassa definizione (fig. 4.43); di fronte alla quarta, è possibile individuare i caratteri di produzione di una GoPro o di un grandangolo, a causa dell'evidente distorsione prospettica che deforma le linee ai bordi (fig. 4.44). A partire da questi esempi possiamo allora definire i formati tecnici come quelle componenti del testo che rimandano al dispositivo e alle coordinate spazio-temporali della produzione. Ne fanno parte alcuni peculiari elementi della sostanza dell'espressione, e più precisamente quegli elementi che resistono come residui alla produzione, senza diventare pienamente forme: la definizione delle immagini, lo spazio di rappresentazione (o *aspect ratio*), la presenza di deformazione prospettica, la fluidità, la grana delle immagini. Questa nozione è importante perché ci permette di descrivere una risorsa compositiva esclusiva della tecnologia della semiosi audiovisiva: tramite il formato tecnico, i discorsi audiovisivi possono esplorare

l'archivio mediale e presentarci delle coordinate spazio-temporali facendo ricorso solamente alle componenti tecniche che presiedono alla produzione delle immagini. È in questa nozione che la ricchezza dei linguaggi visivi e audiovisivi risalta rispetto al linguaggio naturale parlato: quest'ultimo non ha uno strumento di produzione che lascia delle tracce, e di conseguenza non ha subito un'evoluzione per ciò che concerne le sue componenti strettamente tecniche della produzione.

4.6.1. *Narcos e Trumbo: l'emergenza di abiti intermediali nell'Enciclopedia*

Due brevi esempi ci permettono di chiarire il ruolo dei formati tecnici. Il primo esempio è *Narcos* (USA, 2015-in produzione), una serie televisiva realizzata da Netflix e di cui sono state prodotte finora due stagioni¹⁶⁶. La serie segue le vicende di Pablo Escobar, il leader del narcotraffico in Columbia che ha agito durante la seconda metà degli anni novanta. Per ciò che concerne i formati tecnici, pur essendo una serie realizzata con attori e ricostruzioni finzionali (fig. 4.46), in ogni episodio è presente anche una serie di documenti di archivio (fig. 4.45). Essi ritraggono Escobar, i suoi collaboratori e familiari, così come sono presenti filmati concernenti attentati o altri eventi storici.



Figura 4.45

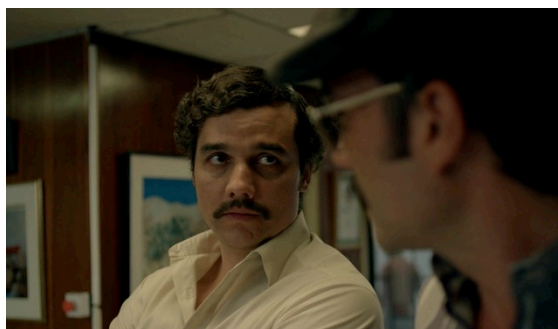


Figura 4.46

Abbiamo quindi da un lato immagini in alta definizione realizzate con degli attori, e dall'altro, in piena continuità, immagini di archivio in bassa definizione con gli individui reali. Questa operazione di montaggio mira ad aumentare l'efficacia veritidittiva del racconto, senza nascondere affatto la sua natura di messa in scena. Riconosciamo con grande facilità lo scarto di definizione, grana e formato che differenzia le immagini di archivio da quelle in alta definizione realizzate apparecchiatura moderna. È anzi proprio in

¹⁶⁶ Per ciò che concerne un approccio semiotico allo studio delle serie televisive, cfr. Pozzato e Grignaffini (a cura di) (2008), e l'analisi della prima stagione della serie di *Mad Men* (USA, 2007-2015) contenuta in Panosetti e Pozzato (a cura di) (2013).

questa differenza riconoscibile che possiamo individuare la portata e l'utilità della nozione di formato tecnico. È il suo essere facilmente riconoscibile che la rende un'ulteriore risorsa compositiva a disposizione dei produttori di contenuti audiovisivi.

Un altro esempio ci permette di riflettere addirittura sui formati tecnici del sonoro: nel film *Trumbo* (USA, 2015) si accostano in maniera simile immagini e filmati di archivio rispetto alle ricostruzioni finzionali realizzate con l'apparecchiatura moderna. Tuttavia, piuttosto che presentare questi scarti in maniera semplice, c'è un lavoro ulteriore di armonizzazione. Il film segue le vicende di Dalton Trumbo, sceneggiatore e scrittore americano che aderisce al partito comunista durante la seconda guerra mondiale. Per queste ragioni, gli sarà interdetto di lavorare per Hollywood e sarà costretto a usare dei prestanome e a lavorare a sceneggiature di serie B.

Alle sequenze girate con attori si aggiungono quelle di archivio, ma quando le sequenze di archivio presentano un personaggio che è già interpretato da un attore all'interno della ricostruzione moderna, queste immagini di archivio sono girate di nuovo imitando i formati tecnici dell'epoca: l'immagine e suono sgranato, in bassa definizione e fedeltà, in bianco e nero. Quando in queste sequenze non compaiono personaggi già interpretati da attori, si presentano invece i documenti di archivio reali.



Figura 4.47



Figura 4.48



Figura 4.49



Figura 4.50



Figura 4.51



Figura 4.52

Quando i due gruppi di sequenze – filmati di archivio e ricostruzioni finzionali – compaiono in continuità, il film presenta dei momenti di armonizzazione dei rispettivi formati tecnici visivi e sonori: seppure realizzate ai giorni nostri, queste sequenze lasciano alcuni secondi per passare dalla bassa definizione dell'epoca all'alta della contemporaneità (figg. 4.47-4.52). Le prime due immagini della sequenza in oggetto (figg. 4.47 e 4.48) sono immagini di archivio, presentate con il formato tecnico con cui sono state prodotte all'epoca: la voce off che racconta del processo di Trumbo è quella di un servizio televisivo dell'epoca e presenta la caratteristica resa sonora degli apparecchi di registrazione che venivano usati. È poi possibile scorgere due attori dell'epoca: Lauren Bacall e Humphrey Bogart. Al contrario, le immagini successive (figg. 4.49-4.52) presentano gli attori che hanno preso parte alla ricostruzione finzionale: ecco che dai formati visivi e sonori dell'epoca, il video e l'audio lentamente sfumano all'alta definizione e all'alta fedeltà garantita dalle apparecchiature moderne.

Questi due esempi ci permettono di approfondire due aspetti della produzione culturale. Innanzitutto, occorre certamente chiarire il ruolo che la nozione di formato tecnico può ricoprire all'interno dell'analisi testuale. Su questo punto sono valide le osservazioni di Stefano Jacoviello, quando sostiene che “lavorare sulla qualità delle specificità tecniche di produzione dell'immagine rischia di far scivolare l'indagine dalle «forme» ai «formati»” con il “pericolo di oggettivare e fissare in stereotipi sociologici le forme dei singoli oggetti mediali, confondendoli con i generi di comunicazione cui appartengono” (Jacoviello 2011, p. 66). Tale confusione deve essere certamente evitata, ma nel caso dei media fotografici, i formati tecnici – ovvero la definizione, la dimensione, la resa e le qualità materiali delle immagini – sono elementi fondamentali per decifrarne la provenienza, perché si pongono come interfaccia tra il testo e la sua produzione. Nella sua

analisi Jacoviello rintraccia gli scarti enunciazionali e i simulacri costruiti dalla banda sonora e video: la nostra proposta non è quella di sostituire alle componenti plastiche ed enunciazionali l'analisi dei formati, quanto di affiancarla a queste componenti, riservando loro il ruolo di tematizzare la pratica di produzione all'interno del testo. Sotto questa prospettiva, i formati sono elementi materiali della resa dell'immagine che vanno anch'essi riportati a delle forme.

In secondo luogo, i formati tecnici ci permettono di notare come gli abiti produttivi dell'Enciclopedia stiano cambiando. Gli esempi di *Narcos* e *Trumbo*, infatti, a differenza dei casi che abbiamo considerato in precedenza, non fanno parte di un gruppo ristretto di opere d'autore il cui carattere principale è quello di sperimentare nuove soluzioni compositive: al contrario, si tratta di una serie televisiva e un film biografico, due tipi di discorsi che si contraddistinguono per una precisa filiera di produzione e il rispetto di regole consolidate. Ciò che vogliamo dire è che questa peculiare forma di esplorazione dell'archivio mediale tramite l'utilizzo dei formati tecnici non è più solo una sperimentazione compositiva, ma sta diventando al contrario la norma all'interno della produzione culturale. A questo proposito, Daniela Panosetti e Maria Pia Pozzato (2013) hanno parlato di una vera e propria passione *vintage* per indicare il desiderio delle *audience* contemporanee di rivivere il passato in varie maniere. Il ruolo dell'audiovisivo, in questo quadro, appare paradigmatico: la possibilità di simulare i formati tecnici del passato, imitando la bassa definizione e le sigle dei telefilm dell'epoca contribuiscono non solo a omaggiare il passato, ma a tentare di replicare il tipo di esperienza mediale che lo caratterizzava. Si tratta di un fenomeno analogo a quello descritto da Jamie Baron (2014): le possibilità garantite dalla codifica digitale permettono non solo il riconoscimento agevole di immagini di archivio che provengono dal passato (effetto-archivio), ma tale riconoscimento è anche associato a una peculiare inflessione affettiva ed estetica che si accompagna a questo riconoscimento (affetto-archivio). Per questa ragioni, dobbiamo affiancare alle operazioni sperimentali compiute dai lungometraggi che abbiamo analizzato finora anche una tendenza opposta: i casi di montaggio intermediale non costituiscono solo l'eccezione alla regola, la rottura retorica che ci svela il funzionamento degli abiti produttivi della nostra epoca; al contrario, andando a considerare i casi di *Narcos* e *Trumbo* – ma ne potremmo citare molti altri – è possibile affermare che si stanno instaurando nuovi

abiti produttivi, che sfruttano la passione *vintage* e l'affetto-archivio garantito dall'utilizzazione di formati tecnici del passato.

4.7. *Holy Motors*: un'archeologia dell'audiovisivo¹⁶⁷

Un ultimo caso di analisi ci permette di sintetizzare le riflessioni che abbiamo presentato in questo studio, obbligandoci a prendere in considerazione non solo le nozioni che abbiamo elaborato e approfondito in questo capitolo – le nozioni di formato tecnico, statuto, regime di credenza – ma anche quelle elaborate nei precedenti capitoli a proposito delle tecnologie della semiosi e della significazione audiovisiva.

Holy Motors (FR-DE, 2012) di Leos Carax è infatti un lungometraggio che realizza un complesso discorso sulle tecnologie e le pratiche audiovisive, presentandone una peculiare archeologia: prelevando materiale dall'archivio, mescolando differenti formati tecnici e statuti, differenti modi di produzione e finalità sociali, il lungometraggio ripercorre l'evoluzione dell'audiovisivo e ne constata la frammentazione che lo caratterizza oggi. Si tratta quindi di un complesso discorso sulle tecnologie audiovisive, portato avanti con mezzi esclusivamente audiovisivi, mettendo insieme – grazie a elaborate tecniche di montaggio intermediale – materiali, tecniche e frammenti di archivio. Il nostro scopo sarà quello di ricostruire questo discorso e le procedure con cui è realizzato, nel doppio intento di approfondire l'evoluzione della tecnologia della semiosi audiovisiva e di analizzare le operazioni retoriche che approfittano dell'intermedialità.

A questo proposito dobbiamo però sottolineare da subito che si tratta di una disamina poco agevole e la cui esposizione è difficoltosa, perché uno dei tratti caratteristici del lungometraggio è quello di resistere all'analisi: *Holy Motors* fa infatti dell'ambiguità, della doppiezza, del paradosso i suoi tratti caratteristici. Il discorso che porta avanti non emerge chiaramente dalle vicende rappresentate, né segue un andamento lineare, ma va al contrario ricostruito tramite un lavoro di confronto tra sequenze distanti tra loro e completando i numerosi non detti con saperi esterni al testo.

¹⁶⁷ L'analisi di *Holy Motors* è il risultato della rielaborazione di due saggi precedentemente pubblicati su *Carte semiotiche* e per il volume collettivo *Rimediazioni*, a cura di Tiziana Migliore (2016). Cfr. D'Armenio e Nardelli (2014), D'Armenio (2016c).

Per queste ragioni, dedicheremo la prima parte dell'analisi alla descrizione dei tre gruppi di sequenze principali che lo compongono, sottolineandone i punti oscuri. Una volta segmentato il testo nelle sue parti fondamentali, procederemo a individuare i percorsi interpretativi che permettono di chiarire il discorso del lungometraggio e analizzare i modi in cui è costruito.

4.7.1. *Appuntamenti di recitazione itinerante*

Il primo gruppo di sequenze occupa la parte preponderante del film: il lungometraggio si sviluppa infatti attorno alla professione di Oscar e ne segue un'intera giornata lavorativa. Il punto è che la natura di questa professione non è affatto chiara: comprendere di che tipo di mestiere si tratti costituisce la sfida principale tanto per l'interpretazione quanto per l'analisi. Si tratta di una serie di "appuntamenti" in cui Oscar realizza delle enigmatiche performance attoriali. Non solo non ci sono chiare le cornici che permettano di capire la natura delle prove di recitazione, ma sono anzi presenti degli elementi che la rendono piuttosto peculiare. Innanzitutto si tratta di una serie di *performance* itineranti: Oscar si posta infatti grazie a una limousine guidata dalla Celine, sua *chaffeuse* e segretaria, che lo conduce in varie località di Parigi, dove realizzerà le sue prove attoriali. A bordo della limousine Oscar consulta dei "dossier" (fig. 4.54) che spiegano per sommi capi il ruolo che deve interpretare nel successivo appuntamento, quindi si abbiglia e si trucca come in un camerino teatrale (fig. 4.53). Infine, dopo aver sbrigato il suo "appuntamento" di recitazione, Oscar torna alla limousine per prepararsi al successivo. Manca qualunque riferimento a una cornice di senso: se si tratta di un mestiere che concerne la recitazione, non ci sono però telecamere, non c'è un set, non c'è un pubblico.

A partire da questa breve descrizione possiamo brevemente rinvenire una prima opposizione che emerge dal peculiare lavoro di Oscar. Da un lato, ci sono infatti molti elementi che appartengono chiaramente allo statuto dell'intrattenimento e dell'arte: ne fanno parte il camerino, i vestiti di scena e il trucco necessari per preparare le *performance*. Dall'altro lato, il lessico utilizzato sembra suggerire uno statuto più strettamente professionale, quasi affaristico: termini come "dossier" e "appuntamenti" hanno infatti una connotazione neutra e si allontanano dalla cornice teatrale e attoriale garantita dall'utilizzazione di termini quali "copione", "sceneggiatura", "set". A sottolineare questa

prima opposizione tra statuto artistico e cinematografico da un lato e statuto professionale e affaristico dall'altro sono altri due elementi. Innanzitutto, anche se mancano tutte le componenti produttive tipiche dell'intrattenimento audiovisivo – un set, un pubblico, delle macchine da presa – lo svolgimento effettivo degli appuntamenti è chiaramente di stampo finzionale. Oscar partecipa infatti a delle piccole storie recitate. La prima apparizione lo vede uscire di casa vestito da banchiere. Mentre si dirige verso l'esterno, delle guardie del corpo lo seguono fino in strada, dove trova ad aspettarlo Celine con la sua limousine. Scopriremo che questo primo travestimento da banchiere è in realtà l'ultimo appuntamento della giornata precedente. Una volta salito sull'auto, Celine lo avverte che sono previsti per la giornata ben nove appuntamenti e che può trovare il dossier del primo accanto a lui. Oscar inizia quindi a leggere il dossier e a prepararsi per la prima prova attoriale.

Il primo appuntamento lo vede travestirsi da vecchia vagabonda e mendicare sul ponte Alessandro XIII (fig. 4.55). Il secondo è una performance di *motion capture* in cui esegue delle evoluzioni acrobatiche al fine di produrre un alter ego digitale realizzato in computer grafica (fig. 4.56). Nel terzo diviene M. Merde, un bizzarro personaggio che si fa strada nelle fogne e nei cimiteri mangiando fiori¹⁶⁸ (fig. 4.57). Qui s'imbatte in un servizio fotografico e rapisce la modella per portarla con sé in una caverna. Nel quarto appuntamento Oscar interpreta il ruolo di un genitore che intrattiene un difficile dialogo con la figlia adolescente Angèle, dopo essere andato a prenderla a una festa. Il quinto appuntamento è una performance musicale in cui suona la fisarmonica assieme a un altro gruppo di musicisti all'interno di una chiesa. Nel sesto interpreta il ruolo di un assassino di nome Alex e deve eliminare un individuo che ha il suo stesso aspetto, Theo. Il settimo lo vede interpretare un vecchio sul punto di morte, in un toccante dialogo con una giovane donna, sua nipote Léa. Nell'ottavo appuntamento, Oscar uccide il banchiere che interpretava all'inizio del film. Prima del nono e ultimo appuntamento, Oscar incontra per caso un'altra attrice a bordo della rispettiva limousine: si tratta di una donna con cui ha avuto una relazione in passato (4.58). Il nono e ultimo appuntamento lo vede salutare Celine ed entrare in un'abitazione. Lì incontròvatra quelle che nella finzione sono sua moglie e le due figlie: non si tratta però di umane, bensì dei primati.

¹⁶⁸ Si tratta di un personaggio già protagonista di un cortometraggio precedente realizzato da Carax, all'interno del film collettivo *Tokyo!* (FR-GER-JP-KOR, 2008), in cui sono presenti altri due corti realizzati da Michel Gondry e Bong Joon-ho.



Figura 4.53

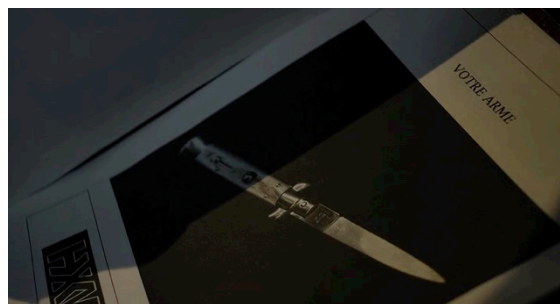


Figura 4.54



Figura 4.55

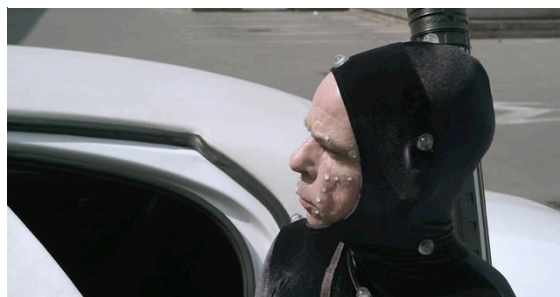


Figura 4.56



Figura 4.57

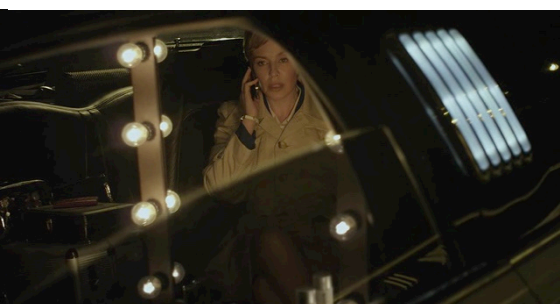


Figura 4.58

Questa breve ricognizione sugli appuntamenti sembra insistere sullo statuto artistico e d'intrattenimento del lavoro di Oscar; ma allo stesso tempo, il carico di lavoro e il suo svolgimento in serie sembrano qualificarlo più come un servizio. Per il fatto di prepararsi e truccarsi da solo, e per la fretta che caratterizza la sua professione, pare insomma che Oscar sia una sorta di *freelance* della recitazione.

4.7.2. *Filmati cronofotografici*

Il secondo gruppo di sequenze è ancora più enigmatico del precedente: si tratta di una serie di filmati in bianco e nero di pochi secondi, dalla definizione e dalla fluidità molto bassa, che interrompono la narrazione senza preavviso e senza un apparente motivo (figg. 4.59-4.60). Com'è indicato nei titoli di coda, si tratta di filmati ottenuti dalle cronofotografie realizzate da Étienne-Jules Marey: una serie di foto risalenti alla seconda

metà dell'Ottocento, usate per studiare la locomozione del corpo umano e animale con maggiore precisione.

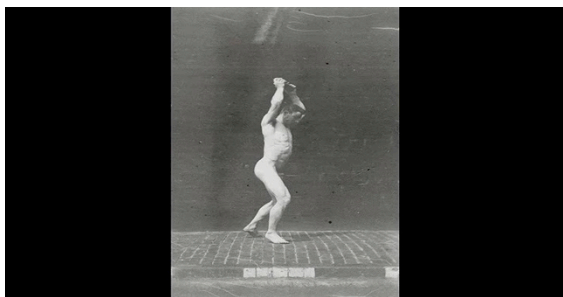


Figura 4.59

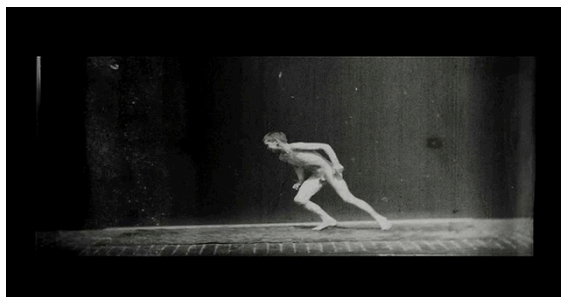


Figura 4.60

All'interno del lungometraggio, la ricorrenza di queste sequenze è limitata a cinque occasioni, ma la prima e l'ultima si presentano durante i titoli di testa e quelli di coda, addirittura prima della comparsa del regista del film, posizione che ne sottolinea l'importanza. Grazie a questo gruppo di sequenze, occorre aggiungere un altro statuto accanto a quello dell'intrattenimento artistico e della cornice affaristica, perché qui si tratta di una cornice scientifica e più precisamente medica. In tutti e tre i casi, ciò che sembra essere in questione è il rapporto che questi statuti intrattengono con la tecnologia della semiosi audiovisiva.

4.7.3. *Prologo ed epilogo*

Le sequenze più enigmatiche sono però il prologo e l'epilogo del lungometraggio, che seguono e precedono la serie di appuntamenti di Oscar. L'epilogo vede Celine, dopo aver lasciato Oscar al suo ultimo appuntamento, rientrare nel deposito assieme ad altre limousine: tale deposito è un enorme edificio chiamato *Holy Motors*. Dopo aver parcheggiato l'auto accanto ad altre, Celine indossa una maschera che ne rende irriconoscibile il volto ed esce di scena. A questo punto le automobili iniziano a parlare tra di loro, lamentando il fatto che gli uomini non vogliono più motori visibili e che presto diverranno inutili. Le limousine convengono su questa conclusione, pronunciando un "Amen" finale che apre ai titoli di coda.

Per ciò che concerne il prologo, si tratta di una sequenza altrettanto ambigua: il film si apre su una sala cinematografica buia riempita da un pubblico immobilizzato, mentre dei suoni di traffico e dei suoni marini sembrano provenire dal lungometraggio riprodotto. Uno

stacco ci porta in un appartamento, in cui un uomo – che è interpretato dal regista del film, Leos Carax – si sveglia di soprassalto: trova su un muro dell’abitazione un bullone, in cui infila una delle sua dita, mutata in chiave inglese da un’inquadratura all’altra (fig. 4.63). Forzando la porta, si ritrova nella sala cinematografica: il raccordo tra il suo sguardo e quello di una bambina sullo schermo, ci portano agli appuntamenti di Oscar, dato che la bambina in questione è la figlia del banchiere con cui esordisce nel lungometraggio.

4.7.4. *Alla ricerca di una chiave interpretativa*

I tre gruppi di sequenze costituiti dagli appuntamenti di Oscar, dai filmati cronofotografici e dalla coppia di epilogo e prologo, anche se presi insieme, non sembrano aiutare a chiarire l’ambiguità che permea il lungometraggio. È certo che si tratta di un discorso sul cinema e sulle pratiche che lo coinvolgono, ma non è semplice individuare di quale discorso si tratti. Alla ricerca di una chiave interpretativa, soprattutto al fine di comprendere la natura della professione di Oscar, ci sono però due momenti che sembrano fornire delle indicazioni decisive.

Il primo momento è rappresentato dalla parte finale del settimo appuntamento, quello in cui Oscar interpreta un uomo morente in uno struggente dialogo con la nipote Léa. Al termine della *performance*, infatti, viene confermata la natura finzionale dell’appuntamento, perché Oscar si scusa con la donna di non poterla aspettare, perché ha un altro appuntamento urgente. Le chiede però come si chiama, prima di augurarsi di incontrarla ancora. La donna ricambia l’augurio e dice di chiamarsi Elise. Sebbene quindi il lavoro attoriale di Oscar non presenti dei set, delle macchine da presa e un pubblico, mantiene però il salto finzionale necessario affinché gli attori (Oscar ed Elise) diventino dei personaggi di una storia (il vecchio morente e sua nipote Léa). Per quanto si tratti di performance enigmatiche, quelle di Oscar e di Elise restano in ogni caso delle *performance* attoriali.

Il secondo momento ci fornisce altri elementi di interpretazione: si tratta di un dialogo tra Oscar e quello che sembra essere uno dei suoi datori di lavoro. Dal tono con cui si rivolge ad Oscar, è facile comprendere che si tratta di un suo superiore. Al rientro dal sesto appuntamento ritrova infatti nella limousine un uomo che lo interroga circa il suo stato di salute. Infastidito dalla domanda, Oscar lamenta la progressiva miniaturizzazione

delle telecamere nel suo lavoro e allude alla loro sparizione: “Quando ero giovane erano più pesanti di noi. [...] Oggi non le si possono neppure vedere. E così, sì... a volte, io stesso ho difficoltà a crederci”. La risposta che gli viene data è che nemmeno dei delinquenti di strada hanno più bisogno di vedere le telecamere che sorvegliano il quartiere, per credere alla loro presenza. Alla domanda sul perché continui a lavorare nonostante tutto, Oscar risponde: “Continuo, come ho iniziato. Per la bellezza del gesto”. Lo scambio di battute tra i due uomini tematizza anche altri cambiamenti: la possibilità che a sparire non sia solamente l’attrezzatura tecnica per effettuare le riprese, ma anche e soprattutto la possibilità che non ci sia più un pubblico. Inoltre, l’uomo fa riferimento ai suoi colleghi, che ultimamente vedono Oscar un po’ affaticato. La reazione dell’attore è contrariata: dice che gli piacerebbe sapere chi sono questi “loro”, i colleghi del suo datore di lavoro, a cui fa tanto riferimento.

Questo enigmatico dialogo suggerisce insomma l’idea che la natura delle *performance* siano enigmatiche non solo per lo spettatore, ma anche per lo stesso Oscar. Esse sono il frutto di una trasformazione a partire da un quadro a noi più familiare, in cui il cinema era contraddistinto da telecamere, da un pubblico e da una chiara cornice sociale di produzione. Al contrario, la situazione che contraddistingue la pratica di Oscar sembra confondere tre statuti differenti: abbiamo già notato lo statuto affaristico dei suoi appuntamenti e lo statuto artistico che contraddistingue lo sviluppo finzionale delle prove di recitazione. Il dialogo con il datore di lavoro di Oscar aggiunge anche una cornice differente, legata alla sorveglianza: quelle misteriose allusioni alla presenza non certa di telecamere e al fatto che “loro” lo vedano un po’ stanco, come se potessero spiare il suo comportamento dentro e fuori il camerino. Se vi aggiungiamo anche le sequenze cronofotografiche, a questo quadro già complesso di statuti sociali si aggiunge la scienza e la pratica medica che le contraddistinguono.

4.7.5. *Un’archeologia intermediale*

Arrivati a questo punto è chiaro che *Holy Motors*, approfittando degli scarti tra differenti i formati tecnici – la cronofotografia, l’alta definizione, il *motion capture* – e tra differenti statuti – sorveglianza, intrattenimento, scienza – costruisce un discorso riflessivo sul cinema e sulla tecnologia della semiosi audiovisiva. Per ciò che concerne la strategia

dispiegata dal testo, è evidente che il forte scarto realizzato dai differenti formati e dai *frame* disciplinari mirino all'attivazione critica delle inferenze dello spettatore, che deve installarsi in questo quadro differenziale al fine di ricucirne gli scarti tramite un *surplus* interpretativo. Si tratta di un espediente che potrebbe essere inserito nella tradizione di quello che i formalisti russi chiamavano effetto di straniamento (Sklovskij 1917). Più recentemente, Francesco Zucconi (2013) ha messo in luce come alcuni dei presupposti del montaggio intermediale di cui abbiamo parlato in precedenza ci siano utili per la comprensione di un altro enigmatico lungometraggio, *Histoire(s) du Cinema* (FR-CHE, 1998) di Jean-Luc Godard:

Guardando i grandi maestri, ai pionieri del cinema, Godard, con le sue *Histoire(s)* sembra aver elaborato un metodo nei confronti dell'archivio di immagini nell'epoca della loro manipolabilità. Lo spettatore ha forse imparato a comprendere come relazionare immagini, suoni e testi verbali, apparentemente incompatibili, in nome di una figuratività profonda che attraversa l'archivio e ne garantisce la potenziale riattivazione ad ogni presente.

(Zucconi 2013, p. 99)

In *Holy Motors* il montaggio intermediale non viene utilizzato per chiedere allo spettatore di dare maggiore efficacia alle immagini in ottemperanza a una figuratività profonda: qui non sono le immagini in quanto tali a essere rimotivate, quanto le tecniche di rappresentazione e le cornici sociali in cui sono ed erano utilizzate. Alla ricerca dell'isotopia dominante della pratica professionale di Oscar, lo spettatore è condotto al ritrovamento di isotopie sepolte legate allo sviluppo del cinema e alle sue differenti cornici dell'enunciazione. Occorre allora cambiare punto di vista e chiedersi se a partire dal materiale prelevato dall'archivio mediale è possibile costruire un confronto tra le differenti sequenze che appartengono al lungometraggio: in altre parole, si tratta di individuare non una tesi sincronica, quanto un discorso diacronico. Abbiamo infatti già individuato un riferimento alla sparizione delle macchine da presa, alla possibile mancanza di un pubblico e al conseguente mutamento nella professione attoriale. È possibile rinvenire altri elementi che ci parlano di questa evoluzione? La risposta è positiva: le sequenze di cronofotografia rappresentano infatti un metro di paragone diacronico affidabile, dato che si tratta di una serie di tecniche che ha dato origine al cinema. Se confrontiamo l'intera traiettoria di enunciazione che contraddistingueva la relativa pratica con la traiettoria di enunciazione

che caratterizza la professione di Oscar, crediamo sia possibile individuare la tesi fondamentale del discorso portato avanti da *Holy Motors*.

L'unico appuntamento che può essere paragonato con la pratica cronofotografica è il secondo appuntamento: la seduta di *motion capture*. All'interno di una stanza adibita con tutti i macchinari del caso, sebbene con l'insolita mancanza di umani, Oscar compie delle evoluzioni atletiche indossando una tuta e dei *marker* (fig. 4.61). Si tratta dell'unico appuntamento in cui l'inizio della registrazione è segnalato dal lampeggiare dei dispositivi a infrarossi e in cui viene mostrato il risultato della trasduzione: un *avatar* in computer grafica che non ha più alcuna relazione con il soggetto che ha prestato il corpo alla sua realizzazione. Inizia quindi a precisarsi il tipo di discorso critico che *Holy Motors* compone riflessivamente sul cinema e sulla tecnologia della semiosi audiovisiva: un discorso che nell'affiancare finalità e tecniche diverse, ne ricorda l'origine plurale, ciò che è stato e ciò che potrebbe diventare.

4.7.6. Cronofotografia e *motion capture*

Il confronto tra la pratica di produzione delle cronofotografie e gli appuntamenti di Oscar, in particolare la sequenza di *motion capture*, ci permettono di individuare le problematiche semiotiche e articolare il discorso che il lungometraggio porta avanti per ciò che concerne la tecnologia audiovisiva.

	Dispositivi di produzione	Fase dell'enunciazione	Statuto	Tecnica diagrammatica
Cronofoto	Apparecchi fotografici in serie	Enunciato (produzione assente)	Scientifico (accrescimento conoscenze mediche)	Fissazione analitica
Performance attoriali (sequenza di <i>motion capture</i>)	Infrarossi, <i>Marker, software</i> di conversione	Produzione (enunciato assente)	Non precisata (sorveglianza, intrattenimento?)	Sintesi di un referente alternativo

Tabella 4.3. Problematiche che emergono dal confronto tra *motion capture* e cronofotografie.

Entrambe le sequenze possono essere definite degli esempi di *mapping*, perché entrambe mirano alla registrazione del movimento di corpi che compiono gesti atletici e la loro trasformazione in vista di una visualizzazione (figg. 4.61-4.62). Tuttavia, il modo in cui i segmenti sono presentati all'interno del film, rispetto alla traiettoria complessiva dell'enunciazione che le contraddistinguono, sono entrambi parziali. Occorre allora convocare dalla semiosfera gli aspetti mancanti: i macchinari per produrle, la loro finalità sociale, lo statuto a cui appartenevano. Le cronofotografie compaiono infatti come dei brevi filmati, ovvero degli enunciati testuali: si tratta del risultato finale della rispettiva pratica di *mapping*, il cui processo di produzione non viene mostrato. Al contrario, degli appuntamenti di Oscar ci viene mostrata solo la pratica di produzione: manca tanto il risultato testuale, quanto i macchinari per realizzarlo. Fa eccezione per l'appunto la sola sequenza di *motion capture*, che ci mostra entrambi i momenti, sebbene parzialmente.

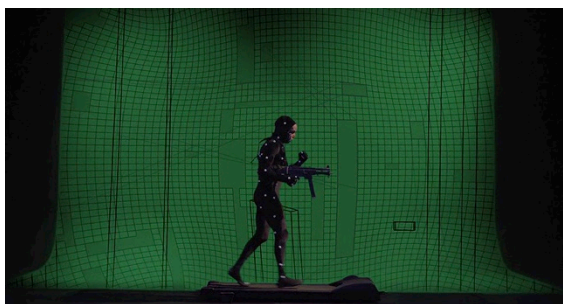


Figura 4.61

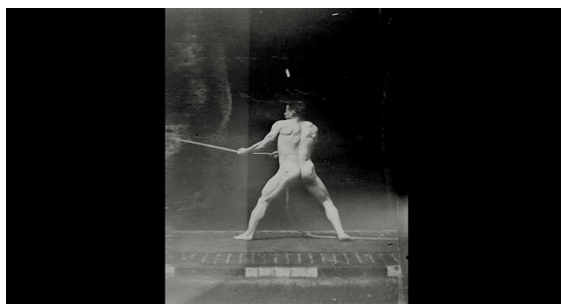


Figura 4.62

Per ciò che concerne i dispositivi di produzione, le cronofotografie erano all'epoca realizzate con l'ausilio di apparecchiature risultanti dall'assemblaggio di molteplici macchine fotografiche, attivabili secondo una precisa sequenza di intervalli temporali. Étienne-Jules Marey, tra i primi sperimentatori di questi macchinari, è stato anche suo malgrado una figura pionieristica della cinematografia, perché si tratta dell'apparato tecnico che ha portato allo sviluppo del cinematografo e quindi delle telecamere. Al contrario, il *motion capture*, in combinazione con la codifica digitale, è il momento *terminativo* della stessa evoluzione tecnica-culturale iniziata con la cronofotografia: a rigore, non è più necessaria una telecamera fisica, ma se ne può realizzare una "virtuale".

Questo processo di trasformazione diacronica che concerne l'evoluzione della tecnologia della semiosi audiovisiva ci permette di approfondire la strategia retorica adottata dal lungometraggio: la cronofotografia è una tecnica del tutto abbandonata, specialmente se riferita al suo ambito di invenzione, quello medico-scientifico, sicché il

modo di esistenza che la regola è ormai solo *potenziale: realizzata* nella seconda metà dell'Ottocento, può essere *ri-attualizzata* solo al costo di un cambio di dominio e tramite un'operazione di recupero critico dall'archivio mediale, così come avviene nel testo in esame. Si tratta però di una *ri-attualizzazione* peculiare, perché come abbiamo anticipato, mira all'attivazione critica delle inferenze spettatoriali, generando un effetto di straniamento. Più nel dettaglio, si tratta in questo caso di un effetto-archivio: di fronte al formato tecnico chiaramente appartenente a un'altra epoca, lo spettatore non solo riconosce la sua estraneità rispetto ai canoni moderni, ma ne subisce anche la peculiare aura. Il senso di estraneità dovuto alle sequenze di cronofotografia, con il loro scorrere muto e quasi fantasmatico comportano inevitabilmente una piegatura estetica: proprio come spiegato da Jamie Baron (2014) si tratta non solo di un effetto-archivio, ma di un affetto-archivio. La malinconia con cui il cinema è trattato nel lungometraggio, ad esempio nelle lamentele di Oscar circa la sparizione del pubblico e delle telecamere, contribuisce ad alimentare un sentimento nostalgico nei confronti di un certo modo di fare intrattenimento con l'audiovisivo.

Sofferamoci però più nel dettaglio sulle due tecniche di *mapping* e le loro finalità. Entrambe l'utilizzo e la manipolazione di diagrammi, ma il tipo di trasduzione che viene compiuto in vista della visualizzazione è del tutto opposto. Per ciò che concerne le cronofotografie, si tratta di diagrammi realizzati a partire dall'impronta del corpo abbinata alla notazione delle misure metriche, come ben spiegato da Dondero e Fontanille (2012, p. 185). Si tratta quindi di quella che potrebbe essere definita come una fissazione analitica, perché dal movimento durativo si estraggono visualizzazioni plurime di immagini singolari, una collazione di istanti. Quanto al *motion capture*, anche questa tecnica si caratterizza come un processo di produzione diagrammatica: a partire dai *marker* apposti sul corpo umano e dal loro movimento, viene prodotto, previa trasduzione, un oggetto alternativo in cui valgano gli stessi rapporti. Non si tratta però di una fissazione analitica, bensì della sintesi di un referente alternativo ulteriormente trasponibile e modificabile. L'avatar in computer grafica è infatti completamente autonomo rispetto all'umano che ne ha permesso la realizzazione.

Le considerazioni più interessanti emergono però prendendo in considerazione le due pratiche di produzione audiovisiva nella loro interezza, soprattutto se si pone attenzione alle rispettive finalità. Nella pratica cronofotografica, tanto il soggetto quanto l'oggetto

dello studio erano il corpo umano e la sua locomozione: si trattava di una tecnica per acquisire un valore modale, un *sapere* spendibile per l'uomo stesso, un *poter vedere* il movimento tramite una cattura mediata, punto di partenza per ulteriori sviluppi antropocentrici. Edward Muybridge, l'altro pioniere della cronofotografia assieme a Jules Marey, realizzò una delle prime sequenze di scatti cronofotografici per dimostrare che l'azione di un cavallo al galoppo comporta un momento in cui tutte le sue quattro zampe si alzano dal terreno. In altre parole, la cronofotografia ha da subito avuto uno scopo analitico e cognitivo: è un ausilio per aumentare il sapere. Al contrario, nel *motion capture* l'uomo è solo un oggetto tra i tanti all'interno della pratica di produzione, e lavora alla sua stessa espulsione. Come la sequenza del *mapping* ben esemplifica, Oscar obbedisce alla programmazione che l'apparato di cattura gli impone, comportandosi come un meccanismo tra gli altri. La voce che dirige le operazioni di *mapping*, infatti, gli dà dei veri e propri ordini, persino delle sanzioni. Si tratta di un caso del tutto opposto a quello che Eric Landowski (2005) chiama *aggiustamento sensibile*: uomo e apparato tecnico non sono paritari, non cercano un'armonia all'interno dell'esperienza. Qui è l'individuo a dover eseguire dei compiti precisi e meccanici: si tratta quindi una *programmazione* mediata da un regime tecnico e da un destinante ignoto e tecnologico, capace addirittura di sanzioni. Accettando un regime tecnocratico di manipolazione, facendosi trattare come una cosa e senza possibilità di accedere al risultato, Oscar torna a essere un ingranaggio tra gli altri della pratica di produzione audiovisiva.

Questo mutamento del ruolo umano all'interno delle due pratiche – da soggetto (e oggetto di valore) ad aiutante – ci permette di chiarire anche le sequenze più enigmatiche, quelle costituite dal prologo e dall'epilogo. La mano di Leos Carax si trasforma da un'inquadratura all'altra in un ibrido umano-meccanico proprio perché ormai è nient'altro che un ulteriore oggetto all'interno di un apparato tecnico standardizzato (fig. 4.63). Esattamente l'opposto di quanto mostrato in una delle sequenze di cronofotografia, in cui la mano umana era tanto il soggetto quanto l'oggetto nello studio pionieristico della locomozione umana (fig. 4.64).

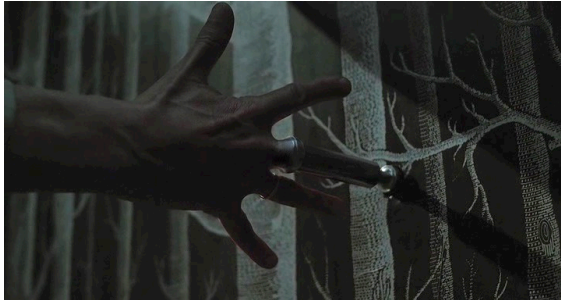


Figura 4.63

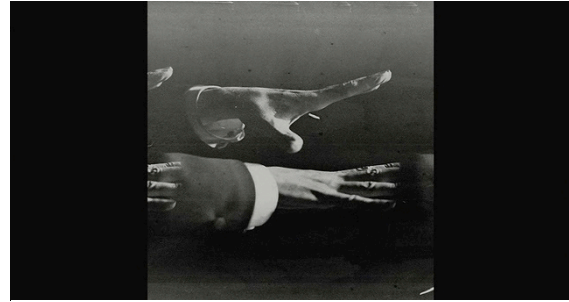


Figura 4.64

Anche la sequenza finale, in cui le limousine discutono tra loro della disaffezione dell'uomo nei confronti delle macchine e delle azioni visibili, può essere precisata. Si tratta del risultato finale dell'evoluzione che ha interessato le tecnologie della semiosi audiovisive. Le componenti tecniche e quelle umane hanno per un certo periodo lavorato in armonia e in vista del raggiungimento di scopi precisi: intrattenimento, scienza, sorveglianza. Nella condizione postmediale che caratterizza l'epoca contemporanea, la situazione si è invece fortemente frammentata, con il risultato che mentre gli apparecchi tecnici diventano sempre più abili e umani (come le limousine capaci di parlare), così l'uomo regredisce al ruolo di strumento, divenendo un corpo di carne e tecnica (la mano meccanica di Leos Carax).

4.7.7. *L'origine e la fine intermediale della tecnologia audiovisiva*

Il cinema non è quindi presentato come una cornice che di colpo si fa plurale a seguito dell'insorgenza di nuove scoperte tecnologiche. Non è insomma solo la situazione attuale a rendere il cinema difficile da inquadrare. *Holy Motors*, spingendo tramite l'ambiguità della pratica di Oscar a decidere lo statuto che regola l'interpretazione del lungometraggio, mostra che gli apparati di produzione audiovisiva che lo caratterizzano fin dalla nascita sono sempre stati plurali. Proprio come avevamo osservato nel primo capitolo grazie alle riflessioni di Gaudreault (1999), prima della sua istituzionalizzazione il cinema è talmente intermediale da non essere ancora cinema, ma solo una tecnologia della semiosi. I suoi elementi costitutivi passano dalla scienza all'intrattenimento, arrivano quasi contemporaneamente alla sorveglianza, tornano alla scienza. Ogni passaggio assegna agli

attori umani e non umani coinvolti un differente statuto. I soggetti diventano oggetti di valore, poi aiutanti, destinanti o semplici ingranaggi intermedi¹⁶⁹.

Il discorso che *Holy Motors* sembra quindi costruire è che le nuove forme di replicabilità e le tecniche di produzione digitale, oltre agli strumenti ottici miniaturizzati (*smartphone*, telecamere di sorveglianza, GoPro), abbiano messo in discussione il ruolo della tecnologia della semiosi, e che ci sia bisogno di un'operazione di montaggio critico per mettere in luce questo slittamento confusivo. Convocando differenti strati ed elementi della prassi enunciativa della cultura, soprattutto per ciò che concerne i formati tecnici e gli statuti, il lungometraggio di Leos Carax sembra avvertire che con la proliferazione dei dispositivi di cattura, si è mescolato lo spazio della vita e quello della sua registrazione e manipolazione mediata. Il declino di un certo modo di fare cinema si realizza attraverso la cancellazione delle soglie che dividono un'attività tecnicamente mediata dalla spontaneità della vita. I mediatori tecnici, solitamente impiegati nella valorizzazione memoriale, scientifica ed estetica delle azioni umane, retrocedono così assieme all'uomo al grado di pure entità meccaniche. In altre parole, la tesi del film sembra essere che i corpi tecnici e i corpi umani, in assenza di uno statuto sociale che li possa accostare con chiarezza, perdono la loro discernibilità reciproca e finiscono con il partecipare al medesimo processo di appiattimento, in cui l'insorgere di un valore differenziale – di qualunque tipologia – è ormai solo una questione di fede.

¹⁶⁹ Un altro elemento ribadisce la vocazione al fuoritesto di *Holy Motors* e il suo discorso sull'intrinseca pluralità della tecnologia della semiosi audiovisiva. Ripercorrendo la storia della compagnia Wild Heerbrugg, che compare come semplice stemma su del materiale di scena che Oscar utilizza per prepararsi al suo terzo appuntamento, si scopre che dalla sua fondazione nel 1921 fino ad oggi – è del 1990 la fusione con Leica – ha sempre prodotto strumenti ottici per tre tipi di pratiche: sorveglianza, intrattenimento (dispositivi a 35mm) e misurazione scientifica (fotogrammeria e microscopi).

CONCLUSIONI

In questo studio abbiamo proposto una teoria dei media capace di rendere conto del loro ruolo all'interno della produzione culturale e nella dinamica del sistema semiotico. La nostra mira è stata quella di valorizzare le differenze tra i differenti sistemi di significazione e i loro modi di produzione segnica, così come le ricadute per ciò che concerne l'emergenza del senso. Sebbene la semiotica si differenzi per definizione dalla linguistica per il suo considerare altri sistemi, oltre quello della lingua verbale, è a nostro avviso sempre alto il rischio che essa si caratterizzi come una sofisticata teoria della cultura, ma dalla consistenza immateriale. È in questo modo che viene spesso etichettata da altre impostazioni disciplinari coinvolte nel dibattito sulla cosiddetta cultura visuale (Belting 2011, Mitchell 1994): l'accusa è quella di valorizzare poco i linguaggi non verbali e di non interessarsi abbastanza alla dimensione diacronica. Per valorizzare il ruolo dei media all'interno della cultura abbiamo allora scelto una via radicale: piuttosto che dedicare loro uno specifico campo di analisi, li abbiamo considerati come i normali ed essenziali ausili della significazione. Il rischio di costruire una semiotica dei media, infatti, è quello di qualificare il loro ruolo come degli oggetti da studiare, alla stregua di segni, testi, discorsi. Al contrario, la nostra ipotesi si è sviluppata attorno all'idea che per comprendere i media bisogna analizzare il modo in lavorano, il modo in cui formano, il modo in cui costruiscono oggetti significanti. Per riprendere la felice opposizione proposta da Sémir Badir (2008): i media non vanno semiotizzati; al contrario sono i necessari mezzi della semiosi. In altre parole, i media sono gli indispensabili dispositivi dell'enunciazione (Dondero e Fontanille 2012).

La ricognizione compiuta nel primo capitolo ci ha permesso di costatare il modo in cui gli oggetti mediali sono stati trattati tanto all'interno della tradizione dei cosiddetti *media studies*, quanto all'interno della semiotica: è possibile qualificare i due approcci come agli antipodi, perché mentre i primi hanno valorizzato soprattutto i mezzi di comunicazione e le dinamiche sociali innescate dall'evoluzione tecnologica, la seconda si è contratta soprattutto sullo studio dei discorsi, i loro contenuti e i valori. Le difficoltà della prima impostazione potrebbero essere facilmente integrate dalla seconda, soprattutto per ciò che concerne i livelli di pertinenza dei fenomeni considerati sotto le etichette di postmedialità, intermedialità, e rimediazione. Tuttavia, le ipotesi semiotiche di matrice strutturale hanno scelto di non partecipare a questi dibattiti, rendendo poco pertinenti i problemi mediali all'interno della loro riflessione. L'uso sistematico delle metafore della traduzione – soprattutto per ciò che concerne la costruzione di differenti tipi di funzioni semiotiche a partire dall'esperienza, per ciò che concerne il problema del riferimento e i fenomeni quali la traduzione intersemiotica – segnala la volontà d'intendere i mezzi di produzione come secondari. L'analisi di *Blow Out*, al contrario, ci ha mostrato alcune evidenze concernenti i diversi modi di produrre semiosi: le tecnologie mediali non solo si differenziano per ciò che concerne i loro materiali, i supporti e le sostanze dell'espressione, ma più radicalmente, media differenti producono differenti tipi di conoscenza. Un filmato audiovisivo può costituire una prova legale di un attentato, mentre la registrazione dello stesso evento, se realizzata con le sole tecnologie fotografiche o sonore, non può adempiere allo stesso compito. Per queste ragioni, è stato necessario estendere la riflessione semiotica andando oltre il solo lato "significato" dei discorsi, così da considerare anche il lato "significante": all'interno delle pratiche umane, soprattutto quelle professionali, le seconde sono determinanti quanto le prime. È allora grazie alla riflessione di Marshall McLuhan (1964) che è stato possibile individuare due caratteri chiave che interessano le tecnologie mediali. In primo luogo, esse fanno parte di un sistema più inclusivo che va studiato nella sua complessità. Si tratta del sistema della tecnologia: esso include tanto i mezzi e i processi finalizzati alla produzione di semiosi, quanto i mezzi e i processi che concernono l'esperienza (i trasporti, il vestiario, le abitazioni). Questa dimensione sistemica della tecnologia ci ha permesso di evidenziare alcuni caratteri che essa condivide con il sistema culturale della semiosfera: la sua mobilità interna, le diverse velocità che lo caratterizzano, l'insorgenza di vere e proprie esplosioni, che riteniamo

essere tanto tecnologiche, quanto semiotiche. Il modo in cui alcune soluzioni tecniche, ad esempio la ruota, si sono diacronicamente spostate dal sistema tecnologico (i trasporti) al sistema semiotico (la bobina cinematografica), ci hanno spinto a considerare non solo i caratteri che queste due dimensioni hanno in comune, ma anche e soprattutto quelle in cui differiscono. Il secondo aspetto che abbiamo evidenziato grazie alla riflessione di McLuhan è infatti che le tecnologie di rappresentazione lavorano realizzando una traduzione metaforica che ci permette di afferrare l'ambiente in modo nuovo. La "parola parlata", ad esempio, traducendo l'esperienza dei nostri sensi, ha permesso di evocare e recuperare il mondo intero per la prima volta. Secondo McLuhan si tratta della prima "tecnologia della chiarezza" utilizzata dall'uomo, ma certamente non dell'unica. Ogni tecnologia mediale garantisce infatti un tipo peculiare di chiarezza e quindi di semiosi.

Per rendere conto di queste differenti tecnologie della significazione e descrivere il modo in cui costruiscono funzioni semiotiche diverse, abbiamo proposto una rilettura della teoria dell'enunciazione. Secondo Émile Benveniste (1970), infatti, l'enunciazione è l'atto di produrre un enunciato e non l'enunciato stesso: si tratta di strutture e meccanismi di mediazione che si pongono tra il sistema linguistico e il discorso realizzato da un lato, e tra l'esperienza e il linguaggio dall'altro. Partendo da questo fondamentale carattere di mediazione, abbiamo proposto di allargare la teoria dell'enunciazione in modo che essa potesse prendere in considerazione non solo la produzione di un enunciato verbale, ma anche altri tipi di enunciato. Si è quindi trattato di proporre una teoria generale dell'enunciazione che potesse essere valida per tutte le tecnologie della semiosi, inclusa la stessa lingua verbale. La nostra rilettura ha preso spunto dalle teorie ontologiche presenti nei lavori di Umberto Eco (1997) e Bruno Latour (2012): secondo il primo, l'essere si caratterizza per il modo in cui sviluppa delle tendenze e delle abitudini stabili e per il modo in cui resiste al linguaggio, offrendogli dei percorsi privilegiati su cui operare i ritagli significanti. L'ipotesi di Eco rimane però pienamente semiotica: a nostro avviso, essa è implicitamente legata a una teoria dell'enunciazione generale, perché per poterlo anche solo pensare, l'essere ha bisogno di essere interrogato, detto e quindi enunciato. Grazie alle riflessioni di Latour è stato possibile individuare ciò che differenzia le tecnologie in genere dalle tecnologie della semiosi. Tanto la semiosi quanto la tecnologia si contraddistinguono infatti per una componente tecnica, ma mentre le prime producono degli oggetti o delle competenze, le seconde costruiscono un tipo peculiare di oggetti: degli oggetti semiotici. I

materiali lavorati, infatti, non lasciano emergere dei semplici utensili, come un tavolo che viene ricavato da una legna lavorata; al contrario, nel caso della semiosi si tratta di un lavoro tecnico che lascia emergere il tipico rimando segnico della semiosi: la legna lavorata si costituisce come un'entità materiale presente, che rimanda in maniera figurativa a un'entità immateriale assente, ad esempio la figura di un uomo. C'è insomma bisogno di una peculiare inflessione del lavoro tecnico affinché emerga una funzione semiotica: è attorno a questa traiettoria generale dell'enunciazione che abbiamo proposto di individuare le tecnologie della semiosi. Ognuna di esse si caratterizza per uno specifico modo di produzione, che comporta a sua volta un tipo peculiare di emersione delle figure e quindi una specifica funzione semiotica. Per ciò che concerne la lingua naturale, ad esempio, la produzione consiste nel passaggio e nella modulazione di aria all'interno della glottide e degli altri organi fonatori (momento tecnico dell'enunciazione), passaggio capace di generare delle catene foniche che rimandano a dei contenuti (momento semiosico). Contrariamente a quanto affermato da Benveniste, infatti, anche il linguaggio orale si contraddistingue per un supporto, per quanto labile, e per una strumentazione, sebbene integrata al corpo umano. Allo stesso modo, l'idea che il linguaggio verbale non sia fabbricato, al contrario di strumenti tecnici quali frecce, zappa e ruota, è frutto di un'idealizzazione della lingua verbale: alla luce delle riflessioni di André Leroi-Gourhan (1964-65), infatti, è possibile affermare che le medesime evoluzioni filogenetiche hanno dato luogo tanto al linguaggio quanto agli strumenti tecnici quali gli utensili. Per queste ragioni, abbiamo definito i linguaggi, e più in generale i differenti tipi di segni, come delle vere e proprie tecnologie. Più precisamente, in continuità con l'idea di Eco (1975) che non esistono segni in loro stessi, ma solo traiettorie contraddistinte da modi differenti di produrre segni, abbiamo proposto di parlare, piuttosto che di media, di tecnologie della semiosi: ognuna contraddistinta per una traiettoria di produzione, semiosi e trasmissione peculiare. L'analisi di *Shining* ci ha permesso di chiarire questa dinamica generale e di individuare come essa si specializzi in produzioni semiotiche differenti. Una scultura, ad esempio, si contraddistingue per una produzione materiale peculiare, a cui segue un'esperienza semiotica specifica: tra interprete e occorrenza significativa si sviluppa una dinamica che costringe a una percezione itinerante, a causa del supporto tridimensionale che la contraddistingue. Il linguaggio orale, invece, costringe alla condivisione delle coordinate spazio-temporali, perché il supporto sonoro è labile. Un caso ancora diverso è

quello della fotografia, la cui produzione è un'impronta della luce su un supporto sensibile, mentre la semiosi consiste in un riconoscimento delle figure visive. Ecco che le differenti tecnologie della semiosi, costituendosi attorno a modi di produzione e supporti diversi, e generando esperienze semiotiche eterogenee, si contraddistinguono globalmente per il loro produrre conoscenze differenti.

Per queste ragioni, abbiamo tentato di individuare il modo in cui esse contribuiscono ad alimentare il sistema semiotico dell'Enciclopedia: se il significato di un'espressione è dato dalle unità culturali in continua trasformazione, che si stabilizzano decidendo del senso che vige in una data epoca (Eco 1984), allora non vi devono partecipare solo percorsi intertestuali, ma dei modi di produzione intermediali. È sufficiente prendere in considerazione le pratiche umane, ad esempio quelle professionali, per verificare come le tecnologie della semiosi, producendo tipi di conoscenza differenti, vengano quasi sempre usate sfruttando la loro collaborazione differenziale, piuttosto che essere messe in competizione: un esperimento scientifico, ad esempio, sfrutta la concatenazione virtuosa che si genera da delle catene di senso dovute a immagini, testi e diagrammi in serie. Se quindi prendiamo in considerazione il principio pragmatico che stabilizza la produzione semiotica attorno a degli abiti e a delle unità culturali, fino a costituire le resistenze che regolano il senso in una data epoca, ecco che occorre valorizzare il ruolo delle differenti tecnologie della semiosi all'interno di questa dinamica. Abbiamo proposto di intendere questa generale dinamica pragmatica con la nozione di *logica retorica della cultura*, perché, proprio come nella retorica antica elaborata da Aristotele, ciò che è sensato dipende dalle premesse endossali, dai *topoi* e più in generale dagli "abiti di pensiero" che sono validi per tutti, per la maggioranza delle persone o per i sapienti. Se però l'Enciclopedia si caratterizza per i suoi differenti modi di dire, e non solo per i modi di dire linguistici, ecco che occorre aggiungere agli aspetti semantici della logica retorica, anche quelli estetici e tecnici. In altre parole, ciò che consideriamo sensato, grazie alle resistenze enciclopediche che ci attraversano, non è solo dato dagli aspetti semantici della produzione segnica, ma anche dalle tecniche con cui produciamo normalmente segni e discorsi, e dai rispettivi modi di emergenza dei significati. Considereremmo strano un filmato di matrimonio contemporaneo realizzato in bianco e nero, dalla scarsa definizione, con poco contrasto e le cui figure sono difficilmente riconoscibili, perché il modo in cui la produzione mediale si è stabilizzata all'interno dell'Enciclopedia – il modo in cui si

accumula la produzione segnica – ci ha abituato ad altri supporti, altri formati discorsivi e altri dispositivi. Una volta valorizzato, all'interno dell'Enciclopedia, ciò che concerne i suoi aspetti tecnici ed estetici, ecco che la semiotica può intervenire con profitto all'interno dei dibattiti concernenti i fenomeni della postmedialità e intermedialità. Per quanto riguarda questo secondo termine, si tratta del normale lavoro intermediale che caratterizza la produzione segnica dell'Enciclopedia; quanto alla postmedialità, si tratta invece non della fine dei media, ma di uno scollamento tra i modi di produzione, trasmissione e costruzione semiotica di cui si caratterizza la contemporaneità. Se nel corso del Novecento ogni pratica mediale aveva uno specifico luogo, uno specifico apparato di produzione ed erogazione e una specifica forma dell'esperienza, lo stesso non si può dire dell'epoca contemporanea: i dispositivi si caratterizzano per la possibilità di costruire molteplici funzioni semiotiche, per il modo in cui i loro raggi di azione si sovrappongono, per la possibilità di registrare e condividere materiale segnico in tempo reale. Una volta individuate le pertinenze tecniche, produttive ed estetiche dell'Enciclopedia, occorre però svilupparle in maniere meno generali, andando a descrivere il modo in cui una specifica tecnologia della semiosi produce senso.

Per questa ragione, la seconda parte del nostro studio ha preso in considerazione la tecnologia della semiosi audiovisiva. Le ragioni di questa scelta sono legate a tre serie di considerazioni: innanzitutto, come ha osservato Casetti (2005) l'audiovisivo e in particolare il cinema hanno giocato un ruolo molto importante per l'elaborazione del concetto di medium e il consolidamento del cosiddetto sistema mediale. Il modo in cui questo sistema è poi andato in crisi proprio per ciò che concerne la produzione audiovisiva, ne fanno un caso esemplare su cui riflettere. In secondo luogo, per affrontare il modo in cui si sviluppa la significazione audiovisiva è stata necessaria la tematizzazione un problema più generale: quello che concerne la differenza tra le semiotiche verbali e le semiotiche visive. Infine, la natura fotografica di una larga parte delle sostanze dell'espressione audiovisive permette effettivamente di presentare delle riflessioni valide per molte forme discorsive: non solo l'audiovisivo all'interno della cornice cinematografica, ma potenzialmente anche il suo utilizzo sul web, all'interno di pratiche amatoriali di produzione, negli archivi, etc. Per queste ragioni, nel terzo capitolo ci siamo concentrati sulla significazione audiovisiva presa nella sua forma più generale, tenendo come punto di riferimento il cinema, perché attraverso la sua intensa produzione ha esplorato in maniera

più sistematica le sue potenzialità semiotiche. Se i capitoli precedenti ci hanno permesso di proporre una teoria generale dell'enunciazione, soprattutto per ciò che concerne il momento della produzione segnica, in questo caso ci siamo invece focalizzati sul modo in cui l'audiovisivo configura il momento semiosico di interpretazione. Il primo problema che abbiamo affrontato è stato quello di tentare una sutura tra due tradizioni ormai distanti: la semiotica generale di matrice strutturalista da un lato, e le semiologie dell'audiovisivo dall'altro. Se le prime si sono concentrate sull'analisi dei contenuti discorsivi usando delle metodologie di analisi molto raffinate, sono state d'altro canto accusate di non aver dedicato la giusta attenzione al modo in cui sistemi differenti producono significazioni diverse. Al contrario, le semiologie del cinema, sottolineando il ruolo fondamentale della percezione all'interno dei meccanismi di senso dell'audiovisivo, si sono poi via via allontanate dai presupposti immanenti della disciplina, per avvicinarsi ad altri approcci: approcci pragmatici, esperienziali, neurofilmologici. Abbiamo tentato di dimostrare che è possibile tenere assieme questi due approcci, proponendo una teoria dell'enunciazione generale capace di rispettare le diversità che caratterizzano i differenti tipi di semiosi: in questo caso, la semiosi audiovisiva. Seguendo la rilettura che Latour (2012) ha implicitamente proposto della teoria dell'enunciazione di Greimas (Greimas e Courtés 1979), abbiamo proposto di intendere i meccanismi di *débrayage* che coinvolgono l'esperienza di interpretazione come delle proiezioni peculiari. Tali meccanismi non proiettano delle strutture testuali astratte a partire da un'istanza di origine inattingibile: proiettano invece lo stesso interprete a partire dalla sua esperienza corrente. In altre parole, la fase semiosica dell'enunciazione, quella che accoppia un'occorrenza di senso già prodotta a un interprete, proietta semiosicamente quest'ultimo in altri luoghi, altri tempi e di fronte ad altri attori, quelli dell'enunciato. Tuttavia, a seconda delle sostanze dell'espressione che caratterizzano le varie tecnologie della semiosi, questa proiezione avviene in maniere differenti, determinando l'accesso alla significazione e la sua dinamica. Nelle teorie filmiche infatti, si insiste molto sulla differenza tra il *dire* e il *mostrare*, e sulla preminenza dei meccanismi percettivi della significazione audiovisiva, rispetto a quelli cognitivi. La circolazione del sapere è certamente fondamentale all'interno dei testi audiovisivi, ma si tratta di un sapere che è configurato innanzitutto come un vedere e un sentire, dato che si sviluppa tramite una serie di delegati percettivi. Ecco che per rendere conto della semiosi audiovisiva occorre tanto rispettare i fondamenti strutturali della

disciplina, quanto descrivere le specificità del cinema: il punto cruciale è l'articolazione tra la percezione e la semiosi. Proprio il rapporto tra questi due momenti è al centro di *Kant e l'ornitorinco* (1997) di Umberto Eco: in particolare, ci siamo focalizzati sull'articolazione tra il momento osservativo e percettivo della semiosi, che dà luogo a una categorizzazione selvaggia capace di valorizzare l'esperienza conoscitiva e le qualità sensibili; e il momento interpretativo e proposizionale, che si caratterizza per una semiosi strutturale organizzata categorialmente. Proprio come osservato da Eco, infatti, l'audiovisivo approfitta dei meccanismi di riconoscimento dovuti all'iconismo primario: a questo livello dell'esperienza le qualità sensibili sono ancora singolari, riguardano *questo* colore, *questo* tono musicale, *questo* viso. È su questi aspetti che la riflessione neurofilmologica e fenomenologica applicata al cinema ha più insistito negli ultimi anni, mettendo però in secondo piano le ipotesi semiotiche, e identificandole erroneamente con una versione caricaturale del testualismo. Tuttavia, dare un'importanza prominente agli aspetti percettivi e sensibili a scapito degli aspetti discorsivi e linguistici significa ignorare una parte fondamentale della questione. Per queste ragioni, abbiamo argomentato al fine di mostrare come la semiotica possa e debba dare il suo contributo all'interno dell'attuale dibattito sugli audiovisivi, perché è capace di mediare tra questi due aspetti unendoli in un'ipotesi unitaria. Secondo la tesi di Eco, infatti, nei linguaggi ipoiconici accediamo alla semiosi in modalità Alfa, ovvero vedendo le sostanze direttamente come forme, grazie all'utilizzazione di stimoli surrogati; tuttavia, ciò non toglie che gli audiovisivi rimangano dei discorsi articolati con delle tecniche di linguaggio, che richiedono il lavoro della semiosi a regime interpretativo. Grazie al contributo estetico di Emilio Garroni (2005) e alle ipotesi sulla semiosi percettiva di Jean-François Bordron (2011), abbiamo proposto una descrizione pienamente semiotica della struttura e della dinamica della significazione audiovisiva: il rapporto che associa la percezione dello spettatore e il materiale sensibile erogato dal testo costituisce il piano dell'espressione, mentre le selezioni inferenziali operate a partire da questa dinamica selezionano le configurazioni significanti e determinano i contenuti. In questa maniera è possibile rendere conto di alcuni aspetti caratteristici: il fatto che le sue configurazioni espressive non sono fisse, perché manca una struttura sintattica che faccia dell'audiovisivo un linguaggio stabile come quello verbale. Le relazioni discorsive e significanti che lo riguardano sono infatti di tipo mereologico: è la semiosi inferenziale che, mettendo insieme parti di discorso, determina l'estensione

delle configurazioni espressive. Se si prendono in considerazione i fondamenti del montaggio audiovisivo, infatti, si costata come i discorsi di figure che lo caratterizzano sono capaci di approfittare tanto delle qualità sensibili, quanto di configurazioni più complesse. Tra percezione e discorso, insomma, c'è un lavoro di mediazione dovuto alla percezione "interpretante": un momento iconico in cui, seppur ancora aperta alla peculiare singolarità delle sensazioni, la semiosi già ritaglia e mette insieme configurazioni più complesse pronte a essere interpretate. Al contrario, se si parte dai meccanismi di interpretativi di livello superiore, questo stesso momento iconico può in ogni momento riaprire il senso, per reinterpretare delle sequenze o far sentire le qualità sensibili di una configurazione discorsiva. La semiosi audiovisiva è quindi un meccanismo complesso alimentato da due motori dal diverso funzionamento: la percezione fa sentire le qualità sensibili e permette fenomeni di riconoscimento poco mediati; la semiosi, al contrario, prende insieme grappoli di qualità e configurazioni tramite il lavoro inferenziale: così facendo, seleziona le configurazioni significanti e opera la sutura fondamentale tra percezione e discorso. Al centro di questi due motori c'è però una soglia che garantisce l'andirivieni tra le loro attività: la percezione "interpretante" al suo momento iconico è sempre pronta alla riapertura del senso o alla selezione di aggregati da interpretare. L'analisi di tre brevi casi ci ha permesso di mostrare questa collaborazione virtuosa tra il momento percettivo e sensibile della semiosi e il momento interpretativo: le qualità sensibili della significazione audiovisiva sono infatti in grado di rendere efficace un discorso per le sue proprietà sonore, anche quando si ha a che fare con un film muto come *Il vecchio e il nuovo*, in cui delle vere e proprie metafore acustiche sono asservite alla costruzione di un discorso ideologico. In *Strange Days*, al contrario, i meccanismi sensibili di completamento multimodale e di simulazione incarnata lavorano in simbiosi con i livelli più alti dell'interpretazione: ciò che sappiamo di una peculiare tecnologia avveniristica ci spinge a immaginare e congetturare come si stia configurando l'esperienza sensibile dei personaggi finzionali. Infine, *Blow Out* mostra come il lavoro "interpretante" della percezione al suo momento iconico, mettendo insieme cornici spaziotemporali differenti, può divenire significativa solo grazie alla semiosi, quando un'inferenza le lega insieme: ad esempio, il modo in cui il montaggio parallelo è in grado di suggerire, mostrando due scene differenti, che un personaggio sta ricordando un evento. Questi casi mostrano che le ipotesi neurofilmologiche, quelle fenomenologiche e cognitive non possono coprire da

sole tutte le possibilità compositive della significazione audiovisiva, ma possono spiegare solo alcuni dei suoi aspetti: una riflessione sui meccanismi della significazione rimane essenziale, sebbene implicita, all'interno di queste ipotesi. È per queste ragioni che la semiotica può e deve dare il suo contributo per tenerle assieme, in un dialogo proficuo che coinvolge anche l'estetica.

La significazione audiovisiva non avviene però nel vuoto, perché ai meccanismi di produzione e a quelli della semiosi occorre aggiungere quelli legati alla trasmissione: un discorso non viene mai prodotto né interpretato nel vuoto, ma è anzi sempre preso assieme ad altri discorsi e reso significativo grazie a meccanismi di mediazione più generali. Per queste ragioni abbiamo tentato di rendere conto della questione dei generi, verificando come impostare la loro descrizione secondo criteri puramente formali corrisponde a non rispettare la loro funzione effettiva all'interno della cultura. Per queste ragioni, dopo un breve excursus sulla questione dei generi letterari, abbiamo preferito utilizzare la più flessibile nozione di regime di credenza: si tratta del modo in cui, di fronte a delle immagini audiovisive, tendiamo a produrre in maniera irriflessa degli interpretanti in grado di stabilirne lo statuto. Secondo François Jost (1995), infatti, ci interroghiamo in primo luogo sul rapporto che tali immagini stabiliscono nei confronti del mondo "reale". Da questa interrogazione derivano quattro regimi che determinano l'attitudine che adottiamo durante l'interpretazione: la finzione, il documento, la didattica, il gioco. A questi macrogeneri – ottenuti grazie a un principio pragmatico – si aggiungono però anche dei sottogeneri: si tratta di filtri che i produttori di contenuti audiovisivi propongono per guidare l'interpretazione dello spettatore. Jost però contesta l'utilizzazione della comune nozione di contratto e adotta quella di promessa: i generi sarebbero quindi degli atti promissivi che possono rivelarsi veri o meno, che possono essere usati per depistare o possono semplicemente essere rifiutati dallo spettatore. All'interno di questo quadro ci siamo occupati in maniera più approfondita del modo in cui i regimi di credenza determinano la non solo la nostra attitudine interpretativa, ma anche quella percettiva: lasciandoci andare al regime della finzione, abbassiamo le nostre difese emozionali e vediamo in un attore noto (Sean Connery) il personaggio fittizio che sta interpretando (James Bond).

Accanto alla questione dei generi abbiamo approfondito anche la questione delle sostanze dell'espressione, perché la situazione postmediale si contraddistingue per una grande varietà di sostanze fotografiche, ognuna risultante dall'utilizzo di uno specifico

dispositivo di registrazione: uno *smartphone* genererà un'immagine mossa e dalla superficie di rappresentazione ridotta; mentre una telecamera di sorveglianza realizzerà il tipico tono verde e un'inquadratura sopraelevata. Per queste ragioni, a partire dal dibattito semiotico sulla fotografia, abbiamo proposto un approfondimento della nozione di formato tecnico su cui ci eravamo già soffermati nel secondo capitolo: si tratta di quelle componenti delle immagini – definizione, resa, distorsione prospettiva, fluidità, contrasto – capaci di farci riconoscere il tipo di dispositivo che le ha prodotte. Questa nozione è pienamente in linea con la definizione di enunciazione di Metz (1991), che la individua in quei momenti riflessivi del testo capaci di parlarci della sua produzione. Tuttavia, l'utilità della nozione di formato tecnico può essere constatata soprattutto a fini compositivi: riconoscere un dispositivo significa molto spesso situare le coordinate spazio-temporali della produzione. Nei casi di montaggio intermediale che abbiamo considerato, ciò comporta che gli audiovisivi possono utilizzare questo espediente per costruire discorsi archeologici, prelevando materiale dall'archivio mediale, così da una cornice spazio-temporale senza doverla dire, ma semplicemente esibendola attraverso la grana dell'immagine. Accanto ai formati tecnici, tuttavia, la riflessione sulle sostanze dell'espressione deve includere anche quelle sostanze che non sono di natura fotografica: è il caso, ad esempio, della computer grafica e del disegno animato. Sulla base di queste due nozioni – le sostanze dell'espressione e i formati tecnici da un lato, e i regimi di credenza o e i generi dall'altro – abbiamo indagato uno specifico campo all'interno della produzione audiovisiva. Sulla scorta delle ipotesi di Montani (2010), abbiamo individuato il campo di una retorica intermediale: una serie di prodotti audiovisivi che utilizzano scarti tra formati tecnici e sostanze dell'espressione, o tra regimi di credenza e generi, al fine di aumentare l'efficacia narrativa di un'opera o la sua forza persuasiva. Si è trattato di prendere in considerazione un tipo di montaggio dalla complessità ulteriore rispetto a quello audiovisivo. Abbiamo visto come l'immagine filmica possa rimotivare il ruolo di una fotografia di genere (*Repulsion*); come differenti regimi di credenza possono essere usati per rendere più efficace l'attestazione di eventi drammatici all'interno del documentario (*The Act of Killing* e *The Look of Silence*); come il cartone animato possa divenire una sostanza dell'espressione capace di rendere più efficace non solo il regime di credenza della finzione, ma anche e soprattutto quello del documentario di guerra (*The Congress* e *Valzer con Bashir*); e infine abbiamo visto come differenti formati tecnici, differenti forme

discorsive e regimi di credenza, se abbinati alle loro finalità sociali, possano configurare una vera e propria riflessione archeologica circa la tecnologia della semiosi audiovisiva (*Holy Motors*). Questi casi di analisi ci hanno permesso di mostrare come gli abiti di produzione dell'Enciclopedia permettano dei meccanismi di tradimento: tramite operazioni di scarto e di accostamento critico, essi mettono in luce il modo in cui la cultura produce senso in un dato periodo. Accanto a queste operazioni retoriche è stato possibile però rinvenire anche la tendenza opposta. Il montaggio intermediale non viene utilizzato solamente per costruire delle operazioni di scarto che necessitano di essere rimotivate criticamente dallo spettatore. Al contrario, esse stanno divenendo un modo standard di produzione del senso all'interno dell'Enciclopedia: l'accostamento tra formati tecnici prelevati dall'archivio mediale rivela infatti una vera e propria passione per il passato (Panosetti e Pozzato 2013), che approfitta del peculiare tipo di affetto derivato dal riconoscimento di un documento d'archivio. Il campo della retorica intermediale che abbiamo individuato ci ha insomma permesso tanto di rinvenire delle operazioni critiche che tradiscono gli abiti interpretativi vigenti, quanto delle nuove abitudini di senso che la produzione culturale sta adottando: i casi di *Narcos* e *Trumbo* sono rappresentativi, in questo senso, perché non si tratta di film d'autore dal profilo sperimentale, ma di due forme discorsive – il film biografico e la serie televisiva – che fanno del rispetto delle regole e della produzione in serie i loro tratti caratteristici. È il modo in cui la cultura, tramite la bava e i detriti della semiosi, sta tacitamente modificando il sistema semantico e il nostro modo di costruire senso.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Lucio Spaziante per aver seguito questo lavoro passo passo, incoraggiandomi a inseguire dei percorsi chiari e stemperando gli azzardi con diplomazia. Ringrazio Maria Giulia Dondero per avermi accolto presso l'Università di Liegi durante il mio soggiorno e per i continui stimoli e le opportunità di riflessione: è stata un'occasione di crescita straordinaria. Un caro saluto va a Tércia e a Thiago, con cui ho condiviso una larga parte, sicuramente la migliore, del mio soggiorno di ricerca. Ringrazio Sémir Badir per le numerose occasioni di confronto e per l'amicizia, mentre la gentilezza e la competenza di François Provenzano sono ormai proverbiali. Ringrazio Maria Pia Pozzato per avermi incoraggiato e per aver creduto in me. Ringrazio le mie compagne di viaggio di questi tre anni: Paola, Giulia, Paola e Margherita, in ordine di crescente condivisione degli sforzi finali. Ringrazio Maria Patrizia Violi, Anna Maria Lorusso e Claudio Paolucci per il tempo che ci hanno dedicato: le lezioni, gli incontri e i seminari organizzati nella Scuola Superiore di Studi Umanistici e nel Dipartimento di Filosofia e Comunicazione hanno avuto un ruolo importante nel mio percorso. Ringrazio tutti coloro che, con domande, critiche o suggerimenti durante convegni o in sede di revisione di saggi, hanno dato un contributo allo sviluppo e al chiarimento delle mie idee. In ordine sparso: Dario Cecchi, Antonio Sant'Angelo, Valentina Manchia, Massimiliano Coviello, Adriano D'Aloia, Francesco Parisi, Tiziana Migliore, Jean-François Bordron, Alvise Mattozzi, Francesco Bellucci, Riccardo Finocchi, Dario Compagno, Giovanni Manetti, Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini. Ringrazio inoltre i revisori anonimi dei miei saggi, le cui critiche hanno in molti casi evidenziato delle questioni che sono divenute centrali nel mio lavoro finale. Ringrazio i miei genitori e la mia famiglia: senza di loro non avrei avuto questa possibilità. Ringrazio infine Manuela.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- ANTINUCCI, F. (2011), *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Roma-Bari, Laterza.
- ALBERTAZZI, L., VAN TONDER, G.J., VISHWANATH, D. (2011) (a cura di) *Perception beyond Inference. The Information Content of Visual Processes*, Cambridge-London: MIT Press.
- ARISTOTELE, (2015) *Retorica e Poetica* (a cura di Marcello Zanatta, Torino, Utet).
- AUMONT, J. (2005). *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes.
- BADIR, S. (2008), “La sémiotique aux prises avec les médias”, in *L'hétérogénéité du visuel*, Visible 3, pp. 173-189.
- BADIR, S. (2009), “La production de la sémosis. Une mise au point théorique”, *Actes Sémiotiques* [En ligne]. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3335>> (consulté le 30/03/2017)
- BADIR, S. (2015), “Interpréter la bande dessinée selon ses genres”, in ABLALI, D., DUCARD, D., BADIR, S. (a cura di), *En Tous Genres. Normes, Textes, Médiations*, Louvain, Academia, pp. 165-174.
- BADIR, S., DONDERO, MG. (2016) (a cura di), *L'image peut-elle nier?*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- BADIR, S., PROVENZANO, F. (2017) (a cura di), *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Louvain, Academia.
- BARON, J. (2014), *The Archive Effect*, London-NewYork, Routledge.
- BARTHES, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002).
- BARTHES, R. (1968), “La mort de l'auteur”, in Id. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, (tr. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1988)
- BARTHES, R. (1970), “L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]”, in *Recherches rhétoriques*, Communications, 16, pp. 172- 223.
- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003).
- BASSO FOSSALI, P. (2003), *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- BASSO FOSSALI, P. (2006a), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, Edizioni ETS (sec. ed. 2008).
- BASSO FOSSALI, P. (2006b), “Foto in forma di «noi». L'eclissi rappresentazionale di una coppia”, in BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (a cura di) *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini Guaraldi, pp. 283-332.

- BASSO FOSSALI, P. (2007), *Interpretazione ed analisi. Perizia e dominio della semiotica*, in PAOLUCCI, C. , *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. 287-348.
- BASSO FOSSALI, P. (2013), *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con «Note sulla semiotica della pittura»*, Pisa, Edizioni ETS.
- BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (2006), (a cura di), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi.
- BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BAUDRY, J.L. (1975), “Le Dispositif”, in *Communication* 23, pp. 56-72.
- BELLOUR, R. (2012), *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, POL.
- BELTING, H. (2001) *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Fink, München (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013).
- BENJAMIN, W. (1934 [1955]), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag (trad. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli, 2012).
- BENVENISTE, É. (1958), “De la subjectivité dans le langage”, in *Journal de Psychologie* 55, pp. 257-265. Poi in Benveniste (1966), pp. 258-266 (trad. it. “Della soggettività nel linguaggio”, in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2009, pp. 140-147).
- BENVENISTE, É. (1970), «L’appareil formel de l’énonciation», in *Langages*, 17, Paris, Didier-Larousse, pp. 12-18 (trad. it. “L’apparato formale dell’enunciazione”, in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2009, pp. 119-127).
- BENVENISTE, É. (1966-1974), *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard.
- BERGSON, H. (1938 [1993]) “L’intuition philosophique”, in *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF Quadrige.
- BERTETTI, P. (2011), «Ai confini della realtà. Fattualità dell’immagine e finzionalizzazione in *L’ignoto spazio profondo* di Werner Herzog” in CHIMENTI, D. COVIELLO, M. ZUCCONI, F. (a cura di), *Sguardi incrociati. Cinema testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 171-184.
- BERTETTI, P. (2013), *Lo schermo dell’apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- BERTRAND, D. (1993) Bertrand, Denis, 1993, “L’impersonnel de l’énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage”, *Protée*, vol. 21, n. 1.
- BERTRAND, D. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan HER (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002).
- BERTRAND, D. (2016), “Énonciation: cheville ouvrière ou point aveugle d’une théorie du sens ?”, in COLAS-BLAISE, M. PERRIN, L. TORE, G.M. (a cura di), *L’Énonciation Aujourd’hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 421-432.
- BETTETINI, G. (1984), *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.
- BEYAERT-GESLIN, A. DONDERO, M.G. MOUTAT, A. (2017) (a cura di), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l’image*, Limoges, Lambert-Lucas.

- BOLTER, J.D., GRUSIN, R. (1999), *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- BONDÌ, A. (2012), *Hjelmslev. Fra lingua e linguaggio*, Roma, Carocci.
- BORDRON, J.F. (2010), "Perception et expérience", in *Cartographie de la sémiotique actuelle*, SIGNATA Annales des sémiotiques 1, pp. 255-293.
- BORDRON, J.F. (2011), *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF.
- BORDRON, J.F. (2016), "L'énonciation en image: quelques points de repère", in in COLAS-BLAISE, M. PERRIN, L. TORE, G.M. (a cura di), *L'Énonciation Aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 227-239.
- BORDWELL, D. (1993), *The cinema of Eisenstein*. London, Routledge.
- BORDWELL, D. CARROLL, N. (1996) (a cura di), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BORGHI, A. M., CIMATTI, F. (2009), "Words as tools and the problem of abstract words meanings", in TAATGEN, N., VAN RIJN, H. (a cura di), *Proceedings of the 31st Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Cognitive Science Society, Amsterdam, pp. 2304-2309.
- BRANDT, P.A. (1993), *De la linguistique structurelle à la linguistique cognitive avec Hjelmslev*, in "Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague", XXIV, pp. 9-25.
- BRANIGAN, E. (2006), *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, New York, Routledge.
- BRIGGS, A., BURKE, P. (2000), *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*, Cambridge.Oxford, Blackwell (trad. it. *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2002).
- BRUNETIÈRE, F. (1890), *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 2 volumes.
- CALABRESE, O. (1985), *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.
- CALABRESE, O. (2008), (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Milano, Mondadori Università.
- CAPRETTINI, G.P., VALLE, A. (2006) (a cura di), *Semiotiche al cinema, Esercizi di simulazione*, Milano, Mondadori Università.
- CARBONE, M. (2011), "Protesi", in FINOCCHI, R., GUASTINI, D. (a cura di), *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci, pp. 190-192.
- CASEBIER, A. (1991), *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASETTI, F. (1985), "L'immagine del montaggio", in EISENSTEIN, S., *Teoria generale del montaggio*, IX-XXV (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio Editori.
- CASETTI, F. (1986), *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- CASETTI, F. (1988), *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, Rai Eri.
- CASETTI, F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- CASETTI, F. (2011), "I media nella condizione postmediale", in DIODATO, R. SOMAINI, A. (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, pp. 327-346.
- CASETTI, F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- CAPUTO, C. (2013), *Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica*, Milano, Mimesis.

- CECCHI, D. (2013), *La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet.
- CLARK, A. (2008), *Supersizing the Mind*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- CHION, M. (1981), *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, Editions de l'Etoile (trad. it. *La voce al cinema*, Parma, Pratiche, 1990).
- CHION, M. (1990), *L'audiovision. Son et image au Cinéma*, Paris, Nathan (trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 1997).
- COLAS-BLAISE, M. PERRIN, L. TORE, G.M. (2016) (a cura di), *L'Énonciation Aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- COLOMBO, F., EUGENI, R. (2001) (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci.
- COQUET, J.C. (2007), *Phusis et Logos. Une Phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (trad. it. parz. FABBRI, P. (a cura di) *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Bruno Mondadori, 2008).
- COQUET, J.C. (2016), "L'énonciation, fondement de la phenomenology du langage", in COLAS-BLAISE, M. PERRIN, L. TORE, G.M. (a cura di), *L'Énonciation Aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 295-302).
- COȘERIU, E. (1952), "Sistema, norma y habla", in *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos (trad. it. «Sistema, norma e 'parole'», in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia, 2 voll., vol. 1, pp. 235-254).
- COVIELLO, M. (2012), "Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini: Valzer con Bashir di Ari Folman", in MANGANO, D. MATTOZZI, A. (a cura di), *La ricerca semiotica* Interventi dal III Simposio interdotto del CISISM, Roma, Aracne, pp. 13-40.
- D'ALOIA, A., EUGENI, R. (2014) (a cura di), *Neurofilmology: Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, numero speciale di *Cinéma et Cie*, 22/23.
- D'ARMENIO, E. (2014), *Mondi paralleli. Ripensare l'interattività nei videogiochi*, Milano, Unicopli.
- D'ARMENIO, E. (2015a), "Il ruolo degli apparati tecnici nella costruzione del reale: *Blow Out* di Brian De Palma", in FERRARO, G. GIANNITRAPANI, A., MARRONE, G., TRAINI, S. (a cura di) *Dire la natura. Ambiente e significazione*, «I saggi di Lexia», Roma, Aracne, pp. 459-468.
- D'ARMENIO, E. (2015b), "Il ruolo dei mediatori tecnici nella produzione audiovisiva. Abiti spettatoriali e immaginazione narrativa", in LEONARDI, P. PAOLUCCI, C. (a cura di), *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. a partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte*, Numero speciale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, pp. 245-257.
- D'ARMENIO (2016a), "Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema. Appunti per una retorica intermediale", in D'ALOIA, A. PARISI, F. (a cura di), *Snapshot Culture The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, Comunicazioni Sociali 1/2016, Anno XXXVIII pp. 33-45.
- D'ARMENIO, E. (2016b), "Percezioni di genere nelle esperienze di significazione. Appunti per una retorica intermediale", in CECCHI, D. (a cura di), *Images and narratives between intermediality and interactivity*, Rivista di Estetica 63, 3/2016, anno LVI, pp. 161-177.
- D'ARMENIO, E. (2016c), "L'enunciazione audiovisiva tra pratica scientifica e visualizzazione artistica: il caso di *Holy Motors*", in MIGLIORE, T. (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, vol. 2, Roma, Aracne, pp. 105-117.

- D'ARMENIO, E. (2017a) "La dimension technique de l'Encyclopédie. Pour une syntaxe générale de l'énonciation", in *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2017. Disponible sur: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5869>
- D'ARMENIO, E. (2017b), "From audiovisual to intermedial editing. Film experience and enunciation put to the test of technical formats", in MAEDER, C., SPAZIANTE, L. (a cura di), *Versus 124, in corso di pubblicazione*.
- D'ARMENIO, E. (2017c), "Intermedial editing in the representation of places of origins", in *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, Perspectives in Pragmatics, Philosophy & Psychology, Springer, in corso di pubblicazione.
- D'ARMENIO E. NARDELLI, G. (2014) "Rappresentazione diagrammatica ed effetti di realtà. Il mapping tra arte e visualizzazione" in MANCHIA, V. (a cura di) *Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica delle informational images*, Carte Semiotiche 15, Firenze, La Casa Usher, pp. 71-85.
- DELEUZE, G. (1988) "Qu'est-ce qu'un dispositif ?" in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris Seuil, pp. 185-195 (trad. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007).
- DESIDERI, F. (2011), *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- DE GIUSTI, L. (2008) (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia.
- DEMARIA, C. (2012), *Il trauma, l'archivio e il testimone*, Bologna, Bononia University Press.
- DEMURU, P. (2014), *Essere in gioco. Calcio e cultura tra Brasile e Italia*, Bologna, Bononia University Press.
- DE ROSA, M. (2013), *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, Postmedia Books.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011), *L'Œil de l'histoire. Tome 3 : Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit.
- DINOI, M. (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- DEUZE, M. (2012), *Media life*, Cambridge, Polity Press.
- DONDERO, M.G. (2006), "Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia", in P. BASSO FOSSALI, M.G. DONDERO (a cura di) *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, pp. 21-111.
- DONDERO, M.G. (2011), "Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie", in BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G., *Sémiotique de la Photographie*, Limoges, Pulim.
- DONDERO, M.G. (2015a), "Azioni, testualizzazione, notazione", in MANGANO, D. TERRACCIANO, B. (a cura di), *Arti del vivere e semiotica. Tendenze, gusti, estetiche del quotidiano*, Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, n. 18/19 pp. 28-35.
- DONDERO, M.G. (2015b), "La forma diagrammatica fra matematica e arti", in LEONARDI, P. PAOLUCCI, C. (a cura di), *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. a partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte*, Numero speciale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio.
- DONDERO, M.G., FONTANILLE, J. (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

- DONDERO, M.G., REYES-GARCIA, E. (2016), “Les supports des images : de la photographie à l’image numérique”, *Revue française des sciences de l’information et de la communication* 9, [En ligne]. URL : <https://rfsic.revues.org/2124>
- DUBOIS, P. (1983), *L’acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor (trad. it. *L’atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996).
- DUSI, N. (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.
- DUSI, N. (2014), *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Milano, Milano, Mimesis Insegne.
- DUSI, N. (2016), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis.
- DUSI, N., SPAZIANTE, L. (2006) (a cura di), *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.
- ECO, U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani
- ECO, U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- ECO, U. (1990), *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1997), *Kant e l’Ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (2007), “La Soglia e l’Infinito”, in PAOLUCCI, C. (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. 145-172.
- ECO, U. (2010), *Trent’anni dopo: nuova (e più modesta) ricognizione della semiotica*, 31 gennaio 2010, Sapienza Università di Roma, Aula Magna 4^a lezione magistrale CIEG – Cattedra Internazionale Emilio Garroni.
- ECO, U. SEBEOK, T. (1983) (a cura di), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press (tr. it. *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani).
- EISENSTEIN, S. (1924), “Drammaturgia della forma cinematografica”, in *Il montaggio*, (a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio Editori, 1986).
- EISENSTEIN, S. (1937) *Teoria generale del montaggio*, (a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio Editori, 1985).
- EISENSTEIN, S. (1964) *La natura non indifferente*, (a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio Editori, 2003).
- ELLESTRÖM, L. (2014), *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- EUGENI, R. (1999a), *Analisi semiotica dell’immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, Isu Università Cattolica.
- EUGENI, R. (1999b), *Film, sapere, società. Per un’analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero.
- EUGENI, R. (2010), *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, Roma, Carocci.
- EUGENI, R. (2011), “Il dispositivo indisposto. La fotografia e la questione della specificità mediale nell’opera di Paolo Gioli”, in PEZZINI, I., DEL MARCO, V. (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XXXVIII Congresso AISS. Roma Nuova Cultura, 2011, pp. 216- 235.
- EUGENI, R. (2014), *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia.
- EUGENI, R. (2015), *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola.
- FABBRI, P. (1998), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

- FABBRI, P. (2003), *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- FABBRI, P. (2016) (a cura di), *Fenomenologie del linguaggio. Omaggio a Émile Benveniste*, Roma, Aracne.
- FABBRI, P. MARRONE, G. (2001) (a cura di), *Semiotica in nuce*, 2 vol., Roma, Meltemi, 2001.
- FABBRICHESI, R. (1983), *La polemica sull'iconismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FINOCCHI, R. (2011), “L’immaginario estetizzato – *Theoria*”, in FINOCCHI, R., GUASTINI, D. (a cura di), *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci, pp. 11-29.
- FINOCCHI, R. (2013), “Sette indizi sulla creatività: tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio”, in *EC Serie speciale della rivista on-line dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici* n. 17, pp. 105-111.
- FONTANILLE, J. (1989), *Les spaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, J. (2004a), *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (tr. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, Roma, Meltemi 2004).
- FONTANILLE, J. (2005), “Conclusions : du support matériel au support formel”, in *L’écriture entre support et surface : pour un dépassement de la problématique traditionnelle des écritures*, Actes du colloque de Limoges (20-21 novembre 2003), ARABYAN, M. et KLOCK-FONTANILLE. I. (a cura di), Paris, L’Harmattan. Disponibile a questo indirizzo: http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/Ecritsupportsc_onclusion.pdf
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, G. (1998), *Tension et signification*, Mardaga, Liège.
- FONTANILLE J. (2004b), “Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la semiotique des cultures”, in *EC Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*.
- FONTANILLE, J. (2008), *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF (trad. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2010).
- FONTANILLE, J. (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Sigilla ».
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. (1998), *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.
- FOUCAULT, M. (1969), *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (trad. it. *L’archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).
- FLOCH, J.M. (1985), *Petites Mythologies de L’Oeil Et de L’Esprit: Pour Une Semiotique Plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.
- FLOCH, J.M. (1986), *Les formes de l’empreinte*, Périgeux, Fanlac (tr. it. *Le forme dell’impronta*, Roma, Meltemi, 2003).
- FLOCH, J.M. (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF (trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 1995).
- FUSAROLI, R. GRANELLI, T. PAOLUCCI, C. (a cura di), *The External Mind. Perspectives on Semiosis, Distribution and Situation in Cognition, Versus* 112-113.
- FUSAROLI, R., PAOLUCCI, C. (2011), “The External Mind: an Introduction”, in *Versus*, 112-113, Milano, Bompiani, pp. 3-31.

- GALLESE, V. GUERRA, M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- GARRONI, Emilio (1977), *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
- GARRONI, Emilio (1978, [2010]), *Creatività*, Macerata, Quodlibet.
- GARRONI, Emilio (2003), “Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano”, in *Arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, pp. 76-88, Roma-Bari, Laterza.
- GARRONI, Emilio (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.
- GAUDREAU (1988), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris-Québec, Méridiens Klincksieck-Presses de l'Université Laval (trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006)
- GAUDREAU (1999), “Le cinéma : entre littérarité et intermédialité”, in *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris-Québec, Armand Colin-Éditions Nota bene, Édition revue et augmentée, pp. 169-183 (trad. it. “Postfazione del 1998. Il cinema, tra intermedialità e letterarietà”, in *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006, pp. 201-218).
- GENETTE, G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).
- GIBSON, J. (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton-Mifflin.
- GOMBRICH, (1957) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, Princeton University Press (trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965).
- GOODWIN, C. (1994), “Professional Vision”, in *American Anthropologist*, 96 (3), pp. 606-633 (trad. it. “Visioni professionali”, in *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, pp. 17-67).
- GRANELLI, T. (2011), “Semiotics and Theories of Situated/Distributed Action and Cognition: a Dialogue and Many Intersections”, in FUSAROLI, R., GRANELLI, T. PAOLUCCI, C. (a cura di), *Versus* 112-113, pp. 125-167.
- GREIMAS, A.J. (1970), *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).
- GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. (1979-2007), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2007).
- GREIMAS, A.J. (1976a), *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil (trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro scientifico editore, 1995).
- GREIMAS, A.J. (1976b), *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro scientifico editore, 1991).
- GREIMAS, A.J. (1984), “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in *Actes Sémiotiques*, documents, VI, 60, Paris, CNRS (trad. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in FABBRI, P., MARRONE, G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, volume secondo, Roma, Meltemi, 2001, pp. 196-210).
- GREIMAS, A.J. (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac (trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions Larousse (trad. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1980).

- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (tr. it. parz. *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- HEGEL, G.W. (1835 [1963]), *Vorlesungen über die Ästhetik* (trad.it. *Estetica* a cura di Nicolao Merker, traduzione dal tedesco di N. Merker e Nicola Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963).
- HJELMSLEV, L. (1942), «Langue et parole», in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, pp. 29-44, (trad. it. in *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche Editrice, 1981).
- HJELMSLEV, L. (1943), *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, København, Munksgaard, (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
- HUSSERL, E. (1950) *Ideen I* §135, trad. française de P. Ricoeur, Paris, Gallimard.
- HUTCHINS, E. (1995), *Cognition in the Wild*, Cambridge (MA), MIT Press.
- IVANOV, V., LOTMAN J., PIATIGORSKIJ A., TOPOROV V.N., USPENSKIJ B. (1973) “Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul-tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)”, in *Semiotyka i struktura tekstu. Studia święcone VII międz. Kongresowi slawistów*, a cura di M.R. Mayenowa (trad. it. “Tesi per un’analisi semiotica delle culture”, in *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, trad. di E. Rigotti, Feltrinelli, Milano, pp. 194-220; ora in Lotman 2006, pp. 107-147).
- JAKOBSON, R. (1959), “On Linguistic Aspects Of Translation”, in BROWER, R.A. (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, pp. 232-239 (trad. “Aspetti linguistici della traduzione”, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64).
- JACOVIELLO, S. (2011) “Lo sguardo del testimone. Etica, estetica e politica dell’immagine contemporanea”, in CHIMENTI, D. COVIELLO, M. ZUCCONI, F. (a cura di), *Sguardi incrociati. Cinema testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 61-82.
- JENKINS, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press (trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007).
- JOST, F. (1987) *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- JOST, F. (1995), *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin.
- JOST, F. (1997), “La promesse des genres”, in *Le genre télévisuel*, Réseaux volume 15, n°81, pp. 11-31.
- JULLIER, L. (1995) *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), *L'Énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KANT, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants gesammelte Schriften*, V. Berlin-Leipzig 1908-03 (trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, Milano, BUR, 1995).
- KOENDERINK J. (2011) “Vision and Information”, in ALBERTAZZI, L., VAN TONDER, G.J. AND VISHWANATH, D. (a cura di), *Perception beyond Inference. The Information Content of Visual Processes*, Cambridge-London, MIT Press, pp. 27-57.
- KRAUSS, R. (1977), “Notes on the Index: Seventies Art in America”, in *October*, n. 3 e 4 (trad. it. “Note sull’indice” in *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 209-233).

- KRAUSS, R. (1999), "Reinventing the Medium", in "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin, Critical Inquiry Vol. 25, No. 2, pp. 289-305 (trad. it. "Reinventare il medium", in *Reinventare il medium*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 48-69).
- KRAUSS, R. (2000), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson.
- KRISTEVA, J. (1969), *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Edition du Seuil (trad. it. *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).
- LANDOWSKI, E. (2005), "Les interactions risquées", in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 101-103 (trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010).
- LANDOWSKI, E. MARRONE, G. (2002) (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi.
- LATOUR, B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte (tr. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2009).
- LATOUR, B. (1994), "On Technical Mediation", *Common Knowledge*, 3/2, pp. 29-64.
- LATOUR, B. (1999a), *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press.
- LATOUR, B. (1999b), «Piccola filosofia dell'enunciazione», in BASSO, P.L., CORRAIN, L., (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa e Nolan, pp. 71-93.
- LATOUR, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- LATOUR, B. (2016) (a cura di), *Reset Modernity!*, London, MIT Press Cambridge MA, Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media.
- LEROI-GOURHAN, (1964-1965), *Le Geste et la Parole. I, Technique et Langage, Le Geste et la Parole II. La Mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel (trad. it. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977).
- LÉVI-BRHUL, L. (1922), *La mentalité primitive*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LEVINSON, P. (1997), *The Soft Edge: A natural History and Future of the Information Revolution*, London-New York, Routledge.
- LO PIPARO, F. (1999), "Il corpo vivente della *lexis* e le sue parti. Annotazioni sulla linguistica di Aristotele", in *Histoire Epistémologie Langage*, XXI, I, pp. 119-123.
- LO PIPARO, F. (2003), *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari, Laterza.
- LORUSSO, A.M. (2005) (a cura di), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani.
- LORUSSO, A.M. (2006), *Nella trama del testo*, Bompiani, Milano.
- LORUSSO, A.M. (2010), *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- LORUSSO, A.M. (2015), "Retorica e semiotica: per una riflessione sulle norme", in LEONARDI, P. (a cura di), *La filosofia del linguaggio in Italia*, Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio Vol. 9, No. 1, pp. 162-173.
- LOTMAN, J. (1970), "Introduzione", in Lotman e Uspenskij 1975, pp. 25-35 [riunisce i due scritti "Kul'tura i informacija" e "Kul'tura i jazyk", in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. I, Tartu, 1970, pp. 3-11].
- LOTMAN, J. (1974), "Du rapport primaire/secondaire dans les systèmes modelants de communication", *Semiotique*, Paris, 81-84, pp. 38-42.
- LOTMAN, J. (1984), "O semiosfere", in *Trudy po znakovym sistemam* n. 17, Tartu (trad. it. "La semiosfera", in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia, 1985).

- LOTMAN, J. (2006), *Tesi per una semiotica della cultura*, Roma, Meltemi.
- LOTMAN, J., USPENSKIJ, B., (1975), *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.
- LOTMAN, J., USPENSKIJ, B., (1971) "O semiotičeskom mehanizme kul'tury", in *Trudy po znakovim sistemam*, V, Tartu, pp. 144-166 (trad. it. "Sul meccanismo semiotico della cultura", in *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 39-68).
- MAIELLO, A. (2016), "L'immagine d'archivio nell'epoca della partecipazione interattiva", in CECCHI, D. (a cura di), *Images and narratives between intermediality and interactivity*, Rivista di Estetica 63, 3/2016, anno LVI, pp. 87-98.
- MAINGUENEAU, D. (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MANETTI, G. (1987), *Teorie del segno nell'antichità*, Bompiani, Milano.
- MANETTI, G. (2008), *L'enunciazione. Dalla scelta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.
- MANIGLIER, P. (2016), "The Embassy of Signs: An Essay in Diplomatic Metaphysics", in LATOUR, B. (a cura di), *Reset Modernity!*, Cambridge MA/London, MIT Press MA, Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media.
- MANOVICH, L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge/London (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2011).
- MANOVICH, L. (2006), "Image Future", in *Animation* 1, 25, pp. 25-44.
- MANOVICH, L. (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury Academic.
- MARIN, L. (1989), *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher (trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012).
- MARIN, L. (1993), *De la représentation*, Paris, Seuil (trad. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001).
- MARINIELLO, S. (2008), "L'intermedialità dieci anni dopo", in DE GIUSTI, L. (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia, pp. 21-35.
- MARRONE, G. (1995), "L'estetica nella semiotica", in MARRONE, G. (a cura di), *Sensi e discorso*, Bologna, Esculapio, pp. 1-32.
- MARRONE, G. (2001), *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- MARRONE, G. (2003). "Retorica della notizia. Prassi enunciativa nel telegiornale". *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni* 320-322, Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino, pp. 9-23.
- MARRONE, G. (2005), *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- MARRONE, G. (2010), *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- MARSCIANI, F. ZINNA, A. (1991), *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della comunicazione*, Bologna, Esculapio.
- MARVIN, C. (1988). *When old technologies were new. Thinking about electric communication in the late nineteenth century*, New York, Oxford University Press.
- MATTEUCCI, G. (2005), *Filosofia ed estetica del senso*, Pisa, Edizioni ETS.
- MATTEUCCI, G. (2013), "Towards a Wittgensteinian Aesthetics Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices", *Aisthesis*, 1/2013, pp. 67-83.
- MATTOZZI, A. (2006) (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi.

- MCLUHAN, M. (1964), *Understanding Media: The Extension of Man*, New York, McGraw Hill (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, prefazione di Peppino Ortoleva; postfazione di Paola Pallavicini, Milano, Il Saggiatore, 2008).
- MÉCHOULAN, E. (2003), “Intermédialités : Le temps des illusions perdues”, in *Intermédialité* n. 1, Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal (CRI), pp. 9-27.
- MENGONI, A. (2011), “Restituire l’evento allo sguardo. Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman”, in in CHIMENTI, D. COVIELLO, M. ZUCCONI, F. (a cura di), *Sguardi incrociati. Cinema testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 85-104.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964), “Note du 20 mai 1959”, in *Le Visible et l’invisible, suivis de notes de travail*, Paris, Gallimard.
- METZ, C. (1975a), “Le signifiant imaginaire”, in BELLOUR, R. KUNTZEL, T. METZ, C. (a cura di), *Psychanalyse et cinéma*, Communication 23, pp. 3-55 (trad. it. in *Il significante immaginario: cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002).
- METZ, C. (1975b), “Le film de fiction et son spectateur”, in BELLOUR, R. KUNTZEL, T. METZ, C. (a cura di), *Psychanalyse et cinéma*, Communication 23, pp. 108-135 (trad. it. in *Il significante immaginario: cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002).
- METZ, C. (1991), *L’énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Gallimard (trad. it. *L’enuciation impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).
- MEYROWITZ, J. (1985), *No Sense of Place. The Impact of the Electronic Media on Social Behavior*, Oxford-New York, Oxford University Press (trad. it. *Oltre il senso del luogo. L’impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995).
- MIGLIORE, T. (2006) (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, 2 vol., Roma, Aracne.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press (trad. it. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009).
- MONALDI, M. (2008), “Il cinema nella sola «rimediazione»: da Benjamin a Lenny Nero”, in DE GIUSTI, L. (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell’era digitale*, Marsilio, Venezia, pp. 71-92.
- MONTANI, P. (1999), *L’immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati.
- MONTANI, P. (2005), “Introduzione. Arte e tecnica : vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza”, in MONTANI, P., CARBONI (a cura di), *Lo stato dell’arte. L’esperienza estetica nell’era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-17.
- MONTANI, P. (2007), *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
- MONTANI, P. (2010), *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- MONTANI, P. (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- NATALE, D. (2016), “There Are No Old Media”, in *Journal of Communication* 66, pp. 585–603.
- MÜLLER, J. (2006), “Vers l’intermédialité. Histoires, positions et options d’un axe de pertinence”, in *Médiamorphoses* n. 16, pp. 99-110.

- MURGIANO, M., NARDELLI, G. (2015), “Usi linguistici, strumenti sociali: uno sguardo semiotico su esperienza, linguaggio e percezione”, in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 9, 2, pp. 29-46.
- NEPOTI, R. (1995), *Brian De Palma*, Milano, Il Castoro.
- NERGAARD, S. (1995) (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- NOË, A. (2009), *Out of our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from The Biology of Consciousness*, New York, Hill and Wang.
- ODIN, R. (2000), *De la fiction*, Bruxelles, Édition De Boeck Université (trad. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004).
- ORTOLEVA, P. (2009), *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.
- PANOSETTI, D., POZZATO, M.P. (2013) (a cura di), *Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Roma, Carocci.
- PAOLUCCI, C. (2007), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani.
- PAOLUCCI, C. (2008), “La «lingua scritta della realtà» tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze”, in *Versus* 106, pp. 67-83.
- PAOLUCCI, C. (2010), *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- PAOLUCCI, C. (2011), “The «External Mind»: Semiotics, Pragmatism, Extended Mind and Distributed Cognition”, in FUSAROLI, R. GRANELLI, T. PAOLUCCI, C. (a cura di) *Versus* 112-113, pp. 69-96.
- PAOLUCCI, C. (2015), “Iconismo primario e gnoseologia semiotica”, in *Versus* 120, pp. 135-150.
- PAOLUCCI, C. (2017), “Prothèses de la subjectivité. L’appareil formel de l’énonciation dans l’audiovisuel”, in BEYAERT-GESLIN, A. DONDERO, M.G. MOUTAT, A. (a cura di), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l’image*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 53-68.
- PAOLUCCI, C. (2017), *Masques de l’énonciation. Personne, événement et subjectivité dans le langage* [titolo provvisorio], Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Sigilla », in corso di pubblicazione.
- PAOLUCCI, C. VIOLI, P. (2007), “Introduzione”, in PAOLUCCI, C. VIOLI, P. (a cura di), *I piani della semiotica. Espressione e Contenuto tra analisi e interpretazione*, Versus 103-105.
- PARIKKA, J. (2012), *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press.
- PARSI, F. (2014), “Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista”, in *Dispositivi*, Fata Morgana n. 24, pp. 45-56.
- PATERNOSTER, A. (2007), *Il filosofo e i sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*, Roma, Carocci.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di HARTSHORNE, C., WEISS, P. (1931-1935), voll. VII-VIII a cura di BURKS, A.W. (1958), Cambridge MA, Belknap Press (trad. it. *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003).
- PERELMAN, C. OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958), *Traité de l’argumentation, la nouvelle rhétorique*, Paris, PUF (trad. it. *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966).
- PEVERINI, P. (2012), *I media: strumenti di analisi semiotica*, Roma, Carocci, Bussole.
- PEZZINI, I. (2007), “La vita delle forme e la vita nelle forme. Il caso W.G. Sebald”, in *EC Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*.

- PEZZINI, I. (2002), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
- PEZZINI, I., CERVELLI, P. (2006) (a cura di), *Scene del consumo: Dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- PEZZINI, I. SPAZIANTE, L. (2014), “Introduzione. Everyday Media Life: la realtà è mediale”, in PEZZINI, I. SPAZIANTE, L. (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 5-13.
- PIAZZA, F. (2008), *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci.
- PIAZZA, F. (2015), “Retorica vivente. Un approccio retorico alla filosofia del linguaggio”, in LEONARDI, P. (a cura di), *La filosofia del linguaggio in Italia*, Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio Vol. 9, No. 1, pp. 232-250.
- POLIDORO, P. (2015), “Umberto Eco and the problem of iconism”, in BIANCHI, C. VASSALLO, C. (a cura di) *Umberto Eco's interpretative semiotics: Interpretation, encyclopedia, translation*, Semiotica 206, Degruyter, pp. 129-160.
- POZZATO, M.P. (2001), *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
- POZZATO, M.P. (2012), *Foto di matrimonio e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- POZZATO, M.P. (2017), (a cura di), *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, Perspectives in Pragmatics, Philosophy & Psychology, Springer, in corso di pubblicazione.
- POZZATO, M.P., GRIGNAFFINI, G. (2008) (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici della fiction*, Milano, RTI-Reti Televisive Italianee.
- QUARANTA, D. (2010), *Media, New Media, Postmedia*, Milano, Postmedia Books.
- RASTIER, F. (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- RASTIER, F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF (trad. it. *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003).
- RASTIER, F. (2011), *La mesure et le grain*, Paris, Éditions Champion (trad. it. *La misura e la grana. Semantica del corpus ed analisi del WEB*, Pisa, Edizioni ETS, 2013).
- ROJTMAN, B. (1981), *Désengagement du Je dans le discours indirect*, Paris, Seuil.
- SAINT-MARTIN, F. (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SAUSSURE, F. (1922), *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Edition Payot, (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2015).
- SCHAEFFER, J.M. (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil (tr. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006).
- SCHAEFFER, J.M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, J. M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- SEARLE, J.R. (1975), “The logical status of fictional discourse”, in *On Narrative and Narratives*, New Literary History Vol. 6, No. 2, (Winter, 1975), pp. 319-332 (trad. it. “Statuto logico della finzione narrativa”, *Versus* 19-20, 1978, pp. 149-162).
- SHANNON, C. WEAVER, W. (1948), *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, Un. Of Illinois Press.
- SIGNORINI, R. (2009), *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, URL: http://www.fototensioni.net/signorini_peirce.html
- SIMONDON, G. (1958), *Du mode des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne.
- SKLOVSKIJ V. (1917), *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, trad. di C. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976.
- SOBCHACK, V. (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press.

- SOMAINI, A. (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- SOMAINI, A. (2013), “«L’oggetto attualmente più importante dell’estetica». Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»”, in *Cinema*, Fata Morgana n. 20.
- SONESSON, G. (1989), *Pictorial concepts*, Malmö, Lund University Press.
- SOULEZ, G. (2011), *Quand le film nous parle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SOURIAU, É. (1943 [2009]), *Les différents modes d’existence. Suivi de l’Œuvre à faire*, Paris, PUF.
- SPAZIANTE, L. (2013a), “Effetti di soggettività dal testo audiovisivo. Sonoro, visivo e mondi interiori in *Drive*”, in PEZZINI, I. LEONE, M. (a cura di), *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Roma, Aracne, pp. 193-208.
- SPAZIANTE, L. (2013b), “Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà”, in *Studi Culturali*, Anno X, n. 1, pp. 37-52.
- SPAZIANTE, L. (2013c), “Sound, image and fake realism. Sound figures in audiovisuals”, in Elleström, L. FISCHER, O. LJUNGBERG, C. (a cura di), *Iconic Investigations*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 263-273.
- SPAZIANTE, L. (2015), “Suono e linguaggio audiovisivo: indicialità, percezione sonora, iconismo”, in BELLUCCI, F., PAOLUCCI, C. (a cura di) *Peirceana three. Sull’iconismo / On Iconism*, Versus 120, pp. 105-120.
- SPRUTE, J. (1981), “Aristoteles Theorie rhetorische Argumentation”, in *Gymnasium*, LXXXVIII, pp. 254-273.
- STIEGLER, B. (1993), “Temps et individuation technique, psychique, et collective dans l’oeuvre de Simondon”, in *Futur Antérieur* 19-20, 1993/5-6. URL: <http://www.multitudes.net/Temps-et-individuation-technique/>
- STOICHITA, V. (1993), *L’Instauration du Tableau: métapeinture à l’aube des temps modernes*, Paris, Droz (trad. it. *L’invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 2013).
- TESNIÈRE, L. (1959), *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris.
- TOMASELLO, M. (2014), *A Natural History of Human Thinking*, Cambridge, Harvard University Press (trad. it. *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, Bologna, il Mulino, 2014).
- TRUFFAUT, F. (1966), *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont (trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice, 1977).
- VALLE, A. (2003), “Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto”, in *Semiotiche* 1, 2003, pp. 13-43.
- VALLE, A., (2007), “Cortocircuiti: modi di produzione segnica e teoria dell’enunciazione”, in PAOLUCCI, C. (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. 385-392.
- VIOLI, P. (1997), *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
- VIOLI, P. (2005), “«Il soggetto è negli avverbi». Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco”, in *EC Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*.
- VIOLI, P. (2009), “Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza”, in GILBERTI, E. (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, Urbino, QuattroVenti, pp. 201-224.
- VIOLI, P. (2012), “Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrative”, in LORUSSO, A.M. PAOLUCCI, C., VIOLI, P. (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, pp.105-132.
- VIOLI, P. (2015), “Global and local: Encyclopedic meaning revisited”, in BIANCHI, C. VASSALLO, C. (a cura di) *Umberto Eco’s interpretative semiotics: Interpretation, encyclopedia, translation*, Semiotica 206, Degruyter, pp. 89-108.

- VIOLI, P. (2017), "Encyclopedia: criticality and actuality", in *The Philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court, «Library of Living Philosophers», in corso di pubblicazione.
- VOLLI, U. (1995), "Supporti mobili. Dagli effetti delle trasformazioni dei media alla semiotica", in BLASI, G. Bernardelli, A. (a cura di) *Semiotics and the Effect-of-Media-Change Research Programmes*, Versus n. 72, pp. 43-51).
- VOLLI, U. (2007), *Il nuovo libro della comunicazione*, Milano, il Saggiatore.
- VOLLI, U. (2008), *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza.
- VYGOTSKIJ, L. (1934) *Myshlenie i rech. Moscow-Leningrad: Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'svo.* (trad. it. *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, Roma-Bari, Laterza, 2008).
- WEIBEL, P. (2006) (a cura di), *Postmedia Condition*, catalogo, Madrid, Centro Cultural Conde Duque.
- WILLIAMS, R. (1974), *Television: Technology and Cultural form*, Technosphere Series, London, Collins.
- WITTGENSTEIN, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1995).
- WOLLHEIM, R. (1968), *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper & Row.
- WOLLHEIM, R. (1980), "Seeing-as, seeing-in and pictorial representation", in R. Wollheim, *Art and its objects* (Second edition), Cambridge, Cambridge University Press (tr. it. "Vedere-come, vedere-in e rappresentazione pittorica", in R. Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2013, pp. 131-146).
- YOUNGBLOOD, G. (1970), *Expanded Cinema*, New York, Dutton (trad. it. *Expanded Cinema*, Bologna CLUEB, 2013).
- ZECCA, F. (2008), "Elementi per una genealogia intermediale", in DE GIUSTI, L.(a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia, pp. 37-54.
- ZECCA, F. (2012) (a cura di), *Il cinema della convergenza: industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis.
- ZECCA, F. (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.
- ZINNA, A. (2004), *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.
- ZINNA, A. (2008), "Il primato dell'immanenza nella semiotica strutturale", in *EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*.
- ZINNA, A. (2016), "L'interface: un espace de médiation entre support et écriture", in *Sens et médiation*, Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique, Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015.
- ZUCCONI F., (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis.

FILMOGRAFIA

- atto di uccidere, L' (The Act of Killing)*, di Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, anonimo (NO-DK-GB, 2012).
- Blow Out*, di Brian De Palma (USA, 1981).
- Cave of Forgotten Dreams* di Werner Herzog (FR-CA-USA-GB-GER, 2010).
- Congress, The* di Ari Folman (FR-ISR-BE-POL-LUX-GER, 2013).
- Eisenstein in Messico (Eisenstein in Guanajuato)*, di Peter Greenaway (MX-FR-NL-BE-FI, 2015).
- Forrest Gump*, di Robert Zemeckis (USA, 1994).
- Histoire(s) du Cinema* di Jean-Luc Godard (FR-CHE, 1998).
- Holy Motors*, di Leos Carax (FR-DE, 2012).
- ignoto spazio profondo, L' (The Wild Blue Yonder)* di Werner Herzog (GB-FR-GER, 2005).
- Jackie*, di Pablo Larrain (USA-CL-FR, 2016)
- Nosferatu il Vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, di Friedrich Wilhelm Murnau (1922, GER).
- Notorius – L'amante perduta (Notorious)*, di Alfred Hitchcock (USA, 1946).
- Ottobre (Октябрь)*, di Segei Eisenstein (URSS, 1928).
- Psyco (Psycho)*, di Alfred Hitchcock (USA, 1960).
- Repulsione (Repulsion)*, di Roman Polanski (UK, 1965).
- Shining (The Shining)*, di Stanley Kubrick (USA-GB, 1980).
- silenzio degli innocenti, Il (The Silence of the Lambs)*, di Jonathan Demme (USA, 1991).
- Solaris (Солярис)*, di Andrej Taskovskij (URSS, 1972) .
- Strange Days*, di Kathryn Bigelow (USA, 1995).
- Uccelli, gli (The Birds)*, di Alfred Hitchcock, (USA, 1963).
- ultima parola, L' - La vera storia di Dalton Trumbo (Trumbo)*, di Jay Roach (USA, 2015).
- Valzer con Bashir (Vals Im Bashir)*, di Ari Folman (ISR-GER-FR, 2008).
- vecchio e il nuovo, Il (Старое и новое)*, di Segei Eisenstein (URSS, 1929).

SERIE e SERIAL TV

- House of Cards - Gli intrighi del potere (House of Cards)*, BBC/Netflix (USA, 2013-in produzione).
- Mad Men*, AMC (USA, 2007-2015).
- Narcos*, Netflix (USA, 2015-in produzione)

