

Enzo D'Armenio
PERCEZIONI DI GENERE NELLE ESPERIENZE DI
SIGNIFICAZIONE. APPUNTI PER UNA RETORICA
INTERMEDIALE

Abstract

Through a semiotic approach, this paper focuses on the rhetorical operations made available by the current post-medium situation (Krauss 1999). Starting from the notion of “awareness cinema” outlined by Francesco Casetti (2015) and of *intermedial imagination* suggested by Pietro Montani (2010), I shall refer to rhetorical operation as the production of a gap which requires a dialectical resolution by the audience (Groupe μ 1992): in the case of audiovisual post-mediality, the gaps consist of technical formats and discursive forms. I shall try then to build a relationship between the faculties of the individual and the cultural regularities within which they operate, combining the aesthetic reflection of Emilio Garroni with the semiotic studies carried out by Charles Sanders Peirce. Following the current interest in the signification experience shown by semiotics (Fontanille 2008 Eugeni 2010), I shall attempt to clarify the perceptive and interpretative behaviours urged by intermediality starting from the concepts of *genre* (Rastier 2001) and *seeing-in* (Wollheim 1980). The validity of these assumptions shall be finally tested with the aid of a brief review of two feature films: *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014).

1. Consapevolezza e immaginazione: verso una retorica intermediale

Con la nozione di *postmedialità* si intende indicare l'attuale tendenza dei media contemporanei a scambiarsi forme espressive sempre più ibride. Come osservato da Lev Manovich (2006), la diffusione della codifica digitale e dei software legati alla computer grafica ha radicalizzato tale situazione, generando non solo una nuova estetica, ma rendendo in qualche misura superflui i confini tra i domini mediali. Seguendo le ipotesi più recenti legate alla nozione di *intermedialità* – come quelle di Pietro Montani e di Francesco Casetti – emerge un apparente controsenso: 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.

Nel suo ultimo libro, Francesco Casetti (2015) individua tre strategie che il cinema ha adottato per adeguarsi alla situazione postmediale. Prima di tutto il cinema si espande: i testi filmici arrivano su dispositivi portatili quali *smartphone* e *tablet* pur continuando a essere, in qualche maniera, testi cinematografici. 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 mondo¹.

Le ipotesi di Casetti si affiancano a quelle di Pietro Montani, che propone la nozione di *immaginazione intermediale*: una tecnica che utilizza gli scarti tra differenti formati audiovisivi e tra differenti forme discorsive per spingere lo spettatore a ricucirli criticamente. Suscitando la necessità di una risoluzione dialettica, l'intermedialità aumenta la capacità delle immagini di riferirsi al mondo. Le riflessioni di Montani si contraddistinguono per l'opzione filosofica: ci interessa sottolineare il forte carattere pragmatico del processo elaborativo dei discorsi audiovisivi. L'intermedialità di cui parla Montani è strettamente legata alle «condotte interpretative che vengono sollecitate dall'ipermediazione»².

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*³.

¹ Casetti 2015: 186-187.

² Montani 2010: 13.

³ *Ibidem*.

Riportando al dibattito semiotico queste procedure, è possibile intenderle come delle vere e proprie 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»⁴.

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 scarto⁵.

Le similarità tra le due concezioni sono evidenti: in entrambi i casi si tratta della costruzione volontaria di uno scarto semiotico che deve essere risolto criticamente da un interprete. 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 significazione⁶. 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. I nodi teorici da sciogliere riguardano in primo luogo lo statuto da assegnare ai *dispositivi*, ai *formati* e alle *forme discorsive*, prima di concentrare l'attenzione sulle operazioni interpretative che s'impegnano a disimplicarle.

In questo saggio mi concentrerò su uno dei vettori fondamentali su cui sono realizzati gli scarti retorici: i generi e le forme discorsive. L'ipotesi che intendo sostenere è che perché si possa parlare di una retorica intermediale che approfitta degli scarti tra forme discorsive che lo spettatore deve ricucire creativamente, dobbiamo supporre la capacità di una percezione di genere nello stesso spettatore. Per percezione di genere intendo una percezione informata da norme culturali.

2. *Facoltà estetiche e abiti culturali*

L'assunzione di una percezione di genere è connessa a un problema teorico più originario: quello che correla le facoltà estetiche dell'individuo allo sfondo intersoggettivo e culturale in cui tali facoltà sono esercitate. Emilio Garroni ha messo in luce il lavoro delle facoltà estetiche attraverso un'originale riformulazio-

⁴ Gruppo μ 2007: 154 della tr. it.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Per ciò che concerne il rapporto tra la disciplina semiotica e la retorica, si veda soprattutto S. Badir, J.-M. Klinkenberg 2008.

ne della terza critica di Immanuel Kant. Tale facoltà è stata definita dall'autore come *immagine interna*.

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. Questi tre momenti o aspetti dell'immagine interna sono strettamente connessi e talvolta addirittura difficilmente distinguibili⁷.

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*»⁸. L'insieme pre-linguistico di percezione, sensazione e immaginazione costituisce, secondo l'autore, la condizione indeterminata del pensiero umano. Per questo motivo, più che darne una definizione puntuale, Garroni ne illustra le qualità e il lavoro. 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. Garroni definisce questa dinamica con la formula di *percezione interpretante*: «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*»⁹. Per questo l'immagine interna va chiaramente distinta, oltre che dal linguaggio, anche dalle figure, ad esempio quelle pittoriche: tra loro c'è un rapporto di somiglianza e dissomiglianza, perché l'immagine interna lavora in maniera flessibile cogliendo di volta in volta pertinenze diverse, mentre una figura è inevitabilmente fissa e determinata.

Le tecniche retoriche che innescano l'immaginazione intermediale descritta da Montani si caratterizzano proprio per l'utilizzo di una tale dinamica virtuosa dell'immagine interna, a cui va però affiancata anche la tendenza opposta. L'estrema familiarità delle figure può infatti impedire all'immagine interna un'elaborazione creativa: come precisa Garroni a proposito delle figure e della loro ripetizione ossessiva attraverso i media, «[...] l'effetto di retroazione che alle lunghe esse possono avere anche sulle nostre immagini interne» è di «ren-

⁷ Garroni 2005: IX.

⁸ *Ivi*: 51.

⁹ *Ivi*: 16.

dercele sempre più estranee nella loro costante, ma inabissata familiarità»¹⁰. Proprio nell'interrompere e nel rendere superfluo il lavoro di specificazione dell'immagine interna, molte delle attuali figure mediali lasciano credere «che il loro proprio statuto sia di essere immediatamente doppi figurali e determinati di oggetti reali e determinati»¹¹.

Su questo punto la riflessione semiotica offre un principio utile di riflessione: è stato osservato dallo stesso Garroni che la capacità creativa può essere ricondotta alla dinamica triadica di oggetto, segno e interpretante descritta da Charles Sanders Peirce. Secondo Garroni «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”»¹². Se per Garroni l'immagine interna, grazie alla sua flessibilità e mobilità, spinge a percepire gli oggetti *sotto un certo profilo*, ma al contempo ne assicura l'apertura a molteplici aspetti, così per Peirce, «un segno, o *representamen*, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa *sotto qualche rispetto o capacità*»¹³. Anche Pietro Montani ha sottolineato il parallelismo tra le facoltà estetiche e l'abduzione – fondamentale concetto nella filosofia di Peirce – precisando i processi con cui ha luogo «un'esperienza interattiva inesauribile e riorganizzabile»¹⁴.

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 riferimento¹⁵.

Assumendo fino in fondo il *pragmaticismo* di Peirce, dobbiamo però affiancare alla capacità creativo-abduttiva del pensiero umano anche l'altra tendenza che ne caratterizza lo sviluppo: il suo tendere verso la regolarità. 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

¹⁰ Garroni 2003: 88.

¹¹ Garroni 2005: 117.

¹² Garroni 2010: 61.

¹³ Peirce 2003: 147, enfasi nostra (CP 2.228).

¹⁴ Montani 2014: 29.

¹⁵ *Ibidem*.

abduktivo. 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»¹⁶. 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»¹⁷.

Essendo una credenza nient'altro che un abito coscientemente assunto – laddove Peirce specifica che l'abito copre anche azioni inconsce – una tale oscillazione si risolve proprio nella questione del congetturare. 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 cause¹⁸.

Per i nostri scopi, sono tre gli aspetti della dinamica tra abduzione e abito che ci interessa sottolineare. Innanzitutto, lo stretto legame tra l'abito e la vita sociale degli individui: Peirce ribadisce che la ri-organizzabilità delle credenze è ciò che distingue il pensiero umano da quello animale, perché permette all'uomo di rimandare le prime abduzioni a uno sviluppo futuro. Non si tratta solo del carattere *metaoperativo* colto da Garroni, ovvero la capacità di percepire i diversi usi possibili di un oggetto, in una dimensione tecnica sostanzialmente autonoma. Si tratta anche del principio che guida la scienza, perché le sue scoperte si rivolgono alla comunità futura che o le incrementerà ulteriormente o le confuterà. In altre parole, il pensiero non è un'attività individuale, ma «deve essere inteso coprire tutta la vita razionale: di modo che un esperimento è un'operazione del pensiero»¹⁹. Il principio dell'abito deve quindi essere esteso alla comunità dei ricercatori e delle culture, perché «la cerchia sociale di un uomo [...] è una sorta di persona, ancorché non compatta, che tiene sotto certi rispetti un rango più elevato della persona di un organismo individuale»²⁰. Solo alla luce di questa differenza di rango, spiega Peirce, è possibile «distinguere fra la verità assoluta e ciò di cui non dubitate»²¹. È in questa prospettiva comunitaria che può essere

¹⁶ Peirce 2003: 361 (CP 5.371).

¹⁷ *Ibidem* (CP 5.373).

¹⁸ *Ivi*: 264 (CP 5.476).

¹⁹ *Ivi*: 405. (CP 5.420).

²⁰ *Ivi*: 406. (CP 5.421).

²¹ *Ibidem*. (CP 5.421).

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 adattativo, senza un possibile ricorso a un *qualche* linguaggio [...], non sopravviverebbe neppure»²². 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»²³. 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”»²⁴. 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»²⁵. Per queste ragioni, Tomasello può affermare che «il pensiero umano è improvvisazione individuale immersa in una matrice socioculturale»²⁶.

Da questa prima assunzione ne deriva una seconda: piuttosto che essere solo un orizzonte del pensiero, un interpretante logico finale, l'abito costituisce anche lo sfondo e la condizione di possibilità del successivo congetturare. Perché possa esservi un mutamento di abito, il pensiero deve svilupparsi grazie al dubbio relativo a un abito precedente, fino a stabilirne uno più forte e adeguato. Ne deriva che un abito può anche essere inteso come un abito negativo: come abbiamo osservato circa la proliferazione di immagini banali che i media trasmettono, la loro eccessiva familiarità può arrivare ad inficiare la possibilità di una loro elaborazione attiva. In altre parole, si tratterebbe in questi casi di un *abito anestetico*. Come tutti gli altri abiti, «se ne sta perfettamente soddisfatto di sé sino a quando incontra qualche sorpresa che dà principio alla sua dissoluzione»²⁷.

²² Garroni 2005: 40.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Tomasello 2014: 127.

²⁵ *Ivi*: 190.

²⁶ *Ivi*: 11.

²⁷ Peirce 2003: 404 (CP 5.417).

La terza considerazione estende il principio dell'abduzione e dell'abito anche all'ambito di esercizio della percezione. Peirce sottolinea un carattere tipico dell'esperienza quotidiana, in cui si possono trovare «una quantità di casi svariati di *percezioni interpretative*»²⁸. Secondo Peirce, noi «percepiamo gli elementi che siamo disposti a interpretare, anche quando siano sotto la soglia di percepibilità raggiungibile dallo sforzo cosciente»²⁹. Al contrario, «non percepiamo gli elementi per cui non abbiamo sistemi adeguati di interpretazione»³⁰. Per spiegare tale presenza interpretativa all'interno della percezione, Peirce riporta l'esempio dei correttori di bozze, il cui lavoro è stimato «proprio perché comunemente la gente non si accorge degli errori di stampa e li corregge con gli occhi invece di vederli»³¹. Queste considerazioni sono in linea con le ipotesi di Emilio Garroni, che utilizza la nozione di *interpretazione percettiva* in maniera analoga: «la percezione come tale, senza potersi inventare nulla sugli oggetti percepiti, procede via via che funziona e accumula interpretazioni, e quindi un qualche sapere, solo via via che procede»³². La percezione conterrebbe insomma delle componenti non sensibili, «anzi il suo stesso organizzare il sensibile è un'operazione per sé non sensibile, in qualche modo un "pensiero" o, se si vuole, un "pre-pensiero", nel senso che è già disposta a correlarsi con una *qualche* intelligenza e un *qualche* linguaggio»³³.

3. Esperienze di genere e pratiche semiotiche

Solo recentemente la semiotica contemporanea ha assunto le esperienze di significazione come suo oggetto privilegiato, oltrepassando la dimensione del testo, per considerare la situazione complessiva che include le strutture testuali all'interno delle pratiche³⁴. Secondo questo paradigma, le procedure di analisi devono adeguarsi alla prassi con cui una cultura produce le sue occorrenze effettive.

Nella proposta di Fontanille (2008), ad esempio, le differenti esperienze di senso devono essere ricondotte, tramite il principio di adeguatezza e arbitrarietà postulato da Luis Hjelmslev (1961), a dei piani di descrivibilità formale. Ogni piano si caratterizza per la specificità dell'esperienza: ai segni e ai testi vanno aggiunte le pratiche all'interno di cui si dispongono, quindi le strategie

²⁸ *Ivi*: 441, enfasi nostra (CP 5.184).

²⁹ *Ibidem* (CP 5.185).

³⁰ *Ibidem*. (CP 5.185).

³¹ *Ivi*: 442 (CP 5.185).

³² Garroni 2005: 60.

³³ *Ivi*: 35.

³⁴ Cfr. Violi 2007, Fontanille 2008, Eugeni 2010.

e le forme di vita. Sebbene si costituisca come una semiotica delle culture, la proposta di Fontanille insiste sul livello di pertinenza specifico delle pratiche, l'unico in grado di rendere conto del senso di un'esperienza nel corso del suo darsi. Questo perché il livello della pratica contiene al suo interno un'istanza interpretativa che ne regola lo svolgimento, anche quando la pratica non è a dominante comunicativa. Allo stesso modo, qualunque tipo di interpretazione, inclusa l'analisi semiotica stessa, è una pratica che cerca un adeguamento con il suo orizzonte di riferimento, sia esso un testo o un'esperienza di altro tipo. Non è quindi sufficiente considerare il testo in maniera isolata: la scena pratica deve tenere conto dell'attante-spettatore che fa esperienza del testo-enunciato e le regolarità che riconosce al livello del sistema cultura. Come sottolineato da Ruggero Eugeni, «i materiali sensoriali [...] innescano e guidano una serie di processi interpretativi svolti da un soggetto, all'interno dei quali le risorse percettive richiedono l'intervento di risorse memoriali e culturali»³⁵. Nel tentativo di descrivere le fasi della pratica in corso, Fontanille fornisce una tipologia formale del suo svolgimento sintagmatico, suddivisa in *lacuna di senso*, *schematizzazione*, *regolazione* e *accomodamento*. In linea di principio, le fasi che compongono la pratica in corso – e specialmente la fase di *schematizzazione* – possono svolgersi o secondo un regime *eterodiretto*, cioè adeguarsi a delle situazioni-tipo, oppure secondo un regime *autodiretto*, ovvero caratterizzarsi come innovative³⁶. Tali ipotesi hanno una chiara attinenza con la nozione di abito, tanto che i due regimi di schematizzazione ricalcano le tipologie di abduzioni descritte da Umberto Eco (1990): le condotte etero o autodirette possono essere accostate alle abduzioni ipercodificate e ipocodificate³⁷, ma nel quadro proposto da Fontanille, regolano tanto le attività di interpretazione che le condotte di altra tipologia. In entrambi i casi, è solo a partire da un abito stabilizzato che una pratica può accomodarsi a una situazione già nota oppure caratterizzarsi come innovativa. Tuttavia, la chiusura di una qualunque situazione-occorrenza deve avere a sua volta uno sfondo semantico, una regolarità che ne permette la percepibilità e la salienza. Come ben spiegato da Claudio Paolucci, all'interno delle pratiche interpretative «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»³⁸.

La nozione di genere riveste un'importanza capitale in questo quadro concettuale, perché garantisce l'interpretabilità delle situazioni connettendole alle pratiche sociali: in questa maniera è possibile articolare il principio dell'abito in

³⁵ Eugeni 2010: 59.

³⁶ Fontanille 2010: 138.

³⁷ Su questi temi, cfr. Eco, U. Sebeok, T. 1992.

³⁸ Paolucci 2010: 382.

conformità alle grandezze che circolano in una cultura. La semantica interpretativa proposta da François Rastier conferma 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»³⁹. Secondo Rastier, infatti, 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»⁴⁰. In altre parole, le regolarità produttive e interpretative di una cultura si stabilizzano in percorsi interpretativi in evoluzione, che guidano qualunque nuova *performance*, sia produttiva che interpretativa. Proprio per questo, «noi tendiamo a dare senso installandoci immediatamente all'interno di questi piani abituali, e sono proprio le regole di genere, gli stereotipi e i *cliché* a determinare anche quel nostro sistema di attese che ci guiderà poi nell'interpretazione futura»⁴¹.

Per tornare all'esercizio di una retorica intermediale che sfrutta gli scarti tra le forme discorsive per chiedere allo spettatore una risoluzione dialettica, seguendo le ipotesi di Fontanille e di Rastier, possiamo specificarne il principio: lo spettatore modula la sua esperienza a partire dai percorsi interpretativi tipici di un genere, ma con l'ausilio di un regime autoadattivo e creativo imposto da un accostamento inatteso, deve rimodularla secondo i percorsi interpretativi tipici di un altro genere.

4. *Vedere finzionale, vedere aspetti, vedere-in*

Per concludere questo breve percorso teorico tra semiotica ed estetica, è possibile provare a illustrare come le regolarità culturali si integrino nelle esperienze di senso all'interno delle pratiche audiovisive. Perché una retorica intermediale possa approfittare degli scarti generati dall'accostamento di due forme discorsive – il documentario e il film di finzione, ad esempio – deve anzitutto essere supposto un tipo di percezione specifico. 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.

To see James Bond in movement, we would need to see the film, and we would also need to watch with a certain attitude. Perceiving fictionally, I believe, cannot be equated with knowing the details or principles by which an artifact has been assembled in order

³⁹ Rastier 2013: 13.

⁴⁰ Rastier 2003: 342.

⁴¹ Paolucci 2010: 383.

to be perceived. The spectator's contact with a fiction is something in addition to, and quite other than, the facts of the artifact⁴².

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 caso del lungometraggio di finzione, vediamo James Bond come il risultato della sopravvenienza dell'aspetto finzionale di Sean Connery. Anche se il tipo di percezione finzionale adatto a un film è un abito percettivo attestato della nostra cultura, può e deve essere ricondotto, nella sua origine estetica, alle facoltà dell'immagine descritte da Garroni: «quando l'investimento percettivo è guidato da ipotesi esplicite e ragionate, queste hanno un'influenza retroattiva sulla percezione»⁴³. «Insomma lo *vediamo* così in rapporto all'ipotesi che abbiamo in mente»⁴⁴.

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»⁴⁵. 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*»⁴⁶. In altre parole, l'attenzione visiva «deve essere distribuita tra due cose benché, ovviamente, non debba per forza essere egualmente distribuita tra loro»⁴⁷. Wollheim ritaglia la nozione di vedere-in contrapponendola a quella di vedere-come di Wittgenstein, che non permette un'attenzione duplice perché esige un criterio di localizzazione: 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»⁴⁸. I casi

⁴² Branigan 2006: 168-169.

⁴³ Garroni 2005: 18.

⁴⁴ *Ivi*: 19.

⁴⁵ Wollheim 2013: 140.

⁴⁶ *Ivi*: 137.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*: 141.

di vedere-come «ci permettono di osservare in che modo esperienza e concetto cambiano non solo simultaneamente, ma unitariamente»⁴⁹. Il vedere-in è invece basato su un tipo particolare di indifferenza percettiva, che però, nel caso delle rappresentazioni pittoriche, deve essere sospesa per sottomettersi al criterio di pertinenza delle intenzioni dell'artista, così da rinvenire, durante l'esperienza estetica, la serie di risposdenze 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).

5. Esperienze di genere nelle pratiche audiovisive: The Act of Killing e The Look of Silence

Il caso di studio scelto è costituito da due lungometraggi che utilizzano gli scarti tra generi discorsivi per produrre degli effetti retorici. *The Act of Killing* (2012) e *The Look of Silence* (2014) sono due documentari diretti dal regista statunitense Joshua Oppenheimer, da Christine Cynn e da un co-regista indonesiano anonimo⁵⁰. Entrambe le pellicole descrivono la purga anticomunista avvenuta in Indonesia tra il 1965 e il 1966, che portò alla morte di oltre un milione di persone.

Le vicende del primo lungometraggio si focalizzano però sul punto di vista di due *preman* (gangster), Anwar Congo e Adi Zulkadry, diretti responsabili dell'uccisione di centinaia di uomini 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. Tanto la composizione interna a ognuno dei due lungometraggi, quanto il concatenamento tra le due esperienze, rispondono a una particolare forma di montaggio intermediale: si tratta di una strategia che richiede al lavoro delle facoltà estetiche di modularsi sulle forme discorsive immanenti alla cultura.

⁴⁹ *Ivi*: 142.

⁵⁰ Sul rapporto tra cinema e testimonianza, cfr. Dinoi 2008, Montani 2010, Demaria 2012.

5.1. 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. Ad esempio, 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 e facilitare la logistica: usando un filo spinato strozzava i presunti comunisti prima di trasportarne via i cadaveri.

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. Proprio come spiegato da Fontanille, si tratta di scegliere una messa in scena (ovvero una pratica) adatta a interpretare un orizzonte di riferimento (in questo caso degli eventi). Gli esempi illustrati dal semiotico francese erano legati alle diverse esecuzioni di una *pièce* teatrale scritta, di cui è possibile una lettura silenziosa, una ad alta voce o una messa in scena con attori e scenografia. Si tratta di differenti generi di pratiche realizzate a partire da uno stesso testo.

Nel caso di *The Act of Killing*, 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* e del *gangster movie*, ispirandosi alle *performance* di John Wayne e Marlon Brando. Il punto è che la schematizzazione e la regolazione usata dagli assassini per raccontare le loro gesta viene riconosciuta dallo spettatore – che fa a sua volta esperienza del film – come del tutto inadatta agli eventi che si prefiggono di raccontare. I canoni finzionali dei generi cinematografici sono infatti del tutto incompatibili con la drammaticità degli eventi che i carnefici stanno mettendo in scena: è possibile *vedere-in* quella recitazione di genere gli eventi drammatici, ma non c'è alcuna rispondenza intima tra medium (carnefici reali) e rappresentazione (condotte finzionali). Tuttavia, la dissomiglianza che lo spettatore riconosce tra filtro di genere ed evento rappresentato, finisce paradossalmente per rendere più palpabile e più autentica l'atrocità delle uccisioni "reali": a questo proposito, potremmo intendere una tale tattica e i suoi risultati come uno *straniante effetto di realtà*, che è stato ottenuto per via differenziale grazie all'accostamento intermediale tra generi pratici.

Inoltre, questa schematizzazione è riconosciuta anche da Anwar Congo come inadatta, perché 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 sottoposto alla stessa modalità di uccisione che lui stesso aveva predisposto, quella di strozzare la vittima con un filo spinato: a questo punto è colto da un malore e non riesce a terminare la *performance*. Poco dopo osserva la registrazione audiovisiva del suo fallimento

su uno schermo televisivo. Solo di fronte alle immagini, Anwar Congo problematizza la sofferenza che ha causato alle sue vittime: è sufficiente che moduli le sue schematizzazioni 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 per la prima volta. 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.

5.2. The Look of Silence

Come anticipato, *The Look of Silence* (2014) si concentra su Adi Rukun, un giovane indonesiano il cui fratello Ramli è stato ucciso in maniera particolarmente cruenta dai gangster paramilitari.

Ciò che è interessante registrare è che il posto che nel primo film era occupato dallo spettatore – il posto di fronte a uno schermo – viene qui occupato da un parente delle vittime. La maggioranza delle sequenze mostrano infatti Adi di fronte a uno schermo televisivo, mentre osserva le registrazioni degli assassini che si vantano delle uccisioni, tra cui quella del fratello Ramli: proprio il genere di testimonianza a cui lo spettatore aveva assistito nel primo film. Il punto è che Adi, mentre osserva questi filmati, rimane in silenzio e si limita a fissare le testimonianze crudeli che scorrono sullo schermo. Nonostante questo silenzio, l'esperienza dello spettatore ne riceve una forte influenza: 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 in qualche modo ha subito le atrocità dei carnefici. Questa richiesta di modulazione è ottenuta tanto grazie all'accostamento intermediale con la memoria dell'esperienza della prima pellicola, quanto grazie all'organizzazione posizionale delle scene all'interno del secondo film. In altre parole, grazie alla memoria dell'esperienza del primo film, lo spettatore non può non notare la differenza tra il suo punto di vista e quello di Adi: è sua responsabilità notare le somiglianze e le dissomiglianze tra le due situazioni e quindi tentare un accomodamento. Anche se sta occupando lo stesso posto di fronte a uno schermo, è spinto a *vedere-come* vedrebbe una vittima, qualcuno il cui ruolo culturale e politico è completamente diverso: basta questa pressione per responsabilizzare lo spettatore e restituire gli eventi in maniera efficace.

Per ciò che concerne i ruoli generici, le circostanze che avevano spinto Anwar Congo a rendersi conto del dolore che aveva causato sono qui del tutto rovesciate: se nel primo film il carnefice riusciva a rendersi conto delle sue azioni solo impersonando il *ruolo generico* di una sua possibile vittima, nel secondo film lo spettatore non si modula su un semplice ruolo, ma anzi sulla base della selezione di uno *specifico individuo*. Se non si trattasse di un singolo 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. Sta allo stesso spettatore, una volta assunto il punto di vista della vittima su cui ha regolato la sua esperienza audiovisiva, 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 vittime.

Conclusioni

Per riassumere, 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 i filtri con cui vengono ripresentati. Tramite il concatenamento memoriale tra le due esperienze di visione, e tramite le 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 degli 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 possibile allo spettatore stabilire l'assoluta dissomiglianza tra canoni di genere ed eventi storici.

Una strategia di questo tipo, che abbiamo proposto di considerare come appartenente a una retorica intermediale, mostra come la dinamica tra facoltà estetiche e forme culturali possa articolarle in maniere complesse, tanto da richiedere un incontro di approcci tra la disciplina semiotica e quella estetica. La condizione postmediale chiede di estendere questa convergenza oltre i limiti delle attività strettamente medialità, per considerare le esperienze quotidiane in cui deleghiamo l'elaborazione del senso a degli oggetti tecnici.

Bibliografia

- BADIR, S. KLINKENBERG, J.M. (éd.)
– 2008, *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- BRANIGAN, E.
– 2006, *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, New York, Routledge.
- CASSETTI, F.
– 2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- DEMARIA, C.
– 2012, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, Bologna, Bononia University Press.

- DINOI, M.
 – 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- ECO, U.
 – 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. SEBEOK, T. (a c. di)
 – 1983, *The sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press; tr. it. *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1992.
- EUGENI, R.
 – 2010, *Semiotica dei media*, Roma, Carocci.
- FONTANILLE, J.
 – 2008, *Pratiques Sémiotiques*, Paris, Puf; tr. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS, 2010.
- GARRONI
 – 1978, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, [2010].
 – 2003, *Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano*, in E. Garroni, *Arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Roma-Bari, Laterza: 76-88.
 – 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.
- GRUPPO μ
 – 1992, *Traité du signe visuel*, Paris, Les éditions du Seuil, 1992; tr. it. *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2007.
- HJELMSLEV, L.
 – 1961, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison (WIS), University of Wisconsin Press; tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- KRAUSS, R.
 – 1999, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson.
- MANOVICH, L.
 – 2006, *Image Future*, «Animation» 1, 25, 2006: 25-44.
- MONTANI, P.
 – 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
 – 2014, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- PAOLUCCI, C.
 – 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- PEIRCE, C.S.
 – 1931-1958, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, Hartshorne C., Weiss P. (eds.) 1931-1935, voll. VII-VIII, Burks A. W. (ed.) 1958, Belknap Press, Cambridge (MA); tr. it. *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003.
- RASTIER, F.
 – 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf; tr. it. *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003.
 – 2011, *La mesure et le grain*, Paris, Éditions Champion; tr. it. *La misura e la grana. Semantica del corpus ed analisi del WEB*, Pisa, ETS, 2013.
- TOMASELLO, M.
 – 2014, *A Natural History of Human Thinking*, Cambridge, Harvard University Press; tr. it. *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, Bologna, Il Mulino, 2014.

VIOLI, P.

- 2007, *Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia*, in C. Paolucci (a cura di), *Studi di Semiotica Interpretativa*, Milano, Bompiani: 177-202.

WITTGENSTEIN, L.

- 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1995.

WOLLHEIM, R.

- 1980, *Seeing-as, seeing-in and pictorial representation*, in R. Wollheim, *Art and its objects* (2nd Ed.), 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: 131-146.