

Dai sensi ai dati **Le protesi audiovisive tra percezione ed enunciazione**

Enzo D'Armenio

Université de Liège

enzo.darmenio@uliege.be

Abstract

In questo articolo proponiamo un approccio semiotico per lo studio dei media digitali, prendendo in considerazione l'azione di produzione segnica delle protesi audiovisive. Mettendo in dialogo le teorie dei media e le ipotesi semiotiche più recenti proponiamo di rendere conto delle evoluzioni innescate dai media digitali a partire da quattro dimensioni generali del senso: la percezione, l'enunciazione, la comunicazione e la trasmissione. La nostra ipotesi è che le protesi digitali, producendo in maniera automatica una grande massa di documenti, hanno ristrutturato la soglia che divide le prime due dimensioni, quelle della percezione e dell'enunciazione, generando dei regimi semiotici inediti che si ripercuotono sulla gestione comunicativa e istituzionale del senso.

Parole chiave

Semiotica, media digitali, audiovisivi, percezione, enunciazione

Abstract

From senses to data. Audiovisual prostheses between perception and enunciation –

In this paper we propose a semiotic approach for the study of digital media, taking into consideration the production of signs by audiovisual prostheses. By establishing a dialogue between the media theories and the more recent semiotic hypotheses, we propose to account for the developments triggered by digital media starting from four general dimensions of meaning: perception, enunciation, communication and transmission. Our hypothesis is that digital prostheses, automatically producing a large amount of documents, have restructured the threshold that divides the first two dimensions, those of perception and enunciation, generating new semiotic regimes that affect communication management and institutional meaning.

Key Words

semiotics, digital media, audiovisual, perception, enunciation

Sommario/Content

Introduzione

1. La sfida del paradigma digitale

2. Verso una semiosfera postmediale: le dimensioni della gestione del senso

3. Black Mirror – The Entire History of You: l'automazione semiotica delle protesi audiovisive

Conclusioni

Bibliografia

Introduzione

La diffusione dei media digitali pone delle nuove sfide alle discipline della significazione. Allo studio approfondito dei testi e dei discorsi, che da sempre costituiscono il vanto maggiore della semiotica, va affiancata un'attenzione pari a ciò che concerne la loro costruzione e circolazione, ai mutati meccanismi che regolano la percezione e la trasmissione del senso.

Nel tentativo di reinquadrare queste sfide da un punto di vista semiotico, il nostro contributo intende muoversi in due direzioni. Nella prima parte dell'articolo proponiamo un bilancio provvisorio delle modificazioni innescate dai media digitali nelle società contemporanee, mettendo in dialogo le teorie medialità con le ipotesi semiotiche più inclusive. Il digitale ha infatti comportato un cambiamento profondo nella semiosfera (Lotman 1984, Fontanille 2015), una mutazione che investe le condizioni di produzione, circolazione e trasmissione culturale: parleremo a questo proposito di una semiosfera post-mediale (Krauss 2000, Eugeni 2015). In risposta a questo inedito paradigma, ci soffermeremo su quelle che consideriamo essere le quattro sfere fondamentali della gestione del senso: si tratta delle dimensioni della percezione, dell'enunciazione, della comunicazione e della trasmissione (Basso Fossali 2008). La nostra ipotesi è che i media digitali abbiano ristrutturato le soglie che le dividono, configurando delle zone intermedie di produzione semiotica che si contraddistinguono per dei regimi innovativi.

Nella seconda parte del saggio svilupperemo la nostra ipotesi in riferimento alla soglia che divide le prime due dimensioni del senso, quella fenomenica e quella linguistica, facendo dialogare un caso di analisi tratto da una produzione televisiva – l'episodio della serie tv *Black Mirror*, *The Entire History of You* – con i cambiamenti avvenuti nelle nostre società in seguito all'introduzione delle wearable technologies (Cecchi 2013, Montani 2014, Finocchi 2017) e dei locative media. Vedremo come il carattere automatico delle registrazioni, unito all'aderenza ai corpi che caratterizza le protesi audiovisive (Eco 1997), contribuisca a rendere poroso il confine che separa l'ambito della percezione da quello dell'enunciazione, andando a configurare una regione intermedia nella gestione del senso, in cui uno smisurato lavoro di documentazione semiotica automatizzata si ripercuote sui livelli comunicativi e istituzionali.

1. La sfida del paradigma digitale

Nell'epoca del loro pieno sviluppo, le discipline interessate alla comunicazione e quelle interessate alla significazione si ponevano in netta contrapposizione. Da un lato, le teorie dei media erano interessate al modo in cui le tecnologie cambiano la società e le relazioni che la animano; dall'altro, la semiotica di matrice strutturale si costituiva come una teoria dei discorsi interessata ai contenuti e ai valori circolanti nella cultura. Secondo la prospettiva sviluppata

da Marshall McLuhan (1964) «è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana» (McLuhan 1964: 23 della trad. it.). La sua visione rispondeva a un approccio sistemico, secondo cui «è praticamente impossibile dare una risposta a qualsiasi domanda su tali estensioni dell'uomo senza prenderle in esame nel loro insieme» (*ibidem*). Per Algirdas J. Greimas, al contrario, era inconcepibile «non considerare che la parte esterna dei processi comunicativi e occuparsi così solo dei significanti escludendo i significati trasmessi» (Greimas 1976: 42 della trad. it.). Secondo Greimas la comunicazione e l'informazione dovevano essere reinquadrati alla luce di una scienza della cultura, in cui il posto più importante spettava alla significazione, a cui doveva seguire l'edificazione di una sociosemiotica: una semiotica che, partendo dagli universi discorsivi – desunti da corpora di testi prevalentemente verbali – potesse descrivere il senso di una società. Veniva insomma a costituirsi un'opposizione tra teorie della comunicazione e teorie della cultura: le prime si caratterizzavano per un approccio che andava dal generale al particolare – dalle evoluzioni tecno-culturali più inclusive verso gruppi di relazioni locali – mentre le seconde si affidavano a un approccio inverso – dalla particolarità dei contenuti discorsivi ai valori che abitano le culture.

Per ciò che concerne la semiotica contemporanea, l'opposizione tra comunicazione e significazione è stata implicitamente superata con lo sviluppo pieno di una sociosemiotica (Landowski 1989, Marrone 2001) e di una semiotica della cultura (Lotman 1984, Lorusso 2010). L'adozione massiva dei media digitali rende d'altronde impraticabile la separazione tra un approccio che si limiti allo studio dei flussi di informazioni innescati dai mezzi della comunicazione, e un approccio che pretenda di restituire la complessità delle interazioni sociali attraverso il solo studio degli enunciati. Secondo il nostro punto di vista, la semiotica deve non solo riconoscere esplicitamente comunicazione e significazione come due dimensioni fondamentali del senso, ma deve anche sviluppare due ulteriori piste di ricerca: a) da un lato verificare l'esistenza di altre dimensioni; b) dall'altro, individuare le modalità e la dinamica della loro articolazione.

L'esigenza di questi sviluppi è tanto più urgente se si considera il quadro mediale contemporaneo, in cui l'adozione della codifica digitale ha guidato l'installarsi di un nuovo paradigma socio-culturale. Per indicare questi cambiamenti gli specialisti dei media hanno coniato e sviluppato, pur con accezioni differenti, la nozione di condizione post-mediale (Krauss 2000, Eugeni 2015). Tra le cause di questa nuova condizione, oltre all'affermarsi del paradigma digitale, sono da citare: a) l'ampia diffusione di apparecchi di registrazione e riproduzione portatile o urbana, quali smartphones e camere di sorveglianza; b) lo sviluppo di software per la produzione e la manipolazione di contenuti; c) l'integrazione di queste funzioni all'interno di reti integrate di condivisione. La conseguenza è che laddove c'era una forma sociale riconoscibile che univa dispositivi medialità, forme discorsive e luoghi deputati al loro utilizzo – si pensi al legame tra cinema, film e sala – si sostituisce ora una galassia di apparecchi capaci di produrre quanto di riprodurre, di manipolare e condividere differenti tipi di discorsi. Al sistema mediale del Novecento si sostituisce una galassia

di apparecchi dall'identità sfumata. Le caratteristiche fondamentali di questa de-individuazione sono tre: «Anzitutto viene meno una chiara distinzione tra i diversi dispositivi mediali ereditati dal passato» (Eugeni 2015: 27). Ne consegue che «alcuni dispositivi tradizionali vengono “rilocati” in spazi e situazioni che non sono propri» (*ibidem*). Infine, i dispositivi iniziano non solo a confondersi tra loro ma, più radicalmente, «si integrano perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non mediali» (ivi: 28).

2. Verso una semiosfera postmediale: le dimensioni della gestione del senso

Se all'apparenza i cambiamenti che concernono i media rivestono un interesse marginale per l'approccio semiotico, la situazione cambia se la sua identificazione con una teoria dei discorsi viene integrata con una prospettiva sociale più inclusiva. Secondo l'ipotesi di una semiotica della cultura sviluppata da Juri Lotman (1984), la prima operazione che caratterizza l'organismo della semiosfera non è di tipo discorsivo, bensì sociale: si tratta del tracciamento o della modifica dei confini, i quali rivestono il ruolo di filtri per eccellenza, dato che sono in grado di stabilire lo spazio che caratterizza l'identità (ciò che è nostro e prossimo) rispetto all'alterità (ciò che è estraneo e distante). A questo livello macroscopico è possibile affermare che i media intervengono in maniera determinante alla dinamizzazione dei confini sociali: Jacques Fontanille (2015) ha giustamente evidenziato che i media sono delle entità che per definizione agiscono sulla trasformazione dei confini: «essi giocano necessariamente, in quanto operatori di mediazione, un ruolo decisivo nelle zone periferiche, un ruolo di passaggio, di transfert, di traduzione e trasformazione» (Fontanille 2015: 139, trad. mia). Queste considerazioni trovano un'eco profonda nei classici della riflessione mediale: McLuhan definiva i media sulla base della loro azione di “traduzione metaforica” dell'esperienza, con cui l'uomo può afferrare in modo nuovo l'ambiente.

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 alla 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. (McLuhan 1964: 71 della trad. it.).

Se andiamo a considerare un altro classico, *No Sense of Place* di Joshua Meyrowitz (1985), troviamo un'analogia riflessione circa la modificazione dei confini sociali: accostando le teorie della comunicazione più influenti con il paradigma delle interazioni di Erving Goffman, Meyrowitz sostiene che i media elettronici hanno radicalmente modificato il senso dei luoghi, soprattutto per ciò che concerne la prossimità spaziale e identitaria dei gruppi, le gerarchie sociali e le loro dinamiche di trasformazione.

Occorre allora prendere sul serio l'idea di una condizione postmediale, perché le mutazioni innescate dai media digitali hanno modificato l'habitat che sostiene le nostre culture. «Essi influenzano tutti i generi di discorso e

contribuiscono a edificare una nuova architettura semiotica delle nostre società, e soprattutto a modificare sostanzialmente ciò che fonda le semiosfere» (Fontanille 2015: 137, trad. mia). Per queste ragioni, proponiamo di indicare l'habitat che sorregge la gestione del senso nelle società contemporanee come una semiosfera postmediale. Se integriamo il punto di vista semiotico alle riflessioni dei media studies, possiamo individuare alcune tendenze che caratterizzano tale semiosfera:

- a) prima di tutto, i media digitali hanno comportato un aumento quantitativo esponenziale della produzione semiotica. L'interesse verso i Big Data e la Data Science (Manovich 2015) è dovuto a una prassi enunciativa (Bertrand 1993) più densa e spessa;
- b) in secondo luogo, l'accessibilità e la modularità dei discorsi (Manovich 2001, Dusi e Spaziante 2006) diventa un carattere costitutivo della produzione culturale: qualunque attore sociale può produrre, modificare e condividere documenti;
- c) la soglia che divide l'esperienza vissuta e la sua mediatizzazione si assottiglia, perché i dispositivi portatili e urbani incoraggiano forme istantanee di testualizzazione, incluse quelle in tempo reale;
- d) emergono di conseguenza nuovi tipi di discorso, nuove pratiche e nuovi profili professionali, basti pensare al fenomeno dei fake trailer (Dusi 2014) e ai cosiddetti youtuber;
- e) la dimensione estetica subisce delle mutazioni importanti: Lev Manovich (2006) ha proposto il quadro di un'estetica postmediale per indicare le nuove possibilità artistiche aperte dai software per la computer grafica. È però possibile indicare un cambiamento più profondo, che concerne il modo in cui la sensibilità umana si adegua all'utilizzo quotidiano dei media digitali (Finocchi 2017).

In questo quadro frastagliato non è però sufficiente individuare delle corrispondenze fortuite tra ipotesi semiotiche e riflessione sui media: occorre al contrario che la semiotica proponga un quadro epistemologico unitario in cui situare le modificazioni innescate dalla situazione postmediale. Per tornare alle piste di ricerca del paragrafo precedente, si tratta da un lato di individuare, accanto a comunicazione e significazione, le altre dimensioni complessive di gestione del senso; e dall'altro di articolare queste dimensioni alla luce del paradigma digitale. Per ciò che concerne il primo punto, intendiamo seguire la proposta di una semiotica come scienza delle mediazioni sociali elaborata da Pierluigi Basso Fossali: «ciò che è specifico di una semiotica della cultura [...] è proprio lo studio dei livelli di mediazione dell'esperienza del senso» (Basso Fossali 2008: 89). Sulla base di questo presupposto intendiamo riprendere la distinzione di quattro dimensioni fondamentali che concernono la gestione del senso: la percezione, l'enunciazione, la comunicazione e la trasmissione. A ciascuna di queste dimensioni corrisponde uno spazio e una tipologia qualitativa di mediazione.

Il primo tipo di spazio è quello fenomenico: esso «stabilisce una dialettica tra le iniziative e gli eventi fondata sul parametro unificatore dei valori sensi-

bili, gestiti dalla percezione» (Basso Fossali 2017: 425, trad. mia). Il secondo tipo di spazio, quello linguistico, «formula un reinvestimento dei valori sensibili per costruire, attraverso l'enunciazione, dei piani fittivi di significazione, ciascuno dotato di restrizioni grammaticali specifiche» (*ibidem*). Seguono gli spazi istituzionali, che «sfruttano i giochi di linguaggi al fine di socializzare, attraverso la comunicazione, dei domini autonomi, ancorati su delle valenze specifiche (giuridiche, artistiche, scientifiche, etc.)» (*ibidem*). Infine gli spazi tecnologici, che costituiscono «la concretizzazione dell'autonomia dei domini sociali attraverso dei dispositivi mediatici che vanno a ristrutturare la trasmissione dei piani dell'espressione» (*ibidem*). A nostro avviso, il vantaggio di questa proposta è quello di organizzare gli interessi complessivi dell'approccio semiotico in quattro macro-aree coordinate, evitando di derubricare come secondarie una o più dimensioni del senso.

Per ciò che concerne il ruolo dei media, la nostra ipotesi è che il paradigma digitale stia ristrutturando in maniera radicale le soglie che dividono queste dimensioni, contribuendo a instaurare dei nuovi regimi di senso. Sulla base di questa ipotesi, in questo contributo ci concentreremo sul modo in cui i locative media quali le wearable technologies, le telecamere di sorveglianza urbane e altri dispositivi portatili – che raccogliamo sotto la nozione di protesi audiovisive – ristrutturano la soglia che divide la sfera della percezione da quella dell'enunciazione.

3. Black Mirror – *The Entire History of You*: l'automazione semiotica delle protesi audiovisive

Al fine di indagare il modo in cui i media digitali ristrutturano la soglia che divide la percezione e l'enunciazione procederemo all'esame di un esempio audiovisivo: il terzo episodio della prima stagione di Black Mirror, *The Entire History of You*. Piuttosto che realizzare un'analisi vera e propria intendiamo adottare una strategia d'elezione: il discorso audiovisivo, grazie al suo carattere esemplare, sarà messo in relazione con le tendenze innescate dall'uso dei locative media all'interno della nostra semiosfera.

3.1. Produzione segnica e monitoraggio

L'episodio mette in scena un futuro alternativo in cui un dispositivo chiamato grain, impiantato direttamente dietro l'orecchio, permette di registrare in forma audiovisiva la propria esperienza e rivederla direttamente sulle proprie pupille o su un qualunque schermo (figg. 1-4). All'inizio dell'episodio vediamo Liam, giovane avvocato in cerca d'impiego, armeggiare con il telecomando e visionare il colloquio a cui ha appena partecipato, cercando indizi circa l'esito della selezione (figg. 5-6). Su questa base viene costruita una trama d'investigazione familiare: Liam raggiunge sua moglie Ffion a una cena con i suoi amici, dove sospetta che lo tradisca con Jonas, per il modo in cui reagisce alle sue battute. Visionando le esperienze registrate da Jonas e dalla moglie, Liam ottiene la conferma definitiva dei suoi sospetti.



Figure 1-6. Liam guarda la registrazione del suo colloquio di lavoro.

La prima questione da affrontare concerne la natura di questi dispositivi: per la loro aderenza al corpo umano e la simbiosi che sviluppano nei confronti dell'esperienza possiamo partire dalla nozione di protesi. La semiotica ha dedicato a queste ultime diversi studi, tra cui la nota classificazione di Umberto Eco (1997). Con il termine protesi si indica generalmente «un apparecchio che sostituisce un organo mancante (per esempio una dentiera)» (Eco 1997: 317). Tuttavia, l'accezione che si è affermata è più generale, perché lo stesso Eco vi include «ogni apparecchio che estende il raggio di azione di un organo» (*ibidem*). In linea di principio, le protesi appartengono alla prima sfera di gestione del senso, quella fenomenica, proprio perché il loro carattere definitorio è l'aderenza al corpo. Tuttavia, lo statuto audiovisivo delle protesi che stiamo considerando, grazie alla loro capacità di registrare materiale segnico, le porta a intaccare la soglia tra percezione ed enunciazione.

Un paragone più azzeccato è allora quello con le cosiddette wearable technologies (Cecchi 2013), di cui Google Glass, con la sua parabola discendente, rappresenta il caso più istruttivo. Com'è noto, si tratta degli avveniristici occhiali progettati da Google, il cui prototipo "Glass Explorer" è stato commercializzato nel 2013. Il dispositivo replica alcune delle funzioni di un moderno smartphone limitando al minimo l'ingombro di un'interfaccia, grazie all'ausilio di comandi vocali, di un micro-display e di una video-camera ad

alta risoluzione. Nel 2015 la produzione del prototipo viene arrestata per delle ragioni che risultano calzanti rispetto alla tecnologia di Black Mirror: innanzitutto viene criticata la sua ergonomia, perché nonostante la natura indossabile, il prodotto manteneva i caratteri di una vistosa attrezzatura tecnologica. È però a controversie legate alla sicurezza e alla privacy che si deve il fallimento del dispositivo. In diversi stati americani viene contestato l'uso degli occhiali alla guida di veicoli da strada, mentre la possibilità di registrare in maniera inavvertita persone e conversazioni spinge a nuovi divieti: nel febbraio 2015 Google comunica ai suoi utenti che l'uso del dispositivo potrebbe essere illegale in Russia e Ucraina, perché potenzialmente assimilabile ad attrezzatura spionistica; mentre negli Stati Uniti ne viene vietato l'utilizzo nei cinema e negli edifici di alcune compagnie.

L'insuccesso di Google Glass è quindi dovuto a quei caratteri che più lo allontanano dall'essere una semplice protesi dell'esperienza per avvicinarlo, grazie alla capacità di produrre materiale segnico, a un dispositivo dell'enunciazione. L'episodio di Black Mirror ci permette allora non solo di immaginare le conseguenze di una piena accettazione di un dispositivo simile, ma anche di rintracciare in maniera critica i caratteri di altri locative media. Per queste ragioni, nonostante la capacità di produrre segni contraddica la definizione di protesi fornita da Eco – che la vorrebbe limitata a oggetti quali specchi e lenti d'ingrandimento – intenderemo questo gruppo di dispositivi come delle protesi audiovisive.

Il mondo fittizio di Black Mirror poggia sull'esatto superamento dei limiti ergonomici e legali di Google Glass: con l'eccezione di un telecomando tascabile, l'interfaccia è completamente incorporata; mentre il monitoraggio della privacy viene integrato nel sistema sociale. In una delle prime scene, vediamo Liam recarsi ai controlli aeroportuali (fig. 7), dove gli viene chiesto di mostrare sullo schermo le sue ultime 24h a doppia velocità, quindi la sua settimana a 64x, prima di ricevere il permesso di imbarcarsi (fig. 8).

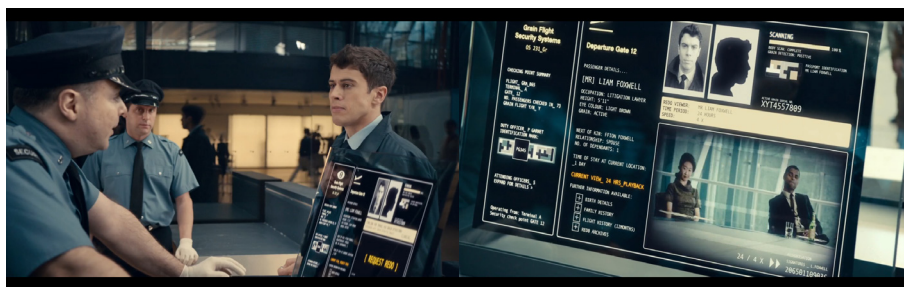


Figure 7-8. Liam mostra la sua settimana ai controlli aeroportuali.

Il vantaggio fornito dalle protesi è quindi quello di poter produrre, manipolare e archiviare materiale segnico semplicemente vivendo. In compenso, l'esperienza diventa però potenzialmente pubblica, col rischio di un ubiquo monitoraggio da parte di entità terze, basti pensare all'ormai ciclico furto di dati, come nei recenti scandali di Cambridge Analytica e CelebGate.

3.2. Dal senso al dato: semiosi percettiva e memoria digitale

Occorre a questo punto interrogare in maniera più diretta la dimensione fenomenica del senso e chiedersi quale tipo di esperienza viene a configurarsi col costante ausilio di una protesi. Si tratta certamente di un'esperienza che vede potenziato il suo carattere cognitivo, perché capace di interfacciarsi in ogni momento con una memoria tecnologica accurata, maneggiabile, sempre pronta all'uso. Quando Liam raggiunge la moglie Ffion alla cena con i suoi amici, non ricorda il nome della padrona di casa, allora scorre rapidamente le registrazioni prima di suonare alla porta. Il potenziamento dell'esperienza concerne quelle che Bernard Stiegler (2001), rileggendo Husserl, chiama ritenzioni terziarie: se le ritenzioni primarie sono le prestazioni necessarie a trattenere i fenomeni dell'esperienza (percezione), e le ritenzioni secondarie quelle necessarie a richiamarle (rimemorazione), le ritenzioni terziarie sono quelle esternalizzate su dei supporti semiotici, capaci di riorganizzare e i prime due tipi.

Una memoria digitale estesa quale quella messa in scena da Black Mirror comporta delle ricadute profonde per ciò che concerne la relazione tra percezione, immaginazione e memoria. Su questo terreno si giocano le convergenze tra l'approccio semiotico e quello estetico, la cui collaborazione è stata sollecitata a più riprese proprio per rendere conto dell'influsso dei media digitali (Pezzini 2017). Emilio Garroni (2005) indicava con immagine interna il lavoro flessibile e attivo dell'immaginazione, capace di traguardare i dati della percezione, mentre riservava il termine figure alle produzioni semiotiche quali disegni e fotografie. Da un lato la percezione lavora costruendo aggregati rivedibili di caratteristiche, di modo che un gatto possa essere visto di volta in volta come un animale, un felino, il ladro del nostro cibo: per il modo in cui assembla aggregati aperti e rivedibili da fornire all'elaborazione linguistica, Garroni indica questo lavoro come percezione interpretante. Dall'altro lato, le figure segniche sono invece fisse e definite, benché capaci di interfacciarsi all'immagine interna in maniera virtuosa, per rilanciarne l'attività o esibirne in maniera esemplare il funzionamento, come nel caso dell'arte. In maniera analoga Umberto Eco (1997) indicava con semiosi primaria il lavoro della percezione: essa è capace di costruire aggregati mobili e rivedibili di caratteri derivati dall'esperienza (Tipi Cognitivi) – l'odore, la forma e il nitrito di un cavallo, ad esempio – per poi prestarli a formulazioni linguistiche più complete (Contenuti Nucleari e Contenuti Molari). Per ciò che concerne le figure segniche, com'è noto Eco riprende da Peirce la nozione di ipoicone. Entrambi gli autori insistono quindi sulla necessità di considerare la costruzione del senso come un processo che approfitta del lavoro virtuoso di due motori: il motore percettivo che elabora i dati dell'esperienza in maniera aperta e rivedibile, e il motore linguistico-segnico, capace di raccogliere le peculiari profilature fornite dalla percezione e rilanciarle in un sistema strutturato di conoscenze.

Il punto è allora il seguente: il carattere ubiquo delle memorie digitali rischia di irrigidire e avvizzire il lavoro attivo e flessibile delle prestazioni immaginative e mnemoniche, col rischio di suggerire un'erronea corrispondenza tra le registrazioni prodotte dalle protesi e le elaborazioni della percezione. Garroni era netto su questo punto: «il rischio maggiore [...] non è la presenza nel

nostro mondo di tante immagini stupide, ma piuttosto l'effetto di retroazione che alle lunghe esse possono avere anche sulle nostre immagini interne, così da rendercele sempre più estranee nella loro costante, ma inabissata familiarità» (Garroni 2003: 88).

Black Mirror mette in scena i pericoli di questa corrispondenza in due occasioni decisive. Durante la cena, Helen, uno degli invitati, racconta di aver subito il furto del suo grain e di aver deciso di non farselo reimpiantare. Colleen, un altro invitato che lavora allo sviluppo delle protesi, le spiega che la sua memoria organica non è affidabile e che è stato dimostrato che basta un'intervista tendenziosa per instillare falsi ricordi. Helen le risponde che non importa, perché ora la sua vita è più felice. Si configura quindi un'opposizione tra l'accuratezza e la verificabilità dei ricordi registrati e il carattere felicemente vago di quelli vissuti. Un'opposizione che mostra l'irriducibilità del carattere cognitivo rispetto a quello affettivo: malgrado l'ambiguità del dialogo, ricordare non equivale a registrare.

Questa falsa corrispondenza è poi ribadita nel finale: dopo essersi lasciato con la moglie, Liam passeggia nell'appartamento vuoto, mentre osserva le registrazioni della sua vita coniugale (figg. 9-10). Preso dalla disperazione si estrae a forza la protesi da dietro l'orecchio (figg. 11-12): una serie sempre più rapida di immagini della moglie sfuma in nero, suggerendo che il processo di cancellazione dei ricordi si è compiuto.



Figura 9-12. Liam cancella le registrazioni della sua vita coniugale e rimuove la protesi.

Il problema è che le figure semiotiche non sono, come Liam pare credere, un doppio identico ed esatto delle immagini dell'esperienza. Se ricordare non corrisponde a registrare, certamente cancellare le tracce non sarà sufficiente a cancellare i ricordi. La percezione, infatti, «sebbene selettiva, cerca di superare le restrizioni delle pratiche semiotiche (scenarizzazioni comunicative, supporti formali per la scritture, etc.) al fine di promuovere il suo carattere

“impertinente”» (Basso Fossali 2016: 398, trad. mia). Malgrado gli sforzi di Liam, la sua percezione continuerà a suggerirgli, di fronte ai luoghi della sua vita coniugale, i momenti vissuti con la moglie.

3.3. Appropriazioni e implementazioni: il lavoro dell'enunciazione sui documenti

Dopo aver preso in considerazione la sfera fenomenica dobbiamo ora soffermarci su quella linguistica e tentare di individuare l'impatto delle protesi audiovisive. Abbiamo visto che la percezione è potenziata nella sua affidabilità cognitiva, al prezzo di canalizzare e impoverire le prestazioni immaginative e affettive legate alla memoria. Al contrario, se andiamo a considerare la dimensione delle enunciazioni linguistiche, le produzioni realizzate dalle protesi presentano dei caratteri deficitari: lo statuto automatico della registrazione impedisce di parlare di enunciazioni vere e proprie. L'enunciazione è infatti per sua natura il frutto di un'iniziativa che «promuove delle configurazioni alternative rispetto all'ecologia delle relazioni figurative stabilite sulla base delle interazioni corporali», grazie alla «declinazione di uno spazio discorsivo» (ivi: 400). Inoltre, l'enunciazione «instaura delle forme fittive d'implicazione (assunzione o rifiuto dei valori discorsivi) [...] che mobilitano la razionalità dell'iniziativa» (*ibidem*). A causa dello statuto automatico delle registrazioni digitali, non è possibile intendere le produzioni delle protesi né come iniziative discorsive, né ricondurle a una razionalità, se si escludono quelle meccaniche o algoritmiche. Il materiale segnico prodotto dalle protesi di Black Mirror condivide con altri locative media quali helmet camera e telecamere urbane un'ambivalenza di fondo: da un lato esso è pienamente segnico, sebbene non discorsivo; dall'altro, il suo statuto audiovisivo rischia di creare un'illusione di trasparenza. Sebbene si tratti di dati segnici, essi rimangono tuttavia dei dati, di cui è necessaria un'interpretazione.

Il modo in cui si svolge la fase investigativa all'interno di *The Entire History of You* ci permette di chiarire questo effetto ottico e di disambiguare l'erronea trasparenza suggerita dai documenti visivi. La prima indicazione ci viene fornita dal termine *redo*, neologismo con cui viene indicata la riproduzione dei documenti: si tratta di un termine che sovrappone la natura esperienziale (do: fare) e quella segnica (re: rifare ma anche registrare). Questo materiale segnico non ancora discorsivo può essere allora indicato con nozioni quali documenti, tracce, quasi-discorsi. Le conseguenze del loro statuto incerto sulla gestione del senso vengono messe in scena nella sequenza di investigazione compiuta da Liam al fine di svelare il tradimento della moglie. Liam consulta in maniera ossessiva i documenti che ha registrato, focalizzando l'attenzione sulle reazioni sospette di Ffion e chiedendo un parere persino alla babysitter (figg. 13-14). I documenti vengono quindi usati come materiale di negoziazione pubblica: da soli non hanno un senso discorsivo pieno, sono troppo aderenti all'esperienza vissuta, devono subire un'appropriazione interpretativa. Poco dopo, ispezionando le registrazioni della cena, Liam nota dei dettagli che contraddicono sua moglie (figg. 15-16). Confrontandosi infine con Jonas e costringendo Ffion a mostrargli le sue registrazioni, Liam ottiene



Figura 13-16. Liam conferma i suoi sospetti indagando i documenti audiovisivi.

la conferma definitiva dei suoi sospetti (figg. 17-18). Per farlo deve però adottare un paradigma indiziario, compiendo abduzioni creative e seguendo piste interpretative che danno una direzione, una prospettiva e quindi un senso ai vari documenti.

Alla luce di questo esempio possiamo allargare lo sguardo: la produzione automatica che caratterizza i media digitali all'interno della nostra società ristrutturata non solo la soglia che divide le dimensioni della percezione e dell'enunciazione – dato che vi aggiunge una fucina intermedia capace di produrre documenti, tracce, quasi-discorsi in quantità massive – ma si ripercuote anche sulle successive dimensioni del senso, come quella della comunicazione. L'apparente trasparenza di questa massa di documenti costringe infatti a nuove tipologie di negoziazioni, che investono i quadri istituzionali in maniere imprevedibili. L'esempio forse più eclatante di questo mutamento è quello studiato da Charles Goodwin in *Professional Vision* (1994): com'è noto, si tratta del processo ai danni di un gruppo di poliziotti di Los Angeles, che sono stati ripresi in video da un operatore dilettante mentre pestavano con mazze metalliche un automobilista afroamericano, Rodney King. Il nastro viene prima reso pubblico attraverso i canali telegiornalistici causando lo sgomento e le proteste pubbliche. In seguito, viene usato come prova decisiva durante il processo: «L'accusa presentò il nastro del pestaggio come un resoconto obiettivo, che si spiegava da sé» (Goodwin 1994: 38 della trad. it. corsivo mio). La difesa, al contrario, inserisce il documento all'interno di un quadro istituzionale, applicando al nastro uno schema d'interpretazione professionale, quello della polizia. Il pestaggio filmato viene quindi diviso in sequenze e i gesti vengono reinterpretati alla luce di competenze specialistiche, sulla cui difesa e accusa negoziano il senso dell'accaduto. Il verdetto di innocenza dimostra che documenti e tracce, per quanto dotate di configurazioni audiovisive apparentemente trasparenti, non parlano affatto da soli: al contrario, essi rappre-

sentano un materiale di negoziazione che può essere implementato in diversi domini sociali e sotto la giurisdizione di differenti regimi di semantizzazione (giuridico, artistico, scientifico).

La semiosfera postmediale accentua ulteriormente il carattere negoziale configurato da questi documenti: da un lato, perché la produzione di tracce audiovisive è di molto aumentata grazie alla diffusione di apparecchi portatili; dall'altro a causa della natura stessa della codifica digitale. Quest'ultima, essendo basata sul calcolo (Bachimont 2010) trasforma qualunque documento, indipendentemente dal tipo, in un'entità manipolabile, favorendo la sua circolazione e la sua modularità. I frammenti prodotti dalle protesi audiovisive incoraggiano quindi operazioni di appropriazione interpretativa – come nel caso di *Black Mirror* – e di implementazione enunciazionale (Goodman 1984) – come nel caso studiato da Goodwin.

Conclusioni

In questo articolo abbiamo proposto un approccio semiotico per lo studio dei media digitali, mettendo in dialogo le teorie dei media più influenti con le ipotesi semiotiche più inclusive. Abbiamo quindi proposto di indicare l'habitat semiotico delle nostre società come una semiosfera postmediale: l'adozione della codifica digitale, assieme alla diffusione degli apparecchi portatili di registrazione e ai software di condivisione e manipolazione in rete, hanno modificato i regimi di produzione del senso all'interno delle nostre società.

Sulla base di questi presupposti abbiamo proposto di considerare quattro dimensioni generali del senso – la percezione, l'enunciazione, la comunicazione e la trasmissione – e di valutare l'impatto che hanno subito con l'affermarsi del paradigma digitale. La nostra ipotesi è che i media digitali stanno ristrutturando le soglie che dividono queste dimensioni, configurando delle zone intermedie di produzione semiotica. Ci siamo quindi soffermati sul modo in cui le protesi audiovisive quali camere di sorveglianza urbana e wearable technologies modificano la soglia che divide la dimensione della percezione da quella dell'enunciazione. Mettendo in dialogo l'analisi di *Black Mirror - The Entire History of You* con alcuni casi mediatici – le ragioni del fallimento di Google Glass, l'intensificarsi quantitativo e qualitativo delle ritenzioni terziarie e la gestione del processo ai danni degli aggressori di Rodney King – abbiamo individuato tre tendenze innescate dai media digitali.

Prima di tutto, la percezione vede potenziato il suo carattere cognitivo fino a configurarsi come una percezione documentante, che tramuta l'esperienza in un'attività monitorabile e potenzialmente pubblica. In compenso, aumenta il rischio che le sue prestazioni immaginative possano svilirsi dal punto di vista affettivo e creativo. In secondo luogo, la sfera dell'enunciazione si vede anticipata da un livello intermedio di produzione segnica: il materiale prodotto in maniera automatica dalle protesi audiovisive non è però costituito da discorsi, bensì da frammenti, tracce, quasi-discorsi. Malgrado la loro natura audiovisiva dia un'illusione di trasparenza, questi documenti devono essere sottoposti a delle operazioni di appropriazione interpretativa al fine di divenire pienamente sensati: abbiamo visto nel caso di *Black Mirror* come Liam

debba adottare un paradigma indiziario per dare un senso ai vari documenti registrati dalle protesi. Allo stesso modo, nel processo ai danni del gruppo di poliziotti del caso Rodney King, quella che sembrava una prova trasparente di un abuso viene riletta, tramite un'appropriazione interpretativa di tipo professionale, fino ad assumere il senso di una condotta adeguata.

In questa maniera, la produzione massiva e automatica di documenti digitali va a costituire un nuovo terreno di negoziazione, che costringe gli attori sociali e le istituzioni ad adottare nuove strategie di gestione del senso.

Bibliografia

Bachimont, Bruno

2010 *Le sens de la technique: le numérique et le calcul*, Paris, Encre Marines/Les Belles Lettres.

Badir, Sémir

2008 "La sémiotique aux prises avec les médias", *Visible*, 3, pp. 173-189.

Barthes, Roland

1967 *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil.

Basso Fossali, Pierluigi

2002 *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.

2008 *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli.

2016 "Les espaces de l'énonciation sous la sollicitation de leurs vides: le discours comme optimisation de l'expérience", in M. Colas-Blaise, L. Perrin, G.M. Tore (éds.): 395-410.

2017 *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*, Limoges, Lambert-Lucas.

Basso Fossali, Pierluigi; Dondero, Maria Giulia

2011 *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

Benveniste, Émile

1970 "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages*, 17: 12-18 (trad. it. "L'apparato formale dell'enunciazione", in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2009: 119-127).

Bertrand, Denis

1993 "L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage", *Protée*, vol. 21, n. 1.

Carbone, Mauro

2011 "Protesi", in R. Finocchi, D. Guastini (éds): 190-192.

Cecchi, Dario

2013 *La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet.

Colas-Blaise, Marion; Perrin, Laurent; Tore, Gian Maria (éds.)

2016 *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.

Coquet, Jean-Claude

2007 *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

Desideri, Fabrizio

2011 *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Raffaello Cortina.

Dusi, Nicola

2014 *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Milano, Mimesis.

Dusi, Nicola; Spaziant, Lucio (éds.)

2006 *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

Eco, Umberto

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

Eugeni, Ruggero

2010 *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.

2015 *La condizione postmediale*, Brescia, La Scuola.

Fabrizi, Paolo

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Festi, Giacomo

2017 "Media realities and reality effects. A methodological semiotic inquiry", *Versus* 124, 1: 41-58.

Finocchi, Riccardo

2017 "Forme di vita e immaginazione digitale. Un approccio semiotico/estetico", *Versus* 125, 2: 235-248.

Finocchi, Riccardo; Guastini, Daniele (éds)

2011 *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci.

Fontanille, Jacques

2015 *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

Garroni, Emilio

2003 *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Roma-Bari, Laterza.

2005 *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari.

2010 *Creatività*, Macerata, Quodlibet [1978].

Goodman, Nelson

1984 *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. parz. *Arte in teoria Arte in azione*, Milano, et al. Edizioni, 2010).

Goodwin, Charles

1994 "Professional Vision", in *American Anthropologist*, 96 (3), 1994: 606-633 (trad. it. Charles Goodwin, "Visioni professionali", in *Il senso del vedere*, Meltemi, Roma, 2003: 17-41).

Greimas, Algirdas J.

1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro scientifico editore, 1991).

1987 *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux (trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).

Krauss, Rosalind

2000 *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-MediumCondition*, Thames & Hudson, London.

Landowski, Eric

1989 *La société réfléchie*, Seuil, Paris (trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Roma, Meltemi, 1999).

2005 "Les interactions risquées", *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 101-103 (trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010).

Latour, Bruno; Fabbri, Paolo

1977 "La rhétorique de la science. Pouvoir et devoir dans un article de science exacte", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13: 81-95.

Lorusso, Anna Maria

2010 *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.

Lotman, Juri

1984 "O semiosfere", *Trudy po znakovym sistemam*, 17, Tartu (trad. it. "La semiosfera", in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia, 1985).

Manovich, Lev

2001 *The Language of New Media*, Cambridge/London, MIT Press (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2011).

2006 "Image Future", *Animation* 1, 25: 25-44.

2015 "Data Science and Digital Art History", *DAH-Journal*, 1.

Marin, Louis

1993 *De la représentation*, Seuil, Paris (trad. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001).

Marrone, Gianfranco

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

2017 "Social media e comunione fática: verso una tipologia delle pratiche in rete", *Versus* 125, 2: 249-272.

McLuhan, Marshall

1964 *Understanding Media: The Extension of Men*, McGraw Hill, New York (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008).

Metz, Christian

1991 *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).

Meyrowitz, Joshua

1985 *No Sense of Place. The Impact of the Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford-New York (trad. it. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995).

Montani, Pietro

2014 *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina.

2017 *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio.

Pezzini, Isabella

2017 "Gli schermi dell'apparire. Tecnologie, immaginazione, forme di vita fra semiotica e estetica", *Versus* 125, 2: 177-186.

Stiegler, Bernard

2001 *La technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Éditions Galilée, 2001.

Enzo D'Armenio è ricercatore post-doc all'Università di Liegi, dove conduce una ricerca sui linguaggi dell'immagine sui social network. Addottorato in Semiotica nel 2017, all'Università di Bologna, ha lavorato sulle strategie retoriche dell'intermedialità, analizzando un corpus di film di finzione, di documentari e serie tv. Ha pubblicato per riviste internazionali nel campo della comunicazione, dell'estetica e della filosofia del linguaggio, tra cui *Versus*, *Rivista di Estetica*, *Médiation Et Information*. È autore per Unicopli della monografia *Mondi paralleli. Ripensare l'interattività nei videogiochi* (2014).