

Semiotica di *87 ore*. Etica, estetica, semioetica delle immagini panottiche

Bruno Surace (Università di Torino)

1. Introduzione

87 ore è un film documentario girato nel 2015 dalla regista palermitana Costanza Quatriglio, che racconta la tragica fine del maestro elementare Francesco Mastrogiovanni, costretto mediante un TSO (trattamento sanitario obbligatorio) al ricovero presso il reparto psichiatrico dell'ospedale di Vallo della Lucania e qui deceduto dopo 87 ore dalla sua contenzione.¹ Obiettivo del film non è però solamente quello di raccontare una storia di per sé tragica, ma soprattutto di inscrivere quest'ultima nel dominio del dubbio, all'interno di una logica intertestuale (le immagini erano già state rese pubbliche da alcuni periodici online, ma sono qui fortemente estetizzate), sollevando dolorose questioni circa le modalità che hanno portato alla morte di Mastrogiovanni e le responsabilità a esse legate. La stilistica della Quatriglio tende a questo obiettivo, appoggiandosi a un binario enunciazionale precipuo (le immagini di videosorveglianza dell'interno del reparto), corredato di alcune paraenunciazioni utili per lo più allo scopo di connotare/disambiguare quanto mostrato dalle immagini: la voce della nipote di Mastrogiovanni – sorta di narratore extradiegético – e alcune riprese esterne all'ospedale tese a metà fra la mimesi dei percorsi che hanno portato il maestro al suo interno e la contestualizzazione geografica. Se queste due ultime strategie paraenunciatrici, pur significative nell'economia generale del testo, ricoprono un ruolo sostanzialmente marginale, le immagini catturate dall'impianto di videosorveglianza sono invece padrone della narrazione.

Tale constatazione richiede un approfondimento circa il ruolo di queste stesse immagini, poiché da esse si diparte un'estetica (giacché sono testualizzate), ma anche e soprattutto poiché risultano inserite in un necessario regime etico in quanto prelevate da un contesto di ripresa coatta, ove presumibilmente coloro che venivano immortalati non erano, almeno appieno, consapevoli di questa operazione di "cattura".

Scopo di questo saggio è dunque quello di tracciare una semiotica di *87 ore* che ne identifichi i meccanismi semiosi a partire dal massiccio utilizzo delle immagini di videosorveglianza, vagliando le aree di intersezione fra etica ed estetica.

Il motivo per cui non possiamo fare a meno di ricorrere in etica a criteri estetici risiede nel fatto che, come accade per ogni opera artistica, la *norma di giudizio* è – almeno per molti aspetti – *intrinsecamente connessa* all'azione che è oggetto di valutazione. [...] Ecco perché l'etica (un'etica che faccia ampio uso della pro-

spettiva narrativa) assomiglia alla *critica cinematografica* [...]. Quando un critico si domanda se un film sia bello e perché lo sia, incontra difficoltà simili a quelle di un soggetto che voglia comprendere se una possibilità d'azione (solo immaginata o magari già in parte attuata) sia quella eticamente giusta. (Cattorini 2003, p. 16)

In secondo luogo si procederà a un'analisi più propriamente riferita alla *cultura del panottismo*, contrassegnata da una doppia dimensione di pulsione scopica da un lato, e di inquietudine "scopocratica" dall'altro, estraendo induttivamente da *87 ore* le istanze simboliche che sostanziano tale immaginario, anche in comparazione con ulteriori testualità.

2. Retorica formale di *87 ore*

Il film prende le mosse da un campo vuoto. La macchina da presa indugia, fissa, su una spiaggia, e una *voce off* contestualizza l'immagine testimoniando come si tratti del luogo ove si trovava Mastrogiovanni prima del trasporto coatto in ospedale. Il campo vuoto sancisce così una sorta di discrasia temporale: lì ove ora non vi è nulla prima stava il maestro elementare. Dalla spiaggia si passa poi a inquadrare gli spazi adiacenti, il chiosco e la strada, impostando simbolicamente uno dei principali asset valoriali di tutto il film, e cioè l'opposizione natura-cultura. Inoltre la voce narrante dice di Mastrogiovanni che cantava canzoni politiche, sovversive e cariche di impropri, tratteggiandolo come "il cliché dell'anarchico", e che una volta prelevato disse ai suoi famigliari: «Non mi portate a Vallo, perché là mi ammazzano». L'economia di fondo dell'incipit dunque, estremamente minimalista in termini di resa superficiale, contiene in realtà in nuce buona parte dell'assiologia dominante il testo, e ne anticipa gli sviluppi narrativi in misura prolettica. Dopo il prologo, si visualizza il percorso che porta dalla spiaggia all'ospedale, e la camera car, in un continuo passaggio da inquadrature soggettive a oggettive, simula il percorso dell'ambulanza in viaggio significando ulteriormente la tendenza enunciazionale del film a muoversi in maniera sinusoidale, dal passato al presente.

Da questo momento vi è il brutale inserimento nella realtà, intesa come dimensione narrativa diversamente mediata da dispositivi formali, affinché venga fruita con un'inedita crudeltà: qui la differenza è tra l'evocazione al presente di un passato, *in absentia*, e l'emersione subitanea di un passato *in praesentia*. Subentrano infatti le immagini dell'impianto di videosorveglianza, drasticamente dissimili da quelle precedenti: si ha stavolta una grana grossa, dovuta alla bassa risoluzione delle telecamere collocate nell'ospedale (non certo paragonabili alle macchine da presa adoperate dalla Quatriglio nell'incipit) (cfr. Grace 2014; Kim 2016), una ripresa imperturbabilmente fissa e grandangolare, una fotografia tendente al bianco e nero (i gradienti di colori smorzati verso il metallico), un'angolazione di ripresa dall'alto sintomatica di dominio sul mostrato (si veda Nelmes 1996, p. 72), la totale mancanza di suoni "naturali" che non siano i rumori di fondo interni alla struttura ospedaliera (ammettendo anche operazioni di mix in post-produzione). Si è insomma traghettati da un dominio consueto, quello della visione di un documentario con le mediazioni che il suo linguaggio comporta,² a un territorio molto meno facilmente metabolizzabile per lo spettatore, ove iperrealismo e irrealismo sembrano paradossalmente incontrarsi, producendo una sorta di asettica estesia, e cioè un dominio per il quale «le componenti sensoriali [...] contribuiscono in

qualche misura alla costruzione semantica dei testi» (Traini 2006, p. 14).

Nondimeno sarebbe scorretto sostenere che dunque ciò che si vede è la riproposizione fedele di quanto accaduto, poiché tale affermazione si scontra con tutte le epistemologie semiotiche: *87 ore* è e rimane un testo, e in quanto tale un apparato compromissorio fra il reale e la sua percezione – l'oggetto e il percolato³ – nella mente di chi lo fissa. Riprova ne sono: la selezione delle immagini che costituiscono il film (non certo tutte quelle disponibili, altrimenti sarebbe durato effettivamente *87 ore*), la decostruzione e ricostruzione *ex-post* delle suddette mediante l'inserimento di voci fuori campo e immagini ulteriori, gli effetti sonori aggiunti, in esplicito contrasto, nelle loro tonalità inquietanti, con la canzone di apertura, la capitolazione arbitraria della diegesi atta a isolarne i momenti ritenuti significativi in episodi consequenziali. Il risultato diviene una sorta di cronistoria a *scatti* topicalizzati da una precisa capitolazione ("L'accettazione", "L'osservazione", "La visita", "Le dimissioni"), in cui le tappe sono scandite dall'esplicitazione dell'orario. Tale dissezione della struttura temporale degli avvenimenti narrati contribuisce a enfatizzare il progressivo peggiorare delle condizioni di Mastrogiovanni e la disposizione di fatti che ha portato alla sua morte. Per dipanare le criticità che scaturiscono da un testo così problematico è opportuno interrogarsi sulla natura stessa della semioetica.

3. Etica, estetica, semioetica

La semiotica originariamente non fa dell'etica il suo orizzonte epistemico di primo riferimento; essa infatti, concentrandosi sul rapporto fra segni, testi e senso, resta tendenzialmente cristallizzata sull'*intentio operis*, considerando come minoritari i regimi morali che concorrono all'emergenza dei testi stessi e della loro "stoffa" semiosica. Nondimeno una corrente particolarmente illuminata, quella cioè della semioetica,⁴ sembra invece fornire uno strumentario filosofico utile a integrare fruttuosamente quello che altrimenti rimarrebbe un assiomatico vuoto analitico, dato che:

Il mondo come "spazio" dell'esponibilità non si regge senza etica; è solo quest'ultima che fa del mondo, anche quando è messo-in-immagine, il luogo del senso. *Senza etica non c'è senso, e quindi mondo*. Perché la condizione estetica dell'esperienza (il senso) deve essere messa in gioco e riaffermata ogni volta di nuovo, e questa riaffermazione può essere solo etica: il senso è in primo luogo un dover far senso. (De Gaetano 2007, pp. 35-36)⁵

Il frame teoretico di De Gaetano pone in essere una semiosica modalizzata semi-oticamente. Tale impostazione necessita tuttavia di essere traslitterata in termini analitici, e nel caso dello studio del testo ci pare si possa partire da una duplice categorizzazione oppositiva di fondo:

1. Cosa il testo racconta/cosa non racconta (ordine semantico).
2. Come il testo lo racconta/come non lo racconta (ordine enunciativo).

Prendendo ad esempio il genere pornografico – su cui esistono stimolanti studi etici ed estetici a parte (si vedano Maes 2013; Pasquinelli 2016) – in uno dei suoi filoni attualmente maggioritario,⁶ quello cioè dei film solitamente topicalizzati dal lessema anglo-americano "teen" (letteralmente: "adolescente"), di questo si può

dire che narra delle storie, ancorché piuttosto primitive in termini di strutture narrative,⁷ in cui il fulcro è l'atto sessuale di uno, due o molti individui, e che lo fa sottolineando l'età giovanile, ai limiti del legale (tant'è che alcuni di questi film sono spesso contrassegnati dalla marca semantica, in grado di attirare certi pubblici, "barely legal"), di alcuni personaggi. Se sul lato del contenuto quindi – al di là di facili moralismi – si può affermare che una certa etica di fondo sia rispettata, in seguito al progressivo sdoganamento della pornografia (quando questa preveda attori volontari) nei discorsi sociali della civiltà occidentale contemporanea,⁸ dal punto di vista di "come la storia è raccontata" il filone suddetto sembra muoversi in un territorio sospettosamente fragile, poiché pare ammicciare a situazioni quasi unanimemente concepite – in termini di senso comune – come del tutto non-etiche; a titolo puramente esemplificativo: i modi della ripresa possono suggerire allo spettatore di stare assistendo a una scena ove i protagonisti sono inconsapevoli del suo sguardo (uso di mascherini, del fuori campo, di movimenti di macchina *ad hoc*), o, come si dirà a breve, elementi scenografici e di sceneggiatura possono inquadrare alcuni personaggi entro regimi semantici liminali, che rimandano a euristiche come "tradimento del partner", "circonvenzione della giovane ingenua o della ragazza triste e così via", "pagamento in cambio di prestazioni sessuali (o ottenimento di queste mediante le vane promesse di possibilità carrieristiche)", etc. La determinazione di questa discrasia etica fra forma e contenuto non può essere compiuta se non con il vaglio di un'analisi semiotica, a riprova dell'intrinseco nesso fra la disciplina del senso e la filosofia della morale, in grado di discernere circa la presunta illiceità di alcuni dispositivi enunciativi e le loro conseguenze in termini di effetti di senso ed efficacia simbolica. Nel caso dei teen movies pornografici ad esempio le tracce di un regime etico sdrucchiole-vole sul lato enunciativo si possono individuare nelle marche paratestuali (come appunto l'aggettivo-sostantivo "teen") che topicalizzano questi film nei siti-aggregatori ove è possibile reperirli o che titolano i film caratterizzandone un presunto connotato incestuoso (quand'anche sia ovvio che nella pornografia legale questa connotazione risponde, e proprio questo è significativo, non alla reale natura dei rapporti sessuali che si rappresentano ma alla loro declinazione in termini di immaginario), o anche nei modi dell'attorializzazione dei personaggi atti a ricalcare, mediante il ricorso ad alcuni *topoi* visivi dell'abbigliamento o della scenografia, i prototipi della scolarotta curiosa, dell'appena diciottenne desiderosa di scoprire il mondo o dell'impudica babysitter. Tali cifre semiotiche suggeriscono al lettore di completare il testo associandolo a figure del desiderio socialmente considerate come tabù. Nondimeno tale strategia testuale non è di per sé sintomatica di una fuoriuscita dall'etica, poiché d'altronde molte forme spettacolari di successo *de facto* si basano sul conferimento di un "passaporto semiosferico" verso domini solitamente censurati della semiosfera (si veda Surace 2015), e però lo diventa dal momento in cui i territori di questo tabù siano concepiti, almeno in termini maggioritari, come luoghi dell'ingiusto.

Al di là dunque delle specificità del discorso etico, cui chiaramente spetta occuparsi in prima istanza alla filosofia morale, pur avendo rilevato come le radici dell'etica siano intimamente interconnesse con quelle delle semiotica, trovandone tracce ad esempio nella grande scuola retorica dei sofisti greci, quello che in questa sede è essenziale sottolineare è che la collocazione di un testo all'interno di un qualsivoglia status deontologico è un'operazione che non può che interrogare le discipline del senso, uniche in grado di cogliere le strutture profonde che inge-

nerano l'ermeneutica dei testi, e nel contempo la semiotica della cultura, capace di motivare gli spostamenti delle categorie bene/male in epoche e luoghi diversi. Quest'ultima osservazione è necessaria per esplicitare il relativismo di fondo della morale, di cui la semioetica deve tenere conto. Fatti salvi invero i cosiddetti "diritti fondamentali dell'uomo", che pure meriterebbero un'approfondita dissertazione semiotica, risulta evidente come i regimi etici non costituiscano dei punti fermi ma piuttosto degli aloni in movimento all'interno della semiosfera, capaci di oscurarne delle parti e illuminarne delle altre in dipendenza del contesto storico, e perfino di subire drastiche perturbazioni, come nell'emblematico caso delle avanguardie artistiche le quali spesso sono in grado di sovvertire regimi etici dati per consolidati; la semioetica è in questo senso condannata all'ancoraggio a una matrice giudiziale, giacché vincolata al «riconoscere una morale riferita al suo campo di pertinenza» (Volli 2015, p. 16).

Caso lapalissiano è quello dell'azionismo viennese, che vede come esponente noto Hermann Nitsch (già condannato a tre pene detentive, giacché etica e legalità non necessariamente si muovono sugli stessi binari), controverso artista che base le sue performance sulla mutilazione e crocifissione di animali, regolarmente acquistati in macelleria e successivamente consumati. Al di là delle singole legittime opinioni nel merito degli *happening* di Nitsch ciò che in questa sede preme rilevare è che uno dei domini ove il discorso semioetico è maggiormente negoziato è proprio quello della produzione artistica o, se si vuole, espressiva. Ed è chiaro infine come tali domini siano sempre in qualche misura liminali rispetto ai discorsi sociali dominanti, ai bordi della semiosfera e quindi, potenzialmente, passibili di estromissione – ma pure di introiezione – dalla suddetta. Ciò è particolarmente vero quando si parla di medium cinematografico.

4. 87 ore, la scopophilia, il panopticon

Ci si concentrerà ora sulle considerazioni semioetiche che affiorano da *87 ore*, a partire dalla bipartizione semioetica sopra proposta, e che si può metasemioticamente suggerire come segue:

Così configurata la semiotica risulta essere una presa di consapevolezza della *humanitas* nella sua globalità e nei suoi fondamenti: una scienza *critica*, nel senso (kantiano) che indaga sulle condizioni di possibilità e sui limiti dell'umano, oltre che sulle sue stesse condizioni di possibilità e sui propri limiti come scienza, ma anche una scienza *etica* in quanto connessa alla natura semiotica dell'essere umano, unico animale capace di rispondere dei suoi segni, quindi soggetto *alla e della* responsabilità. (Caputo 2008, p. 15)

La fattispecie del testo d'analisi è infatti peculiare poiché interpola un carattere propriamente di denuncia con un sostrato estetico la cui vocazione è oggi dominante: quello dell'immagine che invita al voyeurismo. Le tristi vicende relative all'internamento di Mastrogiovanni sono estrapolate da immagini emblematiche di un diffuso e sempre più pervasivo controllo. L'impianto di videosorveglianza, muto e invisibile testimone, si fa veicolo segnico, per dirla *à la* Morris, di un evento, reiterando le immagini di individui che inconsapevolmente ne perdono la proprietà. La sensazione diffusa che si prova nel guardare il film, oltre all'ovvia indignazione per il trattamento riservato a Mastrogiovanni, è quella di stare commet-

tendo un atto non del tutto lecito, giacché si sta in qualche modo “spiando” individui che non sanno (o meglio, non si rendono conto) di essere guardati. Eppure nel contempo interviene una sorta di soddisfazione data dall’indignazione che si prova nel venire a conoscenza di determinati fatti. Tale sensazione si fa man mano più presente nel progredire del film poiché lo spettatore assiste alle crisi del maestro elementare, agli spostamenti del suo letto di camera in camera, alla sua immobilizzazione coatta, all’atto della sua denudazione, infine alla sua morte e alla copertura del suo cadavere, che diviene congegno almeno proto-estetico (si veda Storace 2013), inerme. Seguire nella visione fino alla fine significa quindi adempiere a una richiesta di progressivo voyeurismo o scopophilia, seppure improntati non tanto in questo caso a una pulsione scopica in qualche misura erotica⁹ ma al desiderio – comunque in qualche maniera compulsivo – di assistere, mediante l’esposizione alle immagini, alle vicende nella loro crudezza: «il cadavere attira l’attore della gente e la respinge» (Tadeusz Kantor a proposito dell’attore come cadavere; si veda Quadri 1984, p. 29). Così, pur riconosciuta qualsivoglia nobiltà intenzionale di fondo, la questione semioetica si manifesta prepotentemente poiché la scelta enunciativa implica una sorta di furto delle immagini di coloro che le costituiscono, e della vittima, e dei suoi presunti carnefici. Il problema è dunque quello di individuare un regime etico all’interno di tale registro formale:

[...] si impongono oggi, con autorevolezza crescente, pratiche produttive che, prescindendo del tutto dai requisiti di unità e di eccellenza dell’«opera» e mirando piuttosto a un’«etica della forma», si caricano di una forte e consapevole istanza «testimoniale», che coglie nelle risorse della tecnica [...] un modo per documentare, decostruire e interpretare [...] e dare testimonianza dei diritti dell’altro (vittime, minoranze etniche e politiche, diversità culturale, modelli socio-economici non conformi). (Montani & Carboni 2005, p. 17)

Per di più i volti delle persone riprese risultano tutti pixellati, in linea non solo con la rispondenza a un ordine di legalità ma anche con una consolidata tradizione estetica,¹⁰ fuorché quello proprio di Mastrogiovanni che invece è così designato come figura situata e riconoscibile, verso la quale maggiormente empatizzare. In questa ulteriore opzione enunciativa (chiaramente effettuata sulla base del consenso dei famigliari del maestro, fondamentali per la realizzazione del film e parzialmente presenti in esso) risiede un ulteriore elemento di rilevanza semioetica: il corpo e il volto – uno dei maggiori strumenti espressivi in tutta la storia del cinema – di Mastrogiovanni sono infatti inizialmente rappresentati a fianco di numerosi altri soggetti (personale e altri pazienti), in immagini che risultano particolarmente sature, e progressivamente isolati mediante inquadrature desaturate che contribuiscono a fare del film un *dispositivo panottico*. Il personaggio, così è giusto chiamarlo in sede narratologica, è infatti imprigionato sia in termini diegetici, giacché internato e costretto a forza su di un letto, sia in termini formali, poiché vittima di una ripresa coatta che lo confina all’interno di un’immagine – formalmente povera, come una cella di prigione, tanto più se confinata da un *aspect ratio* in 4:3 e in una spenta scala di grigi – al di là della propria volontà. Così Mastrogiovanni si fa istanza simbolica del prigioniero del Panopticon di Jeremy Bentham, che non può vedere nessuno ma può essere osservato virtualmente da tutti, vessato da uno sguardo necessariamente indiscreto a una potenza inizialmente quadratica (lo sguardo degli addetti alla sorveglianza × lo sguardo dei famigliari), e poi elevata a *n* una volta data la mediazione della Quatriglio e la proposizione al pubblico di *87 ore*.

Se quindi sono più che comprensibili le motivazioni per le quali i famigliari di Mastrogiovanni, così come la regista Quatriglio, hanno deciso di rendere pubblica la vicenda in questione attraverso le modalità sinora menzionate, le problematiche semioetiche legate a *87 ore* si slegano da tali motivazioni poiché implicano una seria riflessione sul significato delle riprese coatte e sui limiti e le possibilità che a queste sono legate. Immaginando infatti una versione alternativa di *87 ore* in cui le immagini dell’impianto di videosorveglianza fossero state sostituite con una ricostruzione recitata da attori un simile problema relativo all’apparato significante non si sarebbe posto, anche se sarebbe rimasta intatta la questione semioetica relativa al contenuto, che qui però non possiamo che citare. Eppure è piuttosto evidente il motivo per il quale si è invece preferito agire per vie, per così dire, «immediate» (Bolter & Grusin 1999): le immagini proposte sono contrassegnate da una potenza emotiva altrimenti non ricostruibile, così come lo sono tutte quelle di cui si avvale la cronaca nera quando mira a fare *engagement* di un pubblico particolarmente morboso, come nell’eventuale caso delle riprese di videosorveglianza di una pompa della benzina ove è avvenuto un brutale omicidio, fruite nella comodità della propria dislocazione, magari a casa sul proprio sofa:

Una certa relazione di appartenenza si stabilisce attraverso un’enunciazione che istituisce un legame fra un soggetto e uno spazio modulato da frontiere, tale relazione può essere rivelata solo attraverso la dialettica fra collocamento e dislocazione. Per “collocamento” qui s’intende l’operazione attraverso la quale una relazione di appartenenza si stabilisce attraverso l’enunciazione di un legame fra un soggetto e uno spazio modulato da frontiere. Al contrario, la dislocazione è l’operazione attraverso la quale tale relazione si dissolve. (Leone 2011, p. 3)

Servendosi degli strumenti della semiotica modale si individuano pertanto i dispositivi sintattico-attanziali imputati a certe forme di godimento da parte del lettore, perlopiù riferiti a una logica deontica: il gioco sta tutto nella differenza tra chi osserva, auto-narrato come soggetto modalizzato nell’ordine del “potere” (*poter-essere* o *poter-non-essere*, *poter-fare* o *poter-non-fare*), e chi è osservato, inserito come soggetto diegetico di un “dovere” (*dover-essere* e *dover-fare*) impostogli da un destinatario dispotico. Questa forma di godimento è da intendersi non esclusivamente come di natura positiva, ma anche e soprattutto come adempimento a “figure del desiderio” (Volli 2002) che si sostanziano attraverso l’espletazione di una catarsi, ergo mediante l’esposizione a narrazioni tragiche o turpi. La questione etica emerge quanto tali narrazioni sono costruite attorno a un’enunciazione che ecceda nell’ambito della cosiddetta privacy al di là della volontà dei soggetti che vengono attorializzati. Il tema della privacy – o della privatezza, termine desueto che, parafrasando Eco (2014), nessuno prende sul serio – comprende i più elastici regimi etici. Quale sia infatti la sfera personale (Hall) interdetta all’*altro* dipende dalla cultura di riferimento e da una congerie di distanze sociali rette dalla semiosfera, pur rilevando come questa esista pressoché in ogni cultura, come dimostra, ad esempio, la precisa definizione fornita dal dizionario di *Semiotica Indica* di Hira Lal Shukla:

Privacy is described as an “intepersonal boundary control process” where the person is made more or less accessible to other at various times, given the circumstances of the social situation. An individual’s privacy may be considered in terms of the privacy desired versus the actual degree of privacy achieved. (Shukla 1994, p. 243)

Nel caso dunque di *87 ore* non è possibile identificare chiaramente se la privacy di Mastrogiovanni sia stata o meno infranta, giacché non si può verificare il suo grado di privacy desiderata; ciò nonostante è possibile suggellare la questione, almeno da questo punto di vista, considerando i suoi famigliari come eredi simbolici della sua immagine e quindi ricondurre il problema al dominio privato della loro scelta. Giunti a questo punto la semiotica, e la semioetica, devono fermarsi onde evitare di commettere un abuso etico a loro volta. Le motivazioni della scelta di mostrare le immagini in questione da parte dei famigliari non costituiscono infatti oggetto d'analisi lecito, e se è vero che “fuor dal testo non v'è salvezza” è bene in questo caso rimanere saldamente ancorati al suo interno.

5. Conclusioni semio-estetiche e rilanci teoretici

In ultima analisi *87 ore* si erge a pilastro sul quale edificare alcune considerazioni di ordine generale, nell'ottica di una semiotica della cultura che sappia mettere ordine sui modi di concepire la realtà a partire dai testi. In questo quadro il documentario occupa un posto rilevante: «Il documentario riflette dunque non la realtà, ma *sulla* «realtà» in modo peculiare, insinuando nel visibile il lavoro della memoria come matrice e come archivio-traccia» (Demaria 2010, p. 53). In queste parole risiede probabilmente l'intima ragione per la quale i famigliari di Mastrogiovanni hanno deciso di rendere pubbliche le immagini della sua contenzione – per “rendergli giustizia”, testualizzandone la memoria – ma anche, e in questa sede soprattutto, i prodromi di una riflessione circa lo statuto semio-ontologico delle immagini stesse. Lo scarto dal riflesso in quanto tale al *riflesso su qualche cosa* introduce infatti una condizione di dipendenza fra chi mostra e cosa è mostrato, che mette in crisi il principio di autonomia del testo legandolo indissolubilmente con il suo autore. In altre parole una semioetica costruita a partire dall'assunto di Demaria deve necessariamente riconsiderare le tracce dell'*intentio auctoris*, programmaticamente eluse dalla semiotica classica, che si trovano nel documento, poiché da esse si diparte una struttura ideologica capace di legittimare o meno l'intero testo sul frangente etico: «of course, documentaries are never just transcriptions of events. Documentary filmmakers always edit and construct. They always take a point of view» (Levinson 2001, p. 239). Il miraggio del racconto oggettivo costituisce in questo senso il vero centro della riflessione estetica di fondo, che conscia – ciò è piuttosto ovvio – dell'impossibilità dell'oggettività ha il compito di elaborare strumenti di setaccio, che individuino la grana soggettiva anche nel testo apparentemente più imparziale (si veda Chapman 2009, pp. 60 e segg.). Si è oggi (a dire il vero almeno da una ventina d'anni, simbolicamente a cominciare dal successo planetario di *The Blair Witch Project*)¹¹ sempre più inseriti in una semi-sfera composta da testualità *found footage*, ossia «elaborazioni estetiche e riflessive di materiali già girati e rinvenuti per caso, che si avvalgono dell'immagine filmica in quanto oggetto fin dalle origini» (Girlanda 2006, p. 111). Tale tendenza, che ritrova ad oggi il suo acme nel mockumentary, «a fictional story that imitates the form of a documentary with compilation-style editing, “unrehearsed” imagery, handheld or news-style camera movement» (Edwards 2005, p. 223), è significativa di una presa particolare delle cosiddette “culture del remix” come nuovo *standard culturale* (Campanelli 2015, p. 38) improntato a una continua rielaborazione del profluvio di immagini che costantemente la società genera e cui è, come simbolico uroboro,

sottoposta. In altri termini si è in un'era in cui il concetto di archivio è rimodulato secondo registri inediti, ove i media giocano un ruolo centrale (Berry 2012):

Equally close to disciplines which analyze material (hardware) culture and to the Foucaultian notion of the “archive” as the set of rules governing the range of what can be verbally, audiovisually or alphanumerically expressed at all, media archeology is both a method and aesthetics of practicing media criticism, a kind of epistemological reverse engineering, and an awareness of moments when media themselves, not exclusively humans any more, become active “archeologists” of knowledge. (Ernst 2011, p. 39)

Sul cambiamento dell'immaginario archivistico hanno iniziato da poco tempo a occuparsi le cosiddette *digital humanities*, nello specifico campo della *Material Media Archaeology* (Røssaak 2010; Parikka 2012), e la semiotica, come prova a dimostrare questo saggio, ha spazio per interagire con tali nuove discipline. Se il mockumentary è infatti per istanza una *fictional story*, quella di Mastrogiovanni è invece una storia vera, per la quale le pratiche dell'archivio e del riuso chiamano in causa immagini-traccia di un'agonia e di una morte autentiche, riprodotte ed estetizzate dalla Quatriglio: «la capacità dell'autore nell'utilizzare immagini ritrovate si compie attraverso una serie di interventi che forzano i materiali primigeni verso nuovi valori estetici. Un riciclo segnato dalla speranza che la visione “strabica” [...] possa far emergere qualcosa di non immediatamente visibile» (Bertozzi 2013).¹² Che si tratti dell'una o dell'altra configurazione del found footage tale modalità attiva di appropriazione e riproduzione è associata a una considerevole operazione collettiva di assorbimento che porta con sé sensibili conseguenze psicosociali, che si riconvertono in cause, e che meritano un preciso inquadramento epistemologico. Nel merito conclude Jaimie Baron, nella sua analisi dell'*Archive Effect*, come:

This reformulation of “archival footage” and other “archival documents” not as objects with inherent qualities but as constituted by the experience of the viewer of an appropriation film opens up many avenues for thinking through epistemological and, in particular, historiographical questions about how we come to “know” about the world, and particularly about the past. (Baron 2012, p. 119)

L'oceano di immagini cui si può attingere per la propria personale attività creativa è infatti comprensivo del soggetto stesso della produzione, che in questo senso si ritrova disorientato poiché incapace di scindersi dall'*alterità* sulla quale esercita la propria agentività; più banalmente: fintanto che le immagini di videocamere, impianti di videosorveglianza, smartphones *et similia*, catturano un altro che è fuori dal sé del soggetto osservatore quest'ultimo si percepisce come dominante, in una *pillow zone* cioè ove lo sguardo è sinonimo di controllo; quando questi tuttavia si rende conto di poter essere – in un regime sostanzialmente orizzontale – egli stesso oggetto scopico, il gioco cambia, e diversi gradi di dissonanza cognitiva possono intervenire. Una superficiale ricerca sui principali siti di e-commerce dimostra come sia estremamente facile ed economico (dai 15 euro in su) acquistare dispositivi come spy pen, capaci di riprendere soggetti a loro insaputa, penne usb provviste di cimici, posticci occhiali da vista dotati di microcamere, o ancora finti viti, bottoni, chiavi di automobile, caricatori da muro, accendini, orologi, sveglie, appendini, e molto altro, con microfoni

e camere incorporate. È inevitabile che l'introduzione di questi oggetti, tutti sostanzialmente archivistici, all'interno del quotidiano rimoduli la narrazione del mondo da parte di chi lo abita introducendovi un sostrato panottico, e d'altronde «tutti i dispositivi di videosorveglianza hanno [...] in comune il medesimo *effetto reality*: la visione panottica, imposta dalla collocazione delle telecamere in posizione sopraelevata» (Fonio 2007, p. 142). In altre parole il panottismo formalizzato dal punto di vista della costruzione semiotica ha come effetto estetico una maggiorata «fusione totale di schermo e sala, immagini e spettatore» (si veda Somaini 2014), che già si intraleggeva nelle riflessioni del 1947 di Ejzenštein ne *Il cinema stereoscopico*. In semiotica «il soggetto [...] – così come l'oggetto – per la sua natura attanziale non è altro che una *posizione* nella determinazione di una funzione narrativa» (secondo la formulazione di Greimas & Courtés 1979, ma qui ripreso da Deni 2002, p. 34), ergo il rapporto fra le due categorie oppostive si regge su una loro prossemica narrativa, che li vede più o meno distanziati, ma comunque scissi. Testi come *87 ore* suggeriscono invece, quantomeno in misura riflessiva, una condizione interpolata, di soggetto e oggetto scopico, che si reifica proprio grazie ai regimi discorsivi proiettati sull'immaginario a partire da “immortalazioni”¹³ coatte. Ciò nondimeno proprio *87 ore* si configura come testo capace di muoversi nel panottismo e servirsi pragmaticamente dei suoi dispositivi preservando un regime etico, pur veicolando l'inquietudine connessa a un sistema scopico che si fa arma a doppio taglio. Ecco dunque sancita la crasi fra le immagini del controllo e le immagini che controllano, ove passività e attività non dipendono che dalla prospettiva attanziale che il lettore si attribuisce in relazione alla sua propriocezione in termini semiosferici. Conseguenza diretta è una sostanziale e progressiva modulazione di immaginari a matrice panottica, capaci di cortocircuitare le immagini in un sistema per cui vedere l'altro ripreso in segretezza significa virtualmente proiettarsi nella condizione dello spiato. Su questa recente nuova modalità della propriocezione, che disfa i confini fra soggetto e oggetto e impone un aggiornamento dell'idea dell'identificazione al testo come «sutura» (Volli 2003, p. 77), la semiotica sarà chiamata a interrogarsi con impeto nel futuro a venire.

assolutamente valido sul piano ermeneutico, scritto di Eco *Come riconoscere un film porno*: quando in un film la trama cede il passo alla rappresentazione pura, lì inizia il film porno. D'altronde è in quel momento che il cinema eccita maggiormente gli apparati scopofili del lettore.

⁸ Si veda Ortoleva 2012.

⁹ «Il cinema da sempre gioca tanto col piacere voyeuristico di lasciar vedere dal buco della serratura, tanto con la frustrazione del vedere, bloccare la visione, ritardarla. Pensiamo ad esempio ai due generi che più si fondano su questa natura del linguaggio cinematografico: il genere horror e quello erotico» (Previti 2008, p. 232).

¹⁰ L'oscuramento di volti o parti sensibili risponde infatti nel contempo a esigenze legali, per le quali certi contenuti debbono essere parzialmente censurati onde evitare infrazioni dell'altrui privacy o esposizione di immagini troppo crude in contesti in cui non è concesso, ma anche estetiche poiché attorno al “vedo/non vedo” è costruito un intero apparato dell'immaginario, che ha a che fare con la pulsione scopica di cui in questo paragrafo e con la sua mediazione in termini visivi utile a conferire al lettore nel contempo il soddisfacimento conseguente dalla messa in forma di determinate vicende macabre (legato a ragioni di natura psico-antropologica che hanno a che fare innanzitutto con una sorta di principio di autoconservazione che si espleta quando esposti alla disintegrazione dell'*altro*) pur tuttavia preservandone un simulacro di moralità. La tecnica della pixelizzazione, dell'oscuramento, o di simili altri velamenti semiotici, è particolarmente adoperata nei telegiornali o nei programmi televisivi dedicati alla cronaca nera, e se ne trova una sua esplicitazione meta-estetica nel film *Nightcrawler* (Gilroy 2014). La si trova anche, a dimostrazione del nesso con in voyeurismo, anche nei reality che prevedono il nudo integrale dei protagonisti.

¹¹ «Arguably, part of the success of *The Blair Witch Project* (1999, dr: Daniel Myrick and Eduardo Sánchez) as a “horror mockumentary” (Rhodes 2002) lay in the fact that, regardless of whether actual viewers read it as documentary or fiction, it could be narrated in publicity and secondary discourses as an attack on the cultural categories of “fact”/“fiction”» (Hills 2005, p. 132).

¹² Si veda anche Wees (1993).

¹³ D'altronde l'etimologia del lessema “immortalare”, oggi particolarmente usato per campi semantici come quello riferito ai cosiddetti *paparazzi*, rimanda palesemente a significati come “eternare” o “rendere immortale” (Zambaldi 1889, p. 810). Lo spostamento semantico che vede nel lemma un quasi-sinonimo di “fotografare” (o “riprendere”, o simili) è giustificato culturalmente dalla concezione comune nel vedere nella riproduzione della propria o dell'altrui immagine una modalità di perpetuazione dell'oggetto fotografato, di cristallizzazione semiotica capace di fissare una data configurazione evenemenziale a imperitura memoria: «la fotografia fissa, blocca il flusso del tempo, offre l'immagine di una persona in un particolare momento del passato» (Fortunati 2008, p. 97). Non a caso il *Dizionario della memoria e del ricordo* (Petes, Rüchatz & Borsari 2005) alla voce “Immortalare” collega inevitabilmente la voce “Gloria”. E pare ovvio come tali considerazioni possano essere estese, e in altra sede parzialmente riviste, nel passaggio dall'immagine fissa della fotografia a quella in movimento del cinema.

¹ Un resoconto dettagliato della vicenda si trova in Manconi e Calderone 2011. Va segnalato come la triste vicenda di Francesco Mastrogiovanni, e il girato delle telecamere di videosorveglianza su cui si baserà questo saggio, non siano stati resi pubblici in prima istanza da *87 ore*, ma già in precedenza da periodici online.

² Si vedano Demaria 2012 e Formenti 2013.

³ «For Peirce, what we directly perceive is a physical object appearing in a certain way and the way in which it appears is casually dependent upon psychological processes. If all this is taken to imply that there is in Peirce's theory a clear distinction between objects as they are and objects as they appear, I think the inference is sound. But if the inference is taken to imply that what we directly perceive is the appearance of things rather than the things-as-appearing-in-a-certain-way, the the inference is obviously unsound since the inference would clearly commit Peirce to the thesis that percepts are not physical objects, or to thesis that what we perceive does not enjoy any ontological status apart from its relationship to the mind in being perceived» (Almeder 1980, p. 142). Si veda anche Fumagalli 1995.

⁴ Si vedano Ponzio & Petrilli 2002 e Aqueci 2007.

⁵ Si vedano anche Garroni (1992, pp. 245-270).

⁶ Eppure non è l'unico, a dimostrazione che la stoccata di Ghezzi per la quale «Un coito è un coito, visto un film li hai visti tutti» (1995: 154), non si è rivelata poi così veritiera.

⁷ Non sempre è così, e tuttavia si riscontra la tendenza preponderante del genere pornografico nel proporre trame esili all'unico scopo di rappresentare l'atto sessuale. Parafrasando il sardonico, ma