



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della
Musica

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE
DEI BENI CULTURALI

CICLO XXXI°

L'immagine audiovisiva traduce e rilegge la società della videosorveglianza

**Lo 'sguardo assoluto' a partire dalle prospettive teoriche panottiche
sino alle produzioni cinematografiche e seriali del post 11 Settembre**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Andrea TOMEZZOLI

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Farah POLATO

Co-Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Rosamaria SALVATORE

Dottoranda Laura Cesaro

INDICE

ABSTRACT	p.9
ABSTRACT IN INGLESE	p.11
INTRODUZIONE	p. 13
PARTE PRIMA	p. 21
<i>DISPOSITIF: DAL SISTEMA PANOTTICO AL CINEMA</i>	
Capitolo primo ALLE ORIGINI DEL LEGAME TRA DISPOSITIVI SCOPICI E SORVEGLIANZA <i>Dispositif</i> : dal Panopticon alla Televisione a Circuito Chiuso	p. 23
1.1 Il dispositivo nella teoria di Michel Foucault	p. 26
1.2 Deleuze e l'incrinatura del dispositivo foucaultiano	p. 38
1.3 Il dispositivo nell'ottica di Giorgio Agamben	p. 45
Capitolo secondo RAGIONANDO RISPETTO ALLA SOCIETÀ DELLA VIDEOSORVEGLIANZA David Lyon e l'attività dei Surveillance Studies Centre	p. 51
2.1 Dalla società dell'informazione alla società della sorveglianza	p. 54
2.2 L'apporto di David Lyon	p. 61
2.3 Il Surveillance Studies Centre	p. 69
Capitolo terzo IL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO: <i>dall'appareil de base all'assemblage</i>	p. 75
3.1 Il dispositivo cinematografico quale apparato ideologico	p. 77
3.2 Tecniche di visione: il dispositivo nelle teorie degli anni Novanta	p. 81
3.3 <i>La querelle des dispositifs</i> : da Raymond Bellour a Philippe Dubois	p. 90
3.4 Il dispositivo cinematografico quale <i>assemblage</i>	p. 95
3.5 Visioni (s)corporate nel cinema contemporaneo	p. 101
Capitolo quarto I SURVEILLANCE MOVIES NEL POST 11 SETTEMBRE	p. 105
4.1 Le immagini di videosorveglianza e l'audiovisivo	p. 108
4.2 Cinema e apparato di controllo	p. 111
4.3 Il paradigma del controllo a partire dall'11 settembre	p. 113
4.4 La videosorveglianza in tre progettualità museali dal 2000 al 2017	p. 115

4.5 L'archivio mnestico: una forma di <i>assemblage</i>	p. 118
4.5.1 <i>ERASING DAVID</i> : opacizzare lo sguardo	p. 122
4.5.2 Lo sguardo oggettivo della sorveglianza: <i>87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni</i>	p. 129

PARTE SECONDA

VISIBILITÀ E CONTROLLO: LA PROLIFERAZIONE DELLA VIDEOSORVEGLIANZA NELLA NARRAZIONE DI FINZIONE	p. 137
--	--------

Capitolo quinto

LA PRATICA DELLA <i>SURVEILLANCE</i> NEI <i>WAR MOVIES</i>	p. 143
--	--------

5.1 Lo sguardo aereo: modalità e sintomaticità	p. 149
5.2 Le guerre del nuovo millennio <i>attraverso</i> l'immagine	p. 152
5.3 L'evidenza delle sorveglianza nel cinema bellico	p. 161
5.4 Apparecchio di ri-presa e apparecchio di sorveglianza	p. 168
5.4.1 L'occhio sorvegliante degli hunter-killer: <i>Eye in the Sky</i>	p. 172
5.4.2 L'occhio della Guerra al Terrore: <i>Homeland</i>	p. 177
5.5 La <i>clonazione</i> dell'evento reale	p. 189
5.5.1 <i>Redacted</i> : visioni dal fronte	p. 192
5.5.2 <i>Zero Dark Thirty</i> : sorveglianza e cospirazione	p. 200

Capitolo sesto

<i>CLOSED CIRCUIT</i> : la sorveglianza nazionale nell'immaginario cinematografico	p. 207
--	--------

6.1 Mutazione di sistemi: il controllo da disciplinante a cospirativo	p. 207
6.2 Da Washington a Hollywood: mappare attraverso dispositivi scopici l'iconologia del controllo	p. 217
6.2.1 Il tentativo di controllo su Hollywood nel post 11 Settembre	p. 219
6.2.2 Il cinema anti-cospirativo quale <i>medium</i> tra controllo e spettacolo: l'evento Wikileaks e il caso Snowden	p. 224
6.3 <i>The global eye</i> : messa in scena di sistemi di rilevamento dati	p. 231
6.3.1 <i>Person of Interest</i>	p. 236
6.3.2 «Knowing is good... but knowing everything is better»: <i>The Circle</i> , o della telecomunicazione sorvegliante	p. 245
6.4 L'eroe nell'era del virtuale mediatico	p. 252
6.4.1 Strategie di difesa: oscurare l'occhio del controllo; da <i>Skyfall</i> a <i>Spectre</i>	p. 256
6.4.2 <i>Aux yeux de tous</i> : tecnologie della sensibilità	p. 262

Capitolo settimo

VIDEOSORVEGLIARE L'IPERVISIBILITÀ: FORME DI CONTROLLO SULL'INDIVIDUO	p. 271
--	--------

7.1 Dalla vetrinizzazione all'auto-esposizione	p. 278
7.1.1 L'emblema della casa di vetro: prime forme di controllo quotidiano	p. 279
7.1.2 I media nella società della trasparenza	p. 292
7.2 Il cinema e la trasparenza	p. 295
7.3 <i>Gated communities</i> : una città prigioniera	p. 303
7.3.1 <i>La Zona</i> di Rodrigo Plà: il controllo della proprietà privata	p. 305
7.3.2 <i>Caché</i> : l'apparente perfezione di un mondo sotto controllo	p. 312

7.4 Il controllo attraverso lo schermo nero: l'interfaccia utente	p. 319
7.4.1 Il controllo della mente: <i>The Final Cut</i>	p. 325
7.4.2 Vedere l'essere visti: uno sguardo su <i>Black Mirror</i>	p. 331
APPENDICE	p. 345
BIBLIOGRAFIA	p. 367
SITOGRAFIA	p. 397
FILMOGRAFIA	p. 398

ABSTRACT

La ricerca mira a indagare la rilevanza della pratica e degli apparati di videosorveglianza nelle narrazioni audiovisive contemporanee, focalizzando l'attenzione su questioni e nodi concettuali che caratterizzano la fase recente del dibattito scientifico, che si è intensificato e ha acquistato sempre maggiore rilevanza a partire dall'attentato dell'11 settembre 2001. Il lavoro di ricerca, di vocazione multidisciplinare, a partire dalla rilettura del progetto panottico proposta da Michel Foucault, tratteggia le reciproche interrelazioni tra il dibattito scientifico promosso dai Surveillance Studies Centre e dal Visual Culture, e il sempre più diffuso e pervasivo impianto mediatico. Sebbene si inseriscano riferimenti e analisi a testi documentari o pratiche visuali, il *corpus* comprende per lo più forme di narrazione finzionale, composte sia da film, sia da serie televisive. Lo studio ha avuto inizio da casi ritenuti 'sintomatici' per la letteratura scientifica in merito al tema quali *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o *Panic Room* (David Fincher, 2002). Le produzioni prese in esame sono state analizzate con l'intento di porre in tensione ordini di scala spaziale e configurazioni sensibili quali le modalità di *figurazione* dei corpi, assoggettati a una tracciabilità sempre più invasiva, con intento di individuare assi strutturali di una possibile organizzazione sistemica delle produzioni audiovisive.

Parole chiave: *Panopticon*, *Synopticon*, *sousveillance*, Surveillance Studies Centre, Surveillance Movies, *dispositif*, *assemblage*, occhio nel cielo, sicurezza nazionale, interfaccia.

ABSTRACT IN INGLESE

The research aims to investigate the relevance of the practice and videosurveillance equipment in contemporary audiovisual narratives, focusing attention on issues and conceptual issues that characterize the recent phase of the scientific debate, which has intensified and acquired even more importance starting from the September 11, 2001. The research work, of multidisciplinary vocation, starting from the rereading of the panoptic project proposed by Michel Foucault, outlines the mutual interrelations between the scientific debate promoted by the Surveillance Studies Center, the Visual Culture, and the always more widespread and pervasive media system. Although references and analysis are inserted in documentary texts or visual practices, the corpus includes mostly forms of fictional narration, composed of both films and television series. The study began examining cases considered 'symptomatic' for scientific literature on the topic such as *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) or *Panic Room* (David Fincher, 2002). The observed productions were analyzed with the intent to energize orders of spatial scale and sensitive configurations such as the way to make bodies appear, subjected to an increasingly invasive traceability, with the intent to identify structural axes of a possible systemic organization of audiovisual productions.

Keywords: *Panopticon*, *Synopticon*, *suousveillance*, Surveillance Studies Center, Surveillance Movies, *dispositif*, *assemblage*, eye in the sky, homeland security, interface.

INTRODUZIONE

In un testo risalente al 1994, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*¹, David Lyon indaga gli sviluppi tecnologici e sociologici della sorveglianza intesa come una delle questioni tra le più rilevanti del Ventesimo secolo². Lo studioso canadese si innesta in una riflessione segnata, tra altri, dai testi di James Rule (*Private Lives and Public Surveillance*, 1974) e Gary T. Marx (*The Surveillance Society: The Threat of 1984-Style Techniques*, 1985) che, tra gli anni Settanta e Ottanta, forniscono una disamina sistematica sulle pratiche di sorveglianza successive al secondo dopoguerra. In dialogo con tali indagini sulle pratiche di sorveglianza, Lyon individua le linee di continuità tra il quadro acquisito e la dimensione di sorveglianza elettronica: le svolte impresse dalla componente tecnologica e le relative implicazioni in termini sociali. Tali questioni sono nell'attuale agenda del Surveillance Studies Centre presso la Queen's University of Kingston, progetto a carattere multidisciplinare e di respiro interdisciplinare fondato e diretto dallo stesso Lyon.³

¹ Cfr. D. Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, Polity Press, Cambridge 1994; tr. di G. Carlotti, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997.

² L'attenzione di Lyon al tema della sorveglianza quale forma di controllo è stata precedentemente proposta, come lo studioso afferma, da autori quali Harry Stockman, Harold Leavitt e Thomas Whisler sino a James Rule. Si tratterà l'argomento nel secondo capitolo della tesi.

³ Secondo la definizione di David Lyon «a multidisciplinary and international research centre» Cfr. <http://www.sscqueens.org>. (ultimo ingresso 28 settembre 2018). Componente del network è stato per alcuni anni il Gruppo italiano di studi sulla sorveglianza, fondato nel corso del Festival del diritto tenutosi a Piacenza nel settembre 2008 con la direzione di Stefano Rodotà. I principali lavori sono raccolti in D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009.

Per il presente lavoro la svolta individuata da Lyon nei mesi successivi all'11 Settembre 2001⁴ costituisce il riferimento prioritario per la conduzione della ricerca. Tale data coagula infatti l'interrogazione sul fenomeno mediatico e sull'intensificazione sorvegliante preconizzata dal testo del 1994⁵ e sviluppata in *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*, del 2001. Lo studio del 2001 è riferimento principale per due ordini di ragione. In prima istanza ripropone l'importanza della componente visiva; in secondo luogo dà centralità alla fruizione audiovisiva come piattaforma privilegiata in cui si riflettono e si interpretano le discorsività sulla sorveglianza: «While some people may have read social science or philosophical work on surveillance, a much larger audience will have seen a *surveillance movie*»⁶.

La priorità conferita al visivo pone in dialogo la posizione di Lyon con quanto teorizzato da William John Thomas Mitchell, padre indiscusso della cultura visuale e referente principale del cosiddetto *pictorial turn* definito:

una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È la consapevolezza che *l'essere spettatore* [...] può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura [...] e che l'esperienza visiva o 'alfabetizzazione visiva' potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità⁷.

⁴ Cfr. D. Lyon, *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*, Open University Press, Philadelphia 2001, tr. di A. Zanini, *Società della Sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 2002; D. Lyon, *Surveillance as Social Sorting. Privacy, Risk and Digital Discrimination*, Routledge, New York 2003; D. Lyon, *Surveillance after September 11*, Polity Press, Cambridge 2003, tr. di E. Greblo, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, Edizioni Cortina, Milano 2005.

⁵ Cfr. D. Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, Polity Press, Cambridge 1994; tr. di G. Carlotti, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997.

⁶ D. Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007, p.140.

⁷ W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, tr. a cura di M. Cometa, Duepunti, Palermo 2008, p. 23; precedentemente W. J. T. Mitchell, *The pictorial turn*, in «Artforum», n. 30, 1992, pp. 89-94.

Mitchell, nel testo dedicato, individua spettacolo e sorveglianza quali fattori determinanti per la formazione dei soggetti contemporanei. Per lo studioso, lo spettacolo è infatti la forma ideologica del potere dell'immagine mentre la sorveglianza ne rappresenta l'istanza burocratica, manageriale e disciplinare:

taken together, spectacle and surveillance epitomize the basic dialectic between illusionism and realism in contemporary visual culture: they might be thought as the 'soft' and 'hard' technologies for the formation of subjects in our time. [...] Spectacle is the ideological form of pictorial power, surveillance is its bureaucratic, managerial, and disciplinary form⁸.

Altro nucleo fondamentale per la presente trattazione, la distinzione tra *image* e *picture* che Mitchell elabora a partire da Jacques Aumont. Se la distinzione epistemologica appartiene a una tradizione anglofona, è il lavoro di Jacques Aumont a fornire un'ampia base teorica. Nello studio *L'image*⁹, del 1990, lo studioso francese si sofferma sullo statuto dell'immagine, contraddistinto dai propri effetti sociali, mettendo in rilievo la storicità costitutiva del supporto da cui proviene¹⁰. In seconda istanza, mette tale statuto in relazione con le forme egemoniche dello sguardo contestualizzato in una precisa epoca.

Come ricorda Vincenzo Tauriello¹¹, Mitchell, a partire da Aumont, delinea la *picture* quale raffigurazione materiale che oggettiva l'*image* attraverso

⁸ W. J. T. Mitchell, *Pictorial Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 327.

⁹ J. Aumont, *L'image* [1990], Armand Colin, Paris 2005, tr. di V. Pasquali, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007.

¹⁰ «L'immagine esiste esclusivamente per essere vista da uno spettatore storicamente definito (cioè che ha a che fare con determinati dispositivi di immagini), e anche le più automatiche delle immagini automatiche, quelle delle telecamere di sorveglianza, ad esempio, sono prodotte in modo deliberato, calcolato in vista di determinati effetti sociali», in J. Aumont, *L'immagine*, op. cit., p. 201.

¹¹ Cfr. V. Tauriello, *Cinema e cultura visuale nell'epoca del Pictorial Turn digitale: controllo, biopicture, tecnostalgia, flatbed*, Aracne, Canterano 2017.

pratiche storiche e supporti differenti. Lo studioso americano propone questa distinzione nel testo *Pictorial turn*:

picture è un oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere. *Image* è ciò che appare in una *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione – nella memoria, nella narrazione, in copie e tracce preservate in altri media. [...] *Picture*, pertanto, è l'immagine come appare su un supporto materiale o in un luogo specifico [...] L'immagine (*image*), è altamente stratta, un'entità minima che può essere evocata da una singola parola¹².

La distinzione risulterà fondamentale per connettere la centralità dello statuto del visibile con quella assunta oggi dall'immagine, nella materialità “virtuale” dei suoi supporti e nella riconfigurazione in dato.

Un ampio spettro di apporti, databili alla metà degli anni Novanta, concorre all'articolarsi del dibattito: tra gli altri, in ambito angloamericano, Stuart Hall (1980) e Frederic Jameson (1990), nonché Nicholas Mirzoeff (1995) o la corrente *Bildwissenschaft*, nel perseguire un progetto innervato sul cosiddetto “iconic turn”. Concepito dal fondatore del movimento, Gottfried Boehm (1994), si focalizza sulla funzione culturale dell'immagine quale operazione di documentazione, registrazione e archiviazione.

L'archeologia dei media tracciata da Lev Manovich¹³ negli anni Duemila, spinge a interrogare l'interconnessione tra tecnologie mediali e l'intensificarsi dello sguardo scopico a partire dallo statuto dell'immagine, nella sua relazione con la pratica sorvegliante. Sempre a Mitchell si deve l'enfasi posta sul criterio di referenzialità e testimonialità delle *surveillance pictures* a cui fanno riferimento, negli ultimi anni, in ambito italiano, gli studi di Francesco Casetti, Marco Dinoi e Pietro Montani, che concentrano l'attenzione alla costruzione dell'immagine nell'era post 11 Settembre. Di qui una prima differenziazione metodologica, assunta nel presente lavoro, tra film costruiti con immagini prelevate da apparecchi scopici di sorveglianza e relativi archivi mnestici e film

¹² W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn*, op. cit., p.9

¹³ Cfr. L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT press, Cambridge 2001; tr. di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.

in cui la costruzione opera invece su immagini realizzate prevalentemente per imitazione.

Il dibattito sul concetto di *picture* confluisce inoltre su linee di riflessione emerse nell'ambito dei *film studies* degli ultimi anni, tra cui gli approcci, risalenti ai primi anni Duemila, riconducibili alla direzione degli studi sui *surveillance movies*¹⁴ che ha orientato l'analisi su aspetti innovativi delle modalità di messa in scena relative alle differenti pratiche di sorveglianza visiva. Pur nell'esiguità quantitativa, i contributi, spesso individuati da una ricorrenza terminologica più che da un procedimento di definizione, hanno fornito basi metodologiche per ricognizioni di campo. Nell'ottica di un approccio genealogico atto a identificare linee di continuità e varianti, gli studi citati si soffermano su produzioni audiovisive degli anni Ottanta e del decennio successivo, su cui si innesta il presente lavoro che guarda invece al panorama produttivo successivo al 2001, di preferenza americano ed europeo, ponendolo in relazione ai tratti connotanti in letteratura la svolta del post 11 Settembre.

Lo sviluppo teorico sulla nozione di dispositivo, a partire dall'apporto seminale di Michel Foucault, costituisce il retroterra tanto degli studi visuali quanto, evidentemente, del dibattito sulla sorveglianza. Tra le diverse accezioni poste da Foucault al termine *dispositif*, permane il primato del tracciato proposto in *Sorvegliare e punire* (1975) e negli sviluppi successivi. In particolare, le pagine dedicate al panottismo quale potere disciplinare che si esercita sui corpi, incarnato da una precisa struttura architettonica.

Nell'arco significativamente richiamato dal testo di Fulvio Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*,¹⁵ si scandisce l'apporto di teorici che rimodulano la proposta foucaultiana. Da Gilles Deleuze (*Che cos'è un dispositivo?*, 1988) con la saturazione di uno sguardo diffuso non più ancorato all'architettura chiusa ma alimentato dai movimenti massivi degli stessi cittadini, che divengono controllori e controllati, in una duplice accezione, a Giorgio

¹⁴ Tra gli altri, S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013; C. Zimmer, *Surveillance cinema*, NYU Press, New York 2015.

¹⁵ Cfr. F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Udine 2015.

Agamben (*Che cos'è un dispositivo?*, 2006) che legge nella proliferazione contemporanea dei dispositivi un assoggettamento degli individui operata sulla base delle tipologie di dispositivo cui sono connessi, in una presa di distanza da Foucault che concepiva il dispositivo come sistema di forze, di strategie in divenire, le cui istanze di circolazione si riattivano costantemente e che per funzionare hanno bisogno della libertà del soggetto al fine di produrre processi di soggettivazione ovvero disciplinare una condotta di governo sui singoli, testimoni di una soggettività instabile ed emergente.

A partire dalle teorizzazioni di Deleuze, che concepisce il dispositivo al pari di «una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa»¹⁶ si apre la prospettiva che vede nel perenne mutamento una possibile, e sempre rinnovata, modifica del dispositivo da parte del soggetto¹⁷, mentre sulla scorta di Agamben si guarda alle strategie difensive, come la pratica della “profanazione” rispetto al principio di *de-soggettivazione* indotta dall'attuale proliferazione dei dispositivi. In una letteratura di carattere trasversale, che attesta la rilevanza e l'attualità delle questioni in gioco, si assiste a una proliferazione nominale attraverso cui si tenta di riarticolare una figurazione in grado di restituire le istanze del presente: dal *synopticon* di Thomas Mathiesen, al *banopticon* di Didier Bigo, solo per ricordare alcune tra le formulazioni di maggiore impatto. Si tratta di una riflessione che entra in risonanza con la nozione di dispositivo cinematografico.

In un'ottica di interlocuzione, ci si è concentrati quindi sugli studi d'oltreoceano che hanno focalizzato il rapporto tra dispositivo e sviluppi dell'informatizzazione nel controllo sorvegliante (J. Rule, D. Lyon, G. T. Marx) con particolare attenzione agli apporti di carattere interdisciplinare dovuti all'attività del Surveillance Studies Centre presso la Queen's University of Kingston e del suo fondatore, il sociologo canadese David Lyon, da cui si è

¹⁶ G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* in *Michel Foucault philosophe, Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, éd. du Seuil, 1989, tr. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, p. 3.

¹⁷ Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, pp. 126-130.

preso le mosse, cui si deve anche l'avvio di una mappatura di spazi e ambiti sensibili, risultata fondamentale per l'architettura della seconda parte del lavoro di ricerca che si concentra sulle funzioni assolte dall'immagine videosorvegliante, vale a dire: utilizzi bellici prettamente legati alla prevenzione terroristica; sicurezza nazionale; supervisione visiva attraverso apparecchi di uso comune nella quotidianità del singolo. L'approccio è parso funzionale a mettere in tensione ordini di scala spaziale (dal domestico al piano nazionale e globale) e quantitativa (dall'individuo alle masse), permettendo di inglobare geografie e configurazioni sensibili e a recepire il portato transnazionale delle pratiche sorveglianti enfatizzato nel post 11 Settembre. La funzione di scala evidenzia inoltre il carattere dinamico, pervasivo e saturante dell'immagine sorvegliante, capace di trascorrere e riconfigurarsi, in ambiti apparentemente distanti.

In tale cornice, l'esperienza corporea nel contemporaneo regime videosorvegliante è affrontata sia attraverso i motivi canonici della spettacolarizzazione (G. Debord, *La société du spectacle*, 1967) e della vetrinizzazione sociale (V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, 2007) nell'attuale nozione di trasparenza e nelle sue declinazioni (B. C. Han, *Società della trasparenza*, 2014), sia in categorie come quella di *utente-corpo elettronico* quale oggetto di una convergenza mediatica operante in un orizzonte di autoesposizione, in connessione con le modalità di costruzione di identità online e il loro alimentare processi di osservazione sorvegliante, ripresi nella formula *being watched* da Mark Andrejevic¹⁸.

Alcune considerazioni di carattere metodologico. Da subito si è imposta la necessità di condurre l'analisi per testi sintomatici, a fronte tuttavia di un'ampia indagine di base che ha visto un'espansione anche nella serialità televisiva in considerazione del suo impatto. L'attenzione è stata riservata alla cosiddetta narrazione finzionale, cui è dedicata la seconda parte del lavoro di ricerca,

¹⁸ M. Andrejevic, *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007.

sebbene non si sia mancato di introdurre altre testualità utili a tratteggiare un panorama visuale d'insieme.

PARTE PRIMA

DISPOSITIF: DAL SISTEMA PANOTTICO AL CINEMA

CAPITOLO PRIMO

ALLE ORIGINI DEL LEGAME TRA DISPOSITIVI SCOPICI E SORVEGLIANZA

Dispositif: dal Panopticon alla Televisione a Circuito Chiuso

Come ricordato nell'introduzione, ai fini della ricerca, si è resa necessaria un'indagine delle fonti teoriche che a partire dagli anni Settanta hanno intensificato le possibili declinazioni del *dispositivo* quale mezzo fondante l'idea di sorveglianza e disciplina sull'individuo¹⁹. La genealogia del termine, sempre più frequente nelle attuali ricerche di impronta antropologica e filosofica, trova fondamento nella nascita delle società disciplinari tra il XVIII e il XIX secolo. Nelle prossime pagine si procederà, in prima istanza, con una ricognizione sull'importanza che esso assume rispetto alle connessioni tra individuo, sicurezza e controllo.

Secondo la definizione di Jacques Aumont, ci si riferirà in particolar modo ai dispositivi quali «determinazioni che inglobano e influenzano la totalità del rapporto individuale con le immagini»²⁰. Nella fattispecie l'autore cataloga in mezzi o tecniche di produzione e manipolazione delle immagini quelli che sono fattori di natura materiale tecnologica, tra i quali oggetti di controllo legati a un potere de-soggettivante. La genealogia individuata dagli studiosi, e riproposta in questa prima sezione, trova principalmente fulcro in area francofona. In questa direttrice rilievo viene dato alla visione-analisi sul corpo, perno di

¹⁹ Cfr. G. Amendola, *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma 2003; R. Bradimante, *Lessico di biopolitica*, Manifestolibri, Roma 2006; D. Garland, *The culture of control*, tr. di A. Ceretti, F. Gibellini, *La cultura del controllo: crimine e ordine sociale nel mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 2007; U. Vergari, *Governare la vita tra biopotere e biopolitica*, Tangram, Trento 2010.

²⁰ J. Aumont, *L'immagine*, op. cit., p. 137.

un'esplorazione meccanica data dal rapporto tra oggetto e occhio sorvegliante. Segue l'emergere della cosiddetta spettacolarizzazione, che trova momento di sintesi nella formula di Società dello Spettacolo. Riferimento è all'opera di Guy Debord ma il termine è adottato come matrice di un insieme di apporti filosofici come quelli di Giorgio Agamben (cfr. *Nudità*, 2009) o i lavori sull'affermazione di una 'società trasparente' di Gianni Vattimo²¹ e Byung Chul Han²² nonché lo studio *La vetrinizzazione sociale* (2007)²³ di Vanni Codeluppi il cui sottotitolo ricorda 'Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società'.

Seguendo uno svolgimento diacronico, si procederà a partire dalle prime teorizzazioni di Michel Foucault rispetto al legame tra dispositivo e istituzioni disciplinanti in epoca moderna, focalizzando aspetti che richiamano una relazione con la società contemporanea²⁴. Il filosofo francese è ritenuto dagli studi sulla tematica della *surveillance* uno dei principali fautori alle recenti pubblicazioni della *visual culture*²⁵, sia rispetto all'inclusione dell'orizzonte visivo nell'esercizio del controllo *sorvegliante*, sia in quanto più di altri si è occupato di indagare la centralità della 'visione' nei nuovi processi di soggettivazione all'interno degli spazi della società. Come ricorda Michele Cometa «è evidente a tutti che la *visual culture* contemporanea deve a Foucault nozioni strategiche su ogni piano del proprio statuto»²⁶.

Nella produzione letteraria dell'autore²⁷, quanto nelle lezioni ai Collège

²¹ Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2011.

²² Cfr. H. Byung Chul, *Transparenzgesellschaft*, Mattheis & Seitz Berlin, 2012, tr. di F. Buongiorno, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014.

²³ Cfr. V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

²⁴ Nel presente lavoro, per ragioni logistiche legate alla tematica affrontata, non si farà riferimento alla lettura in chiave esistenzialista del soggetto propria dei primi scritti (1945-1961) e all'attenzione data alla sessualità quale aspetto ulteriore del dispositivo proprio della società disciplinare teorizzata nell'ultimo periodo.

²⁵ Si veda per una bibliografia aggiornata il volume A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

²⁶ M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007, p. 39.

²⁷ Si fa riferimento in particolar modo agli apporti nel decennio tra il 1969 e il 1979 relativi alla costituzione del soggetto moderno e della sua corporeità nonché alla disciplina quale punizione.

de France, *fil rouge* è l'*idea* di *dispositif*, che pur nelle sue differenti declinazioni, agisce nei confronti dell'ottimizzazione controllata del soggetto. Le argomentazioni del filosofo saranno necessarie per iniziare a riflettere sul rapporto tra individuo e spazio privato che diviene *open access*, dal momento che, come riporta Paul Virilio tra altri,

vedere e potere diventano le grandi questioni del nostro XXI secolo, con il superamento del politicamente corretto da parte dell'otticamente corretto; una correzione non più oculare delle lenti dei nostri occhiali, bensì societaria della nostra visione del mondo²⁸.

Si procederà con una disamina del pensiero del filosofo francese di *Sorvegliare e Punire*²⁹, testo cardine rispetto lo studio delle società disciplinari, soffermandoci sulle categorizzazioni del guardare che più interessano ai fini della ricerca, la formulazione del concetto *dispositif* e in particolar modo, lo sguardo politico nella magistrale interpretazione del *Panopticon*. Si ritiene utile alcuni punti cruciali di Foucault per l'attenzione posta alla relazione che intercorre tra i mutamenti nelle pratiche del controllo visivo, e la dimensione storica e sociale in cui agiscono³⁰. Sebbene le analisi del filosofo non siano trasponibili al contesto attuale, in cui il sistema tecnologico è certo modificato, come si è detto in apertura, rimarrà un punto di inizio. Una disamina delle principali direttrici degli studi post-foucaultiani è strumento metodologico fondamentale per gli studi contemporanei, in particolare rispetto lo studio di una società che continuamente si confronta con la necessità di riarticolare la centralità della visione. La proliferazione di supporti e *media* digitali dell'ultimo decennio ha condotto rispetto al termine *dispositif* nonché alla ridefinizione del connesso rapporto che intercorre tra il Sé e la dislocazione dell'occhio assoluto.

Tale esercizio di potere scopico non ha più legame con la detenzione o

²⁸ P. Virilio, *L'art à perte de vue*, éditions Gallimard, Paris 2005, tr. di R. Prezzo, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007, p. 83.

²⁹ M. Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, éditions Gallimard, 1975 Paris; tr. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

³⁰ Cfr. M. Foucault, *Microfisica del potere: interventi politici*, Einaudi, Torino 1982.

luoghi delimitati quali ospedali e fabbriche, allargandosi così agli spazi della città, mutati dall'intensificazione di dispositivi informatizzati di visione. A tal riguardo verranno proposti in particolar modo due dei modelli interpretativi del dispositivo di sorveglianza in chiave contemporanea. Fondati sul pensiero foucaultiano sono i due apporti di Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, entrambe intitolati *Che cos'è un dispositivo?*. Tali scritti forniscono un quadro generale, in quella che il confronto teorico ha definito la 'filosofia dei dispositivi'³¹.

1.1 Il dispositivo nella teoria di Michel Foucault

La nozione di sguardo è centrale nel pensiero di un archeologo del visuale quale Michel Foucault, ampiamente ripreso nell'ultimo decennio per le qualità transdisciplinari dei suoi scritti, siano questi legati al trattamento della follia, interessati all'architettura o ai saperi del corpo. A partire da *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (1975)³², in cui si ripropongono diversi sguardi nei confronti delle istituzioni del potere volte al controllo dell'individuo, Foucault inizia a teorizzare rispetto un termine che avrà un certo seguito, dalla produzione filosofica dello stesso autore sino agli studi contemporanei legati ai Surveillance Studies: il *dispositivo*, uno dei nuclei filosofici più dibattuti del pensiero foucaultiano. Il termine '*dispositivo*', come ricorda Giorgio Agamben³³, richiama in Foucault il significato latino del verbo *dispono* (dal cui etimo

³¹ La letteratura ha dato avvio nell'ultimo decennio a uno studio di comparazione tra i tre differenti modelli di dispositivo. Si rinvia, tra altri, ai testi più esaustivi. M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007; E. Redaelli, *L'incanto del dispositivo. Foucault dalla microfisica alla semiotica del potere*, ETS, Pisa 2011, pp. 175-236; F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Udine 2015; S. Chignola, *Sobre o dispositivo. Foucault, Deleuze, Agamben*, in R. Casto Orellana, (a cura di) *La actualidad de Michel Foucault*, Escolar Y Mayo, Madrid 2016, pp. 169-184; A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

³² M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, op. cit.

³³ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, pp. 18-19.

derivano il verbo *disposer* e l'utilizzato sostantivo *dispositif*) nella definizione di separare, mettere in ordine, ma anche regolare, fissare³⁴. Tali funzioni richiamano quelle relazioni di potere che il dispositivo foucaultiano incarna svolgendo azioni di *disposizione* e *ordinamento*.

L'autore fa ampio utilizzo del termine di *dispositif*, senza definirne con particolare attenzione i confini; esplicherà alcune funzioni metodologiche in un'intervista oggi raccolta nel terzo volume di *Dits et Écrits* in cui, alla richiesta di definire quale sia nei suoi studi il senso e la funzione metodologica di *dispositif*, afferma:

Ce que j'essaie de repérer sous ce *nom*, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du *dispositif*. Le *dispositif* lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

E ancora

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champ nouveau de rationalité. Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.³⁵

Come precedentemente accennato, è a partire da *Sorvegliare e Punire* che il filosofo francese inizia a usare il termine *dispositif*, senza mai peraltro

³⁴ L. Castiglioni, S. Mariotti, voce *dispōno*, *is*, *posui*, *positum*, *ere*, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Milano 1994.

³⁵ Intervista a Michel Foucault, *Le jeu de Michel Foucault*, in «Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien», n°10, juillet 1977, pubblicata anche in M. Foucault, *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. III 1976-1979, éditions Gallimard, Paris 1994, p.299.

definirlo. Il testo del 1975 è sintesi degli sguardi verso istituzioni e strategie del potere volte alla produzione e ottimizzazione controllata del soggetto. Analizzando le macchinazioni che agiscono sui *corpi docili*, l'autore parla di «dispositivi che obbediscono a inconfessabili economie e perseguono coercizioni senza grandezza»³⁶, un meccanismo che regola «facendo giocare il controllo; un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano»³⁷. Il dispositivo foucaultiano non è quindi identificabile con un potere, teorie del diritto o scelte morali, bensì nei mezzi che agiscono in questi quali tecniche di potere e processi di addestramento dei corpi ad *abitudini*. «Sono dei come piuttosto dei che cosa»³⁸, per citare Fulvio Carmagnola, che nel suo testo dedicato al *dispositivo* ricorda come in prima istanza sia per il filosofo francese tecniche, *meccanismi* di controllo e di sorveglianza.

Si evince che vari sono gli approcci del filosofo dandone epifanie diverse; ai fini della ricerca si ritiene utile riportare la dimensione del dispositivo scopico nella visione rigida dello stesso. Nelle pagine che seguono, ci si limiterà a rilevare il dispositivo teorizzato a partire da l' 'istituzione carceraria'. Questa «implica più profondamente dispositivi o tecniche di coercizione' e 'processi di addestramento del corpo' che non lasciano marchi fisici, [...] ma imprimono 'abitudini»³⁹. Come è stato sintetizzato, in primis da Gilles Deleuze, costante nel pensiero del filosofo è l'analisi del dispositivo della prigione quale omologazione, nonché attenzione a come simile *tecnologia*⁴⁰ risponda a

³⁶ M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, op. cit., p.151.

³⁷ Ivi, p. 187.

³⁸ F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano 2015, p.18.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Nel corso dell'ultima fase della ricerca, il termine dispositivo, come riconosce Fulvio Carmagnola, assume il carattere di *tecnologia*. Il testo che la letteratura sceglie quale esemplificativo è *Tecnologie del sé* (1982) in cui l'autore delinea quattro forme differenti di 'matrici di ragion pratica': tecnologie di produzione, di sistemi di segni, del potere che regolano la condotta degli individui e li assoggettano a determinati scopi, del sé. Da valutare altresì le

mutamenti storico sociali (andando a sopperire le feste cerimoniali del supplizio) quali parte di una progettazione funzionale al controllo basata sul di una dimensione di visibilità.

Deleuze scrive come le diverse organizzazioni del sapere e di organizzazione del potere vengano analizzate da Foucault sia attraverso enunciati, sia attraverso forme di articolazione del visibile: *luoghi di visibilità, regimi di luce*, dispositivi di rappresentazione e schemi di visualizzazione⁴¹.

Il dispositivo, con valenza *scopica*, riserva una particolare attenzione *all'occhio del potere*: esplora l'intreccio di pratiche di visione, meccanismi ottici, statuti epistemici e regimi istituzionali (nelle strutture psichiatriche e cliniche, quanto nelle architetture carcerarie e di sorveglianza), registra e incasella informazioni assicurando «un controllo su tutta questa mobilità e questo brulichio, scomponendo la confusione dell'illegalità e del male»⁴². Tra le analisi delle differenti istituzioni e architetture atte alle strategie di controllo sul singolo e le relative tecniche disciplinari, si pone particolare attenzione alle pagine più citate dagli studi sulla sorveglianza in cui, ben si comprende il dispositivo quale modo di far funzionare delle relazioni di potere: il capitolo dedicato al panoptismo nel testo citato di *Sorvegliare e Punire*⁴³, «grande sinfonia» afferma Guglielmo Siniscalchi, «dove gli accordi ed i disaccordi dell'ordine sociale seguono il ritmo ed i tempi dettati esclusivamente dalle linee e dalle traiettorie dell'occhio»⁴⁴. Il filosofo avanza per la prima volta interrogandosi sulle forme di funzionamento di una società e delle sue istituzioni piuttosto che un'analisi scientifica del fatto storico. Modello di società e soggettività, il Panopticon sappiamo essere un progetto architettonico delineato nell'Ottocento da un

riflessioni raccolte nelle ultime lezioni tenute al College de France che si affronteranno al termine del paragrafo.

⁴¹ Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, éditions du Minuit, Paris, 1986, tr. di P. A. Rovatti, *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987, p.40.

⁴² M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, op. cit., p.156.

⁴³ cfr. Ivi, pp. 213-247.

⁴⁴ G. Siniscalchi, *Barocco giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 61.

filosofo e riformatore inglese, Jeremy Bentham⁴⁵, pubblicato in una forma diaristica nel 1786⁴⁶.

Il modello architettonico del Panopticon viene scelto da Foucault⁴⁷ quale rappresentativo di un movimento più ampio come ricorda Guillaume Tousseau⁴⁸. Lo studioso ricorda come la riflessione architettonica che Bentham vuole ottenere, legata a una visibilità totale dei detenuti non è idea propria del riformatore, ma,

elle relève d'un mouvement plus vaste à son époque, et vis-à-vis duquel Bentham fournit une épure radicale. Au sein d'une critique plus large du droit pénal, Bentham tentait de proposer une réponse aux problèmes d'insécurité, de délinquance, d'alcoolisme, de désœuvrement, de l'Angleterre et des autres pays d'Europe au XVIIIe siècle. En contrepoint du système pénal extrêmement sévère de son époque, il avançait une méthode économique de surveillance. Tandis que près de deux cents infractions étaient alors sanctionnées par la peine de mort, Bentham en réclamait pour sa part l'abolition⁴⁹.

⁴⁵ Il modello di architettura penitenziaria, il Panopticon, è forse una delle più note proposte di riforma di Jeremy Bentham. Il giurista si impiegò sino alla morte nel tentativo di realizzare una struttura sul modello ipotizzato insieme al fratello, senza riuscirci. Le opere realizzate dall'illuminato riformatore è certo esiguo rispetto alle basi teoriche proposte che ci sono giunte.

⁴⁶ Gli scritti sono raccolti in M. Foucault, M. Perrot, (a cura di), *The Works of Jeremy Bentham*, tr. di V. Fortunati, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia 1982.

⁴⁷ Foucault non è stato l'unico a occuparsi del dispositivo ottico del Panopticon. Due anni precedenti all'uscita di *Sorvegliare e Punire*, Jacques Alain Miller pubblica un saggio dal titolo *La despotisme de l'utile: la machine panoptique de Jeremy Bentham*. Occorre rilevare come il *Panopticon* sia letto quale metafora del potere dell'occhio. Allievo di Jacques Lacan, Miller propone una lettura psicoanalitica a partire dal Libro XI de *Il Seminario* dove vengono interrogati proprio i concetti di sguardo e 'occhio'. Temi affrontati sono il controllo dell'occhio e lo scontro interno alla cornice del visibile tra il *soggetto senza volto* e il corpo dei reclusi. Cfr. J.-A. Miller, *Le despotisme de l'Utile: la machine panoptique de Jeremy Bentham*, in «Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien», Vol. 3, 1975, pp. 3-36.

⁴⁸ G. Tousseau, *Sur le panoptisme de Jeremy Bentham*, *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, in «L'Harmattan», n. 19, Gennaio 2004, pp. 3-38.

⁴⁹ Ivi, p. 23.

Oggetto è il modello di una struttura carceraria caratterizzata da un solo guardiano, collocato in una torre centrale, che avrebbe potuto controllare i detenuti (*soggetti da controllare*), in celle collocate nella struttura ciclica periferica attorno alla sede centrale del controllo. Il condannato non avrebbe potuto, grazie a un gioco di luce e controllo, né vedere altri sorvegliati né il sorvegliante. Una simile organizzazione assegnava un'onnipotenza allo sguardo sorvegliante e repressivo a beneficio della società 'protetta' dal crimine. «Il punto più importante in questo progetto è che gli individui sotto sorveglianza si sentino costantemente sorvegliati o almeno come sul punto di esserlo»⁵⁰. Attraverso una distribuzione programmata di superfici, luci e sguardi verso corpi, il Panopticon diviene diagramma, *meccanismo di potere* in cui si può essere visti ma non vedere:

«Questo spazio chiuso, tagliato con esattezza, sorvegliato in ogni suo punto, in cui i minimi movimenti sono controllati e tutti gli avvenimenti registrati, in cui un ininterrotto lavoro di scritturazione collega il centro alla periferia, in cui ogni individuo è costantemente reperito, esaminato e distribuito – tutto ciò costituisce un modello compatto di dispositivo disciplinare»⁵¹.

Se per Bentham il progetto era una delle sue differenti teorie etico-politiche applicabili, quindi di importanza pratica, Foucault vede nel Panopticon un ruolo storico nell' *archeologia del sapere* che tenta di ricostruire sin da *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*⁵², interessandosi alle origini di istituzioni e pratiche sempre più pervasive in cui si è soggiogati al dominio sul proprio corpo. L'elaborazione critica raccolta nel volume *Lo sguardo di Foucault*⁵³ a cura di Michela Cometa e Salvo Vaccaro converge su come il Panopticon suppone la presenza di un occhio *assoluto*, principio di sorveglianza

⁵⁰ J. Bentham, *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, op. cit., pp. 46-47.

⁵¹ M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, op. cit. p.215

⁵² M. Foucault, *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, éditions Gallimard, Paris 1966, tr. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2009.

⁵³ M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007.

che dispiega una sovranità su tutti gli individui situati all'interno del dispositivo architettonico.

Il concetto di trasparenza espresso dal panottismo,⁵⁴ è esempio per comprendere come la visibilità sia in realtà una trappola. Difatti, nelle teoretiche di Foucault, l'architettura del Panopticon si rivela decisiva per mostrare due aspetti del detto regime di visibilità. Il primo è legato alla teorizzazione del carcere moderno e la costruzione dei primi istituti penitenziari che sono andati a rinchiudere l'occhio fra le mura di celle trasparenti, sostituendo allo spettacolo pubblico della pena «una meticolosa e scientifica osservazione 'privata'»⁵⁵. Secondo aspetto è come tale pratica si fa contemporanea in quanto, espressione di autodisciplina, di una nuova "anatomia politica", che automatizza e de-individualizza chi detiene il potere così come chi lo subisce. Questi i motivi per cui, a partire da Foucault sino ai maggiori studiosi dei Surveillance Studies, il progetto del riformatore inglese viene visto quale modello di dispositivo emblema della società del XX secolo. I soggetti della comunicazione vengono appiattiti alla funzione di oggetti di informazione, e quindi di produzione di dati.

Il modello architettonico così proposto racchiude alla base un vedere che diviene potere⁵⁶, i cui mezzi di coercizione portano i cittadini a un'esposizione costante al controllo. Il Panopticon contribuisce alla definizione di un pensiero a cui sembra ruotare l'impostazione dell'obbligo di trasparenza che dilaga

⁵⁴ Tra i numerosi apporti sulla dimensione *trasparente* del Panopticon: A. Brunon, *Secret et transparence du langage sur la charité dans Pauper Management Improved de Jeremy Bentham: l'enjeu démocratique*, in R. Greenstein, *Regards linguistiques sur le secret*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 93-116; A. Brunon, A. Ernst, *Représentations et réinterprétation du Panoptique de Jeremy Bentham: Le surveillant est-il au centre de l'édifice? Etude d'un mystérieux personnage dans les dessins du Panoptique*, in «Les cahiers de l'Arli», Vol. 2, 2002, pp. 41-59; L. D'Alessandro, *Utilitarismo morale e scienza della legislazione. Studio su Jeremy Bentham*, Guida Editori, Napoli 1981.

⁵⁵ G. Siniscalchi, *Barocco giuridico: osservatori, osservanti, spettatori*, op. cit., p. 61.

⁵⁶ Cfr. M.- L. Leroy, *Le Panoptique inversé: théorie du contrôle dans la pensée de Jeremy Bentham*, in C. Lazzeri (a cura di), *La production des institutions*, Presses Universitaires Franco-Comtoises, Besançon 2002, pp. 155-177; A. Loche, *Limite e controllo della sovranità in Jeremy Bentham*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica », Vol. XXX, Dicembre 2000, pp. 323-348.

nell'odierno sistema di visibilità delle città. Il fatto di poter essere osservati in ogni attimo rende ogni oggetto visivo prigioniero incurante della presenza, seppur assente, dello sguardo dell'Altro. La riflessione proposta da Foucault in relazione a un dispositivo di esercizio del controllo di natura *ottica*, diviene decisiva per gli studi di cultura visuale degli ultimi decenni. 'Apparato' (Baudry) e 'dispositivo' (Albera, Tortajada) giocano un ruolo centrale nell'analisi della cultura dello sguardo basata sulla totale visibilità, permanente, *visibile* e *inverificabile*: tutti aspetti appartenenti al minaccioso scintillio dell'occhio elettronico di oggi. Sembra realizzarsi quella che Bentham sognava come «rete di dispositivi che sarebbero ovunque e sempre all'erta, percorrendo la società senza lacuna né interruzione»⁵⁷.

La riflessione di Foucault sul progetto chiama in causa la relazione tra sorveglianza e spazialità. Dagli scritti possiamo comprendere come l'istituzionalizzazione del potere sia secondo il filosofo in primo luogo sul piano della configurazione dello spazio. Il disciplinamento dei corpi avviene nel dispositivo panottico tramite un'estrema e accurata suddivisione dei luoghi, una progettazione urbanistica che intendeva rendere il privato del singolo pubblico allo sguardo dell'Altro. Pare che gli spazi serrati della società odierna abbiano ereditato la dimensione eterotopica⁵⁸ del panottico in cui, sistemi di apertura (l'occhio sorvegliante vede tutto) e di chiusura (il sorvegliato non vede nulla) rendano un *non* luogo, tanto penetrabile quanto isolato, in cui il corpo perde la propria individualità: «le milieu apparait comme un champ d'intervention où, au lieu d'atteindre les individus comme un ensemble de sujets de droit capables d'actions volontaires [...] on va essayer d'atteindre, précisément, une population»⁵⁹.

⁵⁷ M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, op. cit., p.228.

⁵⁸ cfr. M. Foucault, *Des espace autres (conference au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, in *Dits et écrits (1954-1988)*, vol IV 1980-1988, éditions Gallimard, Paris 1994, pp. 46-49, tr. di S. Vaccaro, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001.

⁵⁹ M. Foucault, *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France (1977-1978)*, éditions Gallimard, Paris 2004, p.23; tr. di P. Napoli, *Sicurezza, Territorio, Popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2007.

Nelle lezioni tenute ai Collège De France, soprattutto tra il 1977 e il 1979 raccolte nel volume *Sécurité, Territoire, Population, (Sicurezza, Territorio, Popolazione)* Foucault ripropone il rapporto tra dispositivo e sicurezza interrogandosi sulla razionalità operativa di un *potere* che si *occupa* della popolazione (attraverso il sapere)⁶⁰. Come sintetizzato da Stuart Elden⁶¹, nel corso tenuto tra il 1977 e il 1978 Foucault indica tre tipologie di dispositivo di sicurezza: la pianificazione urbana, la carenza di cibo, le campagne di vaccinazione. Quello che qui interessa è il primo esempio in quanto prima riflessione sulla città, ancora certo seppur luogo chiuso e circoscritto, quale spazio connesso all'efficacia politica della sovranità. Lo sguardo del sorvegliante si fa dispositivo *biopolitico*, rete che detiene insieme differenti elementi, reti di poteri che regolano le discipline del corpo, «leur séparation, leur alignement, leur mise en série et en surveillance»⁶², non governo di un solo individuo ma su più *éléments hétérogènes*, operando strategicamente secondo l'esigenza su un *prodotto* storico, le collettività nazionali, rispondendo all'*urgence* che ne deriva.

Nell'ottica di Foucault, il problema della sicurezza e l'idea di una condizione di pericolo, produce un'incessante riduzione di 'libertà' del singolo, intesa dal filosofo quale margine di azione all'interno del potere. Ed è proprio questo stimolo a mettere in campo differenti strategie che consentono di vigilare, la nascita di una macchina di dispositivi adibiti a controllo e a sicurezza della comunità:

par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. Cela a put être, par exemple,

⁶⁰ Attenta analisi a tale aspetto del pensiero foucaultiano è raccolta in S. Elden, *Space, Knowledge and Power, Foucault and Geography*, Ashgate, Burlington 2007; S. Elden, *Mapping the present: Heidegger, Foucault and the project of a spatial history*, Continuum, London 2001.

⁶¹ Cfr. M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007, pp. 109-133.

⁶² M. Foucault, *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France (1976)*, éditions Gallimard, Paris 2004, p.215.

la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante: il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose.⁶³

Negli anni successivi la pubblicazione relativa al Panopticon, Foucault delinea il dispositivo quale elemento chiave dell'azione governativa nei confronti della sicurezza dell'individuo, riconoscendo la dilatazione del raggio d'azione dell'occhio sorvegliante:

la discipline concentre, elle centre, elle enferme. [...] Les dispositifs de sécurité, tels que j'ai essayé de les reconstituer, son tau contraire, ont perpétuellement tendance à élargir, ils sont centrifuges. On intègre sans cesse de nouveaux éléments, on intègre la production, la psychologie, les comportements, les manières de faire des producteurs, des acheteurs, des consommateurs, des importateurs, des exportateurs, on intègre le marché mondial⁶⁴.

Teorizzando l'evoluzione dei meccanismi di potere, da disciplinanti a sorveglianti, in una delle prime lezioni tenute ai College de France, il filosofo afferma l'importanza di prendere atto de «la corrélation entre la technique de sécurité et la population, comme à la fois objet et sujet de ces mécanismes de sécurité»⁶⁵. Foucault è riconosciuto dai Surveillance Studies il primo pensatore che, seppur soffermandosi sull'importanza della spazialità, ha posto le basi per una considerazione sugli aspetti ostacolanti della sorveglianza *del potere* sul singolo. In tale formazione, David Lyon riconoscerà che il pericolo principale non potrà che essere l'accennata categorizzazione dell'individuo: l'indisponibilità di questi alla manipolazione da parte delle tecnologie del potere,

⁶³ Intervista a Michel Foucault, *Le jeu de Michel Foucault*, «Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien», n°10, juillet 1977, pubblicata anche in M. Foucault, *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol III 1976-1979, éditions Gallimard, Paris 1994, p.299.

⁶⁴ M. Foucault, *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France (1977-1978)*, op. cit., p. 46.

⁶⁵ Ivi, p. 13.

una volta consci della propria identità, sarà l'unico limite⁶⁶. Afferma Carmagnola come «la questione del dispositivo in Foucault è anche soggettività»; e lo è in particolare nei suoi ultimi lavori.

Negli ultimi anni prima della morte avvenuta nel 1984, dai concetti di potere e sapere, il filosofo amplia la discussione sulla *soggettività* a partire da un confronto con la filosofia tardo ellenistica e con i padri della chiesa. La rilettura che il filosofo francese fa dei propri scritti porta lo stesso a pensare come, all'interno della questione dispositivo, non esista il *soggetto*, bensì *processi di soggettivazione*. Roberto Nigro ricorda:

Foucault non ha mai smesso di pensare il soggetto come inserito in un campo di forze immanente alla dimensione spazio-temporale della storia. [...] Tuttavia, preferisce parlare di *processi di soggettivazione* [...] come se si trattasse di un divenire soggetto, dei quali occorre tracciare la genealogia, ossia il lungo lavoro che ha portato alla loro costituzione storica⁶⁷.

Insito nella *costituzione* della soggettività a cui accenna Nigro è il *dispositivo*; processo cui porterà attenzione in particolar modo il lavoro di Agamben. Tale nuova formulazione Frédéric Gros la definisce uno «spostamento di immagine del soggetto»⁶⁸. Tutta la disamina precedente canalizza sull'idea che il dispositivo, per essere tale, deve agire nella libertà del soggetto, la quale consiste nell'azione dello stesso all'interno delle pratiche del potere. «La libertà, così intesa, deve essere compatibilizzata per essere governata e finalizzata», afferma Guido Boffi, «occorre che la soggettività sia libera e possa ri-formularsi all'interno e attraverso il dispositivo»⁶⁹. Nigro ricorda come tale preoccupazione

⁶⁶ Cfr. P. Dalla Vigna (a cura di), *Michel Foucault. Poteri e strategie*, Mimesis, Milano 2014.

⁶⁷ R. Nigro, *Verità e soggettività*, in O. Marzocca (a cura di), *Moltiplicare Foucault, vent'anni dopo*, Mimesis, Milano 2004, P. 139.

⁶⁸ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto: Corso al Collège de France (1981-1982)*, a cura di F. Gross, tr. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004, p. XII.

⁶⁹ Si rinvia all'intervento di Guido Boffi 'Il sapere come potere' tenuto all'interno del ciclo di incontri dal titolo *Foucault e i dispositivi del sapere. Le arti, i media e il potere*.

<https://www.youtube.com/watch?v=oKx6qFeufvU>

teorica sia emersa negli ultimi scritti quando Foucault ha iniziato a pensare come il soggetto giunga a una comprensione di se stesso. Difatti, il filosofo francese considera in questi anni il dispositivo quale *tecnologie del sé*⁷⁰, «modi in cui gli individui hanno effettuato, con i loro propri mezzi, un certo numero di operazioni sui loro propri corpi, le loro anime, le loro condotte, in una maniera tale da essere trasformati, modificati da queste pratiche»⁷¹. Già in *Nascita della biopolitica*, Foucault, laddove riferisce sull'economizzazione del potere, rileva come se inizialmente i processi disciplinari tendano a bloccare e fissare il soggetto nello spazio (lo si è visto nell'analitica dell'individuazione in *Sorvegliare e punire*). Da un certo momento in poi Foucault si rende conto che la *territorializzazione* dell'individuo, la spillatura che la disciplina produce non deve pensare al soggetto in quanto fine a se stesso, fissato all'interno di una *cella*: questa è l'intuizione neoliberale foucaultiana riconosciuta dalla critica. Introduce un aspetto nuovo al potere, inteso quale sistema di strategie. Lo fa a partire dall'utilizzo duplice di un termine quale *condotta*: il modo di comportarsi del singolo in *libertà* all'interno dell'azione governativa, ma anche il guidare, condurre, del governo nel regolare le coincidenze.

Mezzo attraverso cui garantire una *condotta* è il dispositivo/*tecnologie del sé*. Il riferimento non è alla tecnologia elettronica o informatica che in quegli anni, come viene affrontato nell'ultimo capitolo del presente lavoro, vedeva la nascita dei primi modelli Macintosh. In quel confronto con il pensiero tardo ellenistico che ricorda Cometa, la lettura proposta dalla letteratura scientifica di *tecnologia* è in chiave aristotelica quale *téchnè*, operazione che permette di raggiungere un effetto sull'attività umana, e quindi di *epimeleisthai heauton*, ovvero «prendersi cura di (e quindi non solo conoscere) se stesso»⁷². Come

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁷⁰ M. Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, tr. di S. Marchignoli, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p.13.

⁷¹ R. Nigro, *Verità e soggettività*, in O. Marzocca (a cura di), *Moltiplicare Foucault, vent'anni dopo*, Mimesis, Milano 2004, p. 140.

⁷² M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto: Corso al Collège de France (1981-1982)*, a cura di F. Gross, tr. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004.

ricorda Fulvio Carmagnola⁷³, Foucault pensa a queste tecnologie quali oggetti essenziali di operazioni continue «sul corpo e sull'anima così da attuare una trasformazione di se stessi per raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità»⁷⁴.

Il teorico delle società disciplinari lascia, durante le lezioni tenute nei mesi precedenti la morte, l'eredità che Gilles Deleuze alimenterà per una attualizzazione della *filosofia dei dispositivi*; riferendosi a Foucault afferma «egli ha sempre trattato di formazioni storiche, sempre però in rapporto con noi, con l'oggi»⁷⁵. A partire dall'idea foucaultiana di città ateniese quale luogo della *rivalità degli uomini liberi*⁷⁶, ma anche quale primo luogo di invenzione di una soggettivazione, il filosofo francese teorizza il dispositivo quale *matassa* composta di linee. Tra queste, nel prossimo paragrafo, vedremo essere altresì presenti le linee di soggettivazione.

1.2 Deleuze e l'incrinatura del dispositivo foucaultiano

«Stiamo entrando in società di controllo che non funzionano più sul principio dell'internamento, bensì su quello del controllo continuo e della comunicazione istantanea»⁷⁷. Con questo intervento risalente al 1990, Gilles Deleuze traccia un collegamento tra la riflessione filosofica di Foucault e un'analisi sull'attuale, fornendo risposte al quesito: che cos'è, quindi, un dispositivo? Un'interrogazione che prende avvio qualche anno prima durante il

⁷³ Cfr. F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, op. cit., p.42.

⁷⁴ M. Foucault, *Tecnologie del sé*, op. cit., p.13.

⁷⁵ G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de controle*, in «L'autre journal», n.1, Maggio 1990, tr. di S. Verdicchio, *Proscritto sulla società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 141.

⁷⁶ Cfr. G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* éd. Seuil, Paris 1989, tr. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, pp. 11-13.

⁷⁷ G. Deleuze, *Proscritto sulla società del controllo*, op. cit., p. 239.

convegno dal titolo *Michel Foucault, philosophe*⁷⁸ tenutosi nel 1988. Nel suo intervento, pubblicato postumo con il titolo *Che cos'è un dispositivo?*, Gilles Deleuze cerca di comprendere e chiarire, più che un'epistemologia, la spinta etica e politica che può derivare dall'analisi dei dispositivi:

La filosofia di Foucault si presenta spesso come un'analisi dei 'dispositivi' concreti. Ma che cos'è un dispositivo? È Innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei –oggetto, soggetto, linguaggio, ecc. – ma seguono direzione, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre⁷⁹.

Continua Deleuze,

la visibilità non rinvia a una luce generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o dal quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa. [...] Se c'è una storicità dei dispositivi, è quella dei regimi di luce, ma anche dei regimi di enunciato⁸⁰.

L'intervento, inizia col delineare il dispositivo quale, come ricorda Sandro Chignola, «un esquema de composiciones de la misma, una relacion, un nudo»⁸¹, insieme di concretizzazioni, sia fisiche che simboliche, dei sistemi di potere, ingarbugliate tra loro come *linee* multiple disomogenee. Deleuze pensa quindi al dispositivo quale una matassa che va sciolta per essere compresa, delineare le singole linee che la compongono, e tracciare così 'una carta da cartografare, misurare', compiendo quella che Foucault definisce una 'ricerca sul campo'.

⁷⁸ AA. VV., *Michel Foucault philosophe: rencontre internationale. Paris, 9-10-11 janvier 1988*, Editions du Seuil, Paris 1989.

⁷⁹ G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* éd. Seuil, Paris 1989, tr. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, pp. 11-13.

⁸⁰ Ivi, pp. 13-14.

⁸¹ S. Chignola, *Sobre o dispositivo. Foucault, Deleuze, Agamben*, op. cit., p. 174.

Prosegue seguendo la metodologia utilizzata dal filosofo delle *Annales*, secondo aspetti di nostro interesse. Il filosofo afferma come le linee sono riconducibili a *oggetti visibili, enunciati formulabili, forze in esercizio*, ma soprattutto *soggetti in posizione*. Questi, come vettori, agiscono nel ridefinire in un flusso continuo i confini delle tre grandi istanze foucaultiane: sapere, potere e soggettività. Una prima distinzione vede la catalogazione di queste in linee di *sedimentazione* e di *frattura* riscontrabili in spostamenti spaziali. Questo ci può far comprendere che tali *vettori* non seguono sempre una traiettoria lineare e coerente; ecco perché Deleuze, nel riproporle, identifica possibili *curve*: «le due prime dimensioni di un dispositivo [...] sono le curve di visibilità e le curve di enunciazione»⁸², macchine mosse da *linee di luce* che hanno la facoltà di far *vedere* e far *parlare* muovendosi, come puntualizza anche Massimo Donà, «in maniera imprevedibile, senza alcuna logica»⁸³.

Il momento che più interessa ai fini della ricerca sono le *curve di visibilità*, fasci di luce che investono gli oggetti per renderli visibili; non una luce generale quindi, ma «linee di luce che formano figure variabili», una visuale discontinua, generata dalla relazione di luci e ombre in cui le figure, che si intersecano a simili fasce, non essendo inamovibili, vengono a essere, *sono*, solo nel momento in cui vengono illuminate: «ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile»⁸⁴. Il riferimento esemplificativo che il filosofo post-foucaultiano propone è proprio 'il dispositivo prigioniero', *come macchina ottica*,⁸⁵ analizzato si ricorda in *Sorvegliare e punire* attraverso la macchina panottica, che permetteva di vedere senza essere visti.

Deleuze procede nel suo intervento con il delineare l'ultimo tipo di linea che riscontra Foucault, corrispondente all'evoluzione stessa di idea di

⁸² G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p.13.

⁸³ Si fa riferimento al saggio di M. Donà, *Dispositivo "cinema". Rivedendo Prenom Carmen*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.24 DISPOSITIVO, settembre-dicembre 2014, pp. 239-253.

⁸⁴ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* op. cit., p.13.

⁸⁵ *Ibidem*.

soggettività: si tratta della *linea di soggettivazione* che sfugge ai poteri e al sapere:

una linea di soggettivazione è un processo, una produzione di soggettività dentro un dispositivo: essa deve prodursi, nella misura in cui il dispositivo lo permetta e lo renda possibile. È una linea di fuga. Sfugge alle linee precedenti, *se ne fugge*. Il Sé non è né un sapere né un potere. È un processo di individuazione che riguarda gruppi o persone, e si sottrae ai rapporti di forze stabili così come ai saperi costituiti⁸⁶.

In linea con le ultime teorizzazioni di Foucault, Deleuze torna ad affermare che il cittadino deve svincolarsi e opporsi alla libertà offerta dai poteri governativi per innovare la propria soggettività. Dal momento che il potere non arriverà a *coprire* la capacità di riproduzione autonoma della soggettività, il Sé si ri-produce nel dispositivo attraverso linee di fuga, in un processo di individuazione che permetterà di sfuggire all'azione governativa. E ciò accade attraverso il dispositivo. Dopo un'analisi in senso fortemente concreto, dinamico, il filosofo francese coniuga lo stesso con il divenire della storia.

Seconda istanza affrontata da Deleuze è l'agire dell'individuo all'interno del dispositivo. Il filosofo francese propone un aggiornamento del concetto nell'affermare:

Noi apparteniamo a dei dispositivi ed agiamo in essi. La novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti, la chiamiamo la sua attualità, la nostra attualità. Il nuovo è l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro. In ogni dispositivo occorre distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo diventando: *la parte della storia e la parte dell'attuale*.⁸⁷

Il processo di soggettivazione all'interno del dispositivo, così come viene proposto nell'intervento, si struttura in due momenti ovvero la storia, *l'archivio*, quello che si è stati, e *l'attuale*, verso cui andiamo, il divenire altro:

⁸⁶ Ivi, p. 17.

⁸⁷ Ivi, p. 21.

In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo: ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale. [...] In ogni dispositivo dobbiamo districare le linee del passato recente e quelle del futuro prossimo: ciò che appartiene all'archivio e ciò che appartiene all'attuale, ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene al divenire, ciò che appartiene all'analitica e ciò che appartiene alla diagnosi....che prende il posto dell'analisi seguendo altri percorsi. Non predire, ma essere attenti allo sconosciuto che busca alla porta⁸⁸.

Si dovrà procedere, secondo Deleuze, con un'analisi contemporaneamente di archivio e attuale, due livelli di un dispositivo che il filosofo francese tratteggia alla stregua del pensiero foucaultiano come linee di *sedimentazione* e linee di *attualizzazione*. L'individuo deve intraprendere uno studio diagnostico per interessarsi alla novità, a quale cambiamento questa comporta e a cui conduce, per comprendere quello che già cominciamo a essere e che diverremo. Siamo strettamente congiunti ai dispositivi che caratterizzano la società: «noi apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi»⁸⁹ afferma Deleuze.

L'incedere di una filosofia dei dispositivi è strettamente connessa a un successivo studio dello stesso autore, *Postcritto sulle società di controllo*⁹⁰ in cui ritroviamo, anche se non in maniera specifica, una continua interrogazione rispetto al dispositivo. «Sono le società di controllo che stanno sostituendo le società disciplinari» afferma Deleuze: il nodo centrale è il mutamento all'interno del sistema capitalistico, una trasformazione orientata alla proprietà e alla produzione (capitalismo di concentrazione). Il processo di soggettivazione che si iscrive all'interno delle *linee* che vanno a comporre la matassa *dispositivo* delle società di controllo produce individualità 'dividuali'; una combinazione tra

⁸⁸ Ivi, p. 27-28.

⁸⁹ Ivi, p. 29.

⁹⁰ Come riporta l'edizione critica, il *postcritto* edito nel 1990, è suddiviso dall'autore in tre sezioni: *Storia*, da Foucault alle pratiche di controllo all'aria aperta studiate da Virilio; *Logica*, e quindi ciò che differenzia la società del controllo dalla società disciplinare (linguaggio, individuo, tecnologia); *Programma*.

spazio del controllo e sistemi di tracciabilità:

Nelle società del controllo [...] la cosa essenziale non è più né una firma né un numero, ma una cifra: la cifra è una *mot de passe* mentre le società disciplinari sono regolate da *mot d'ordre*. Il linguaggio numerico del controllo è fatto di cifre che segnano l'accesso all'informazione, o il diniego. Non si ha più a che fare con la coppia massa/individuo. Gli individui sono diventati dei "dividuali", e le masse dei campioni statistici, dati, mercati o "banche"⁹¹.

Gilles Deleuze e Felix Guattari, tra altri nei loro *L'Anti-Edipo e Millepiani*⁹², alimenteranno tale teoria. Essi sostengono, in linea con il processo d'individuazione teorizzato da Gilbert Simondon⁹³, come gli abitanti della società del controllo divengano *dividuali* quando, dati frammentari che emergono dalle singole caratteristiche di ogni individuo vengono sfruttati dalle società di controllo. Queste sottopongono gli individui contemporanei a processi di in-dividualizzazione traducendo i soggetti in "profili". Questi verranno identificanti attraverso flussi di dati auto-generati all'interno di un processo di controllo integrale il quale, coinvolge corpo e mente in una *matassa* legata a prodotti e servizi. Con il *postscritto* edito nel 1990, il filosofo delinea uno spazio mobile del controllo, «un calco deformante che cambia continuamente, da un istante all'altro, o qualcosa come un setaccio le cui maglie divergono da una zona all'altra»⁹⁴. A tale definizione non corrisponde per Deleuze una visione distopica dell'avvenire, ma la disamina di un riassetto dei rapporti conosciuti in cui, al controllo operato per mezzo di discipline in ambienti chiusi è sostituita una rete di *forme ultrarapide* di controllo *univoco*.

⁹¹ G. Deleuze, *Proscritto sulla società del controllo*, op. cit., p.237.

⁹² Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Minuit, Parigi 1972, tr. di A. Fontana, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris 1980, tr. di M. Guareschi, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2007.

⁹³ Per un confronto tra le due teorizzazioni si rinvia all'apporto S. Baranzoni, P. Vignola, *Cosa potrebbe un corpo? Il dividuale e l'individuazione della filosofia contemporanea*, in «La Deleuziana», n.1, 2015, pp. 158-173.

⁹⁴ G. Deleuze, *Proscritto sulla società del controllo*, op. cit., p.236.

Antoinette Rouvroy, tra altri, ha riconosciuto come il pensiero del filosofo francese sia stato reificato dall'attuale governamentalità algoritmica, la quale «is a radical forclusion of the ideals of emancipation of the sixties and seventies: the Big Data ideology is a closure of the digital upon itself, and a neutralization of the 'outside', the non-digital, and thus of the 'thought of the outside (as Deleuze would say)»⁹⁵. Le società attuali hanno alimentato la propensione al controllo continuo, iper-controllo afferma Bernard Stiegler, cui artefici risultano essere in primo luogo la comunicazione istantanea e la digitalizzazione informatica di informazioni per azione di una sorveglianza continua e illimitata territorialmente:

oggi la società automatica tenta di canalizzare, controllare e sfruttare quei pericolosi automatismi che sono le pulsioni, sottomettendoli a nuovi dispositivi ritenzionali anch'essi automatici. [...] Lo stato di fatto iper-industriale conduce quelle che Deleuze ha definito le società di controllo, fondate sulla modulazione dei media di massa, allo stadio dell'iper-controllo. Quest'ultimo è generato dai dati personali auto-prodotti, auto-captati e auto-pubblicati dalle stesse persone⁹⁶.

Per riannodare i fili inerenti, tracciati dalla ricerca, possiamo affermare che i dispositivi sono per Deleuze, «macchine o apparati di cattura di ordine diverso»⁹⁷. Processo che interessa al fine del seguente lavoro è l'attenzione che Deleuze riconosce all'uso di tali *macchine* nonché l'impatto di queste alla concezione di *dividuo*. Tali componenti del dispositivo sono predisposte, seppur non per primo adoperato, a un controllo sociale, globalizzante, basato sulla produzione di merci ma quale pratica tra altre di dislocazione di informazioni a partire da dinamiche di registrazione di ogni condotta umana.

⁹⁵ A. Rouvroy, *A few thoughts in preparation for the Discrimination and Big Data conference organized by Costant at the CPDP*, Bruxelles 22 janvier 2015. http://www.academia.edu/10177775/A_few_thoughts_in_preparation_for_the_Discrimination_and_Big_Data_conference_organized_by_Constant_at_the_CPDP_Brussels_22_january_2015_paper_video_

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁹⁶ B. Stiegler, *La société automatique I. L'avenir du travail*, Fayard, Paris 2015, pp. 69-110.

⁹⁷ F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, op., cit., p. 32.

1.3 Il dispositivo nell'ottica di Giorgio Agamben

Il termine dispositivo subisce uno spostamento nelle produzioni di Giorgio Agamben. Il filosofo italiano, in che *Che cos'è un dispositivo?*⁹⁸, appronta in prima istanza, come suggerito dal titolo, un campo di definizioni del dispositivo, per passare a una disamina delle implicazioni di questo. Il lavoro del 2006 costituisce tappa di una ricerca sul piano d'uso «che ne amplia la portata al servizio di una precisa strategia di ricerca. A questa ricerca inaugurata circa vent'anni or sono (1995) lo stesso filosofo italiano ha conferito il titolo complessivo di *Homo Sacer*»⁹⁹.

Nella prima parte del testo, Agamben ricorda come il termine sia decisivo nella strategia di pensiero di Foucault. Lo studioso sintetizza in tre tratti essenziali la definizione data dal filosofo francese nel corso di un'intervista, già citata, del 1977:

- a. è un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche, ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi
- b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere
- c. Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere¹⁰⁰.

Come ricorda Chignola, quello che interessa principalmente puntualizzare ad Agamben è la relazione possibile che Foucault stabilisce tra «la crescente frequenza de uso del término dispositivo» e «y el diagnóstico que describe la progresiva gubernamentalización del poder»¹⁰¹. Allontanandosi dal concetto

⁹⁸ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit.

⁹⁹ F. Carmagnola, *Dispositivo*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁰ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p.7.

¹⁰¹ S. Chignola, *Sobre o dispositivo. Foucault, Deleuze, Agamben*, op. cit, p. 180.

foucaultiano, percorso da Agamben attraverso il pensiero di *positivité* nella concezione del filosofo francese Hyppolite, l'asse di interesse si sposta su di una genealogia teologica del termine, riconducendo *dispositivo* alla tradizione greca di *oikonomia*, intesa tra le differenti accezioni del termine, quale attività messa in essere per risolvere un problema. Di qui, per estensione, l'inserimento nell'orizzonte dell' *oikonomia* quale un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni «atte a gestire, governare controllare e orientare i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini»¹⁰².

A partire dell'epistemologia foucaultiana che inquadrava i dispositivi quali insieme delle concretizzazioni dei sistemi di governo piuttosto che oggetti, Agamben passa a definire l'interazione con il dispositivo fisico. Se in una prima fase quest'ultimo segue la traiettoria dettata dal filosofo francese, che nell'ultima fase del suo pensiero abbiamo visto intendere il dispositivo quale tecnologia del Sé in relazione a un processo di soggettivazione, nella seconda parte il filosofo italiano se ne allontana. «Uno dei principi filosofici che seguo costantemente nelle mie ricerche è quello di individuare nei testi e nei contesti in cui lavoro quello che Feuerbach definiva l'elemento filosofico [...] Vi invito pertanto a [...] situare i dispositivi in un nuovo contesto»¹⁰³.

Abbandonando il contesto della filologia del filosofo di Poitiers, Agamben approda per tanto a una possibilità nuova in cui contestualizzare e situare i dispositivi.

Vi propongo nulla di meno che una generale e massiccia ripartizione dell'esistente in due grandi gruppi o classi: da una parte gli esseri viventi (o le sostanze) e dall'altra i dispositivi in cui essi vengono incessantemente catturati. Da una parte, cioè, per riprendere la terminologia dei teologi, l'ontologia delle creature e dall'altra l'*oikonomia* dei dispositivi che cercano di governarle e guidarle verso il bene¹⁰⁴.

Da questa partizione nasce un terzo elemento, il soggetto; «Chiamo soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i

¹⁰² G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p.20.

¹⁰³ *Ivi*, p.20-21.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

viventi e i dispositivi»¹⁰⁵. Punto centrale pertanto la dimensione esecutiva che il dispositivo, quale rete eterogenea di oggetti fisici, assume nella quotidianità. Per dispositivo può così intendersi nell'ottica agambiana tutto ciò che circola, tutto ciò che cattura, dispone, definisce gli esseri viventi, controllando non solo il corpo, ma anche le coscienze. «Chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi»¹⁰⁶. Agamben proietta questa rete eterogenea non nella città, dimensione urbana concepita quale continua e omogenea, ma nella *metropoli*, la quale è per l'autore figurazione estrema di dislocazione spaziale e politica in cui dispositivi di controllo e di governo degli spazi catturano il soggetto¹⁰⁷. Dispositivo è per Agamben elemento fisico 'di cattura' la cui connessione con il potere non risulta poi così evidente (es. computers, telefoni cellulari, ecc.). La società oggi, secondo Agamben, è manovrata dall'azione dei dispositivi in un'ottica pessimistica che ben si evince dalle parole dello stesso filosofo: «Ci si trova di fronte il corpo sociale più *docile* e *imbelle* che si sia mai dato nella storia dell'umanità»¹⁰⁸. Tale orientamento trova echi con le posizioni espresse anni prima da Guy Debord ne *La società dello spettacolo* in relazione ai mutamenti intervenuti nella traiettoria del processo capitalistico¹⁰⁹.

Per comprendere tale aspetto occorre ricordare che Agamben teorizza come all'interno dell'assetto binario, viventi-dispositivi, agisca l'azione unidirezionale del vettore di cattura dei secondi sui primi: secondo il filosofo la pluralità e disseminazione dei dispositivi comporta una sterminata proliferazione di processi di soggettivazione. Uno stesso individuo può essere via via, o contemporaneamente, qualcosa altro, a seconda del dispositivo a cui è connesso enfatizzando «l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato

¹⁰⁵ Ivi, p.23.

¹⁰⁶ Ivi, p.22.

¹⁰⁷ G. Agamben, *La città e la metropoli*, in «Posse», n.12, Novembre 2007.

¹⁰⁸ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p.33.

¹⁰⁹ Nei suoi scritti, Giorgio Agamben riferisce con frequenza al pensiero di Debord. Si veda in particolare G. Agamben, *Mezzi senza fine: note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

ogni identità personale»¹¹⁰. Se Deleuze enfatizzava le linee di fuga, ovvero l'opposizione di soggetti liberi ai poteri soggettivanti, per Agamben la peculiarità che caratterizza i dispositivi nella contemporaneità conduce l'individuo ad assumere una maschera, più che un'identità. Questo aspetto comporta che il dispositivo agisca influenzando e rimodellando comportamenti, (proprio dei dispositivi disciplinanti) ma altresì organizza il rapporto immediato dell'*umano* con se stesso e con il suo ambiente¹¹¹. Il processo è riassunto, dalle parole di Chignola, che riferisce del dispositivo quale controllo della gestualità dell'individuo. Questo è imposto a un processo interiorizzato del dispositivo il quale «controla mi gestualidad, mi auto-percepcio y el estilo que me doy a mi mismo»¹¹².

A emergere è una proposta di dispositivo quale fattore di un processo di desoggettivazione che si traduce in *passività e sottomissione* dell'individuo:

quel che definisce i dispositivi con cui abbiamo a che fare nella fase attuale del capitalismo è che essi non agiscono più tanto attraverso la produzione di un soggetto, quanto attraverso dei processi che possiamo chiamare di desoggettivazione. [...] i processi di soggettivazione e i processi di desoggettivazione sembrano diventare reciprocamente indifferenti e non danno luogo alla ricomposizione di un nuovo soggetto, se non in forma larvata e, per così dire, spettrale¹¹³.

Nell'ottica dell'autore i dispositivi contemporanei non permettono la ricomposizione di un nuovo soggetto se non in forma larvata e *spettrale*. A differenza dei dispositivi disciplinanti che miravano a ricomporre ed erano indirizzati a ben precisi individui (carcerati, malati, folli), oggetto dei dispositivi e del loro principio di de-soggettivazione è oggi qualsiasi corpo venga raggiunto dal fascio di azione del dispositivo quale nella forma di oggetto fisico disseminato che satura la società: qualsiasi cittadino pertanto,

¹¹⁰ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p.23.

¹¹¹ Cfr. Ivi, p.25.

¹¹² S. Chignola, *Sobre o dispositivo. Foucault, Deleuze, Agamben*, op. cit., p. 180.

¹¹³ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., pp. 30-31.

indipendentemente dalle sue azioni. Contestualmente alla disseminazione che investe i cittadini, si erge, a partire dall'11 Settembre, la retorica securitaria che afferma la necessità di un controllo generalizzato di ogni cittadino, ogni *uomo ordinario* quale possibile criminale o *terrorista virtuale*.

Negli ultimi decenni mai come prima, nota Agamben, siamo attornati e assediati dai dispositivi soprattutto nella declinazione di artefatto tecnologico. «Colui che si lascia catturare nel dispositivo, qualunque sia l'intensità del desiderio che lo ha spinto, non acquista, per questo, una nuova soggettività, ma soltanto un numero attraverso cui può essere, eventualmente, controllato»¹¹⁴. Per la morfologia del mondo attuale è pressoché impossibile che il dispositivo venga utilizzato nel modo corretto. Tra i dispositivi più pervasivi Agamben individua la videosorveglianza che agisce sui due livelli sopra individuati. Infatti la disseminazione delle videocamere nelle città configura gli spazi pubblici come 'un'immensa prigione'¹¹⁵. La pluralità degli occhi delle videocamere definisce per ciascun individuo catturato da tali sguardi la sua crittografia in movimento, configurandosi, per dirla con Deleuze, come oggetto inconscio di un processo di spettacolarizzazione¹¹⁶.

L'incontro tra dispositivi e individui di cui parla Agamben è destinato a generare spettri sociali di un *panoptic gaze*, attraverso uno spazio in cui è inevitabile divenire visibili, trasparenti e *controllati*. Tanto più accentuato all'indomani dell'attacco alle Twin Towers, in cui si impone il dettame della trasparenza ai fini di sicurezza nazionale.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, p. 33.

¹¹⁶ Aspetto affrontato da Giorgio Agamben nel testo *Stato di eccezione. Homo sacer II* (2003). Riprendendo l'immagine del sovrano quale protagonista di un dramma barocco di Walter Benjamin, il filosofo italiano metaforizza il potere statale definendolo 'stato barocco'. I cittadini delle democrazie ne sono 'spettatori'.

Cfr. G. Agamben, *Stato di eccezione. Homo sacer*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

CAPITOLO SECONDO

RAGIONANDO RISPETTO ALLA SOCIETÀ DELLA (VIDEO)SORVEGLIANZA

David Lyon e l'attività dei Surveillance Studies Centre

Si è dato conto nel capitolo precedente del dispositivo quale interazione tra visione e potere a partire dalla concezione foucaultiana di *panottismo*, per giungere ai recenti approcci di dispositivo quale forma di *desoggettivazione* dell'individuo. Tale processo si configura, come detto, in maniera ossessiva a partire dall'11 Settembre 2001, individuato quale fulcro di consolidamento di una retorica securitaria connessa a una nozione di controllo *ordinario* generalizzato.

L'intento di queste prossime pagine è quello di rendere conto per momenti significativi l'intensificarsi e lo sviluppo di un dibattito relativo al rapporto tra tecnologia, ambiti di utilizzo e impatti nel corpo sociale con individuazione di campi prevalenti, tradizionalmente posti in tensione quali pubblico/privato e governo/commerciale. Secondo fulcro verte sull'avvento e lo sviluppo di quello che Kevin Ashton ha definito *Internet of Things* ossia «la capacità comunicativa degli oggetti comuni» tramite la circolazione dei dati nella connettività pervasiva della Rete:

what I meant, and still mean, is this: Today computers—and, therefore, the Internet—are almost wholly dependent on human beings for information. Nearly all of the roughly 50 petabytes (a petabyte is 1,024 terabytes) of data available on the

Internet were first captured and created by human beings—by typing, pressing a record button, taking a digital picture or scanning a bar code¹¹⁷.

Per quanto riguarda gli ambiti di utilizzo e le sovrapposizioni a cui queste danno luogo, si rileva come qualsiasi *dispositivo*¹¹⁸ possa registrare informazioni (dalle spese agli spostamenti) diviene funzionale tanto ai servizi governativi quanto alle agenzie di marketing.

Un esempio al riguardo è costituito dai sistemi progettati da Nvidia¹¹⁹, produttori di schede grafiche e intelligenze artificiali, tra cui Metropolis, piattaforma in grado di analizzare quantità innumerevoli di immagini per ricavare informazioni con l'ausilio di tecnologie di riconoscimento applicabili a forme/oggetto tanto ai veicoli quanto ai volti umani. O ancora Quividi, software che, grazie alle immagini catturate da una videocamera, riesce a stimare età, sesso e informazioni sui passanti così da individuare, al passaggio dei singoli individui, possibili merci di consumo al fine di predisporre l'offerta pubblicitaria più opportuna. Noto il caso di FacioMetris utilizzato da Facebook¹²⁰ per percepire micro-espressioni dell'utente. Dagli esempi si evidenziano l'importanza dell'immagine data dalla confluenza di questa nella declinazione comunque tradizionale di immagine digitale e data dall'interazione della stessa con diverse categorie di dati. Altro aspetto significativo è come questi sistemi e applicazioni vengano utilizzati in spazi che una certa definizione critica

¹¹⁷ K. Ashton, *That 'Internet of Things' Thing*, in «RFID Journal», 22 Giugno 2009. Cfr L. Yehia, A. Khedr, A. Darwish, (2015) *Hybrid Security Techniques for Internet of Things Healthcare Applications* in *Advances in «Internet of Things»*, n. 5, pp. 21-25.

¹¹⁸ Come evidenziato da Agamben l'utilizzo del termine dispositivo va insieme a indicare sia lo strumento tecnologico usato sia il set che esso predispone e quindi il dispositivo che dispone.

¹¹⁹ <https://www.nvidia.it/deep-learning-ai/industries/ai-cities/>;

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

<http://www.lastampa.it/2017/05/12/tecnologia/con-nvidia-metropolis-la-citt-smart-vede-tutto-7qn3EN1rGDIXYXKMrA9raJ/pagina.html>.

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

¹²⁰ <https://venturebeat.com/2016/11/16/facebook-acquires-faciometrics-to-add-fun-effects-to-photos-and-videos/>

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

suggerisce essere “non luoghi” globali, di cui in questo contesto ci interessa la loro dimensione di spazialità quotidiane aperte. Rispetto a questo posizionamento delle tecnologie, Guglielmo Siniscalchi rileva come,

i nuovi “non luoghi” globali, non chiedono solo guardiani invisibili pronti ad “immobilizzare i soggetti” bloccando fughe ed evasioni, piuttosto si affidano alla forza di persuasione esercitata da spettacoli e immagini che possono raggiungere chiunque ovunque¹²¹.

Nell’epoca delle nuove tecnologie informatiche e digitali si delineano alcune specificità che distinguono l’osservatore da quello del panottico benthamiano. Principale discordanza con il modello foucaultiano è che l’osservatore contemporaneo non è più un’individualità posizionata in un punto. Con la diffusione di massa delle tecnologie per l’informazione e la comunicazione, i sistemi di sorveglianza penetrano a ogni stadio della quotidianità con modalità disseminata e pertanto pluriprospettica.

Questi non possono che contribuire a una trasformazione dei modi in cui l’individuo “si espone” (in una accezione sia passiva del trovarsi esposto a, sia riflessiva dell’auto-esporsi) sia quale cittadino, per David Lyon, sia quale consumatore, per Zygmunt Bauman. Di qui lo slittamento che individua come oggetto dello sguardo non più visione di una porzione di realtà bensì il proliferare di «una autentica finzione che si presenta come immagine o mise-en-scène»¹²², connessa all’autoesposizione dove ogni messa in scena ha il proprio pubblico, una massa di soggetti che guardano. Tale processo ha avuto delle anticipazioni significative nella teorizzazione di Guy Debord sulla Società dello Spettacolo.

Nelle prossime pagine si analizza come il nuovo sistema di visione sorvegliante, co-implicato al panottismo, realizzi in una complessità che incrocia normatività giuridica e mediatica, tecniche dello sguardo, spettacolarità e controllo. Si individueranno momenti di una disamina delle tappe concettuali

¹²¹ G. Siniscalchi, *Barocco Giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, Franco Angeli, Milano 2017, p. 162.

¹²² Ivi, p. 156.

nella formazione degli 'allarmi sicurezza', principio cardine della 'società della sorveglianza', ponendo particolare attenzione a quelle direttrici di riflessione che hanno alimentato il dibattito negli anni successivi alla loro emersione.

2.1. Dalla società dell'informazione alla società della sorveglianza

Sebbene usualmente si riconduca il cambiamento delle tecniche di sorveglianza diffusa quale fenomeno coevo, è opportuno ricordare che la nozione di "sicurezza", connessa al controllo dell'individuo basato sull'identificazione a distanza attraverso mezzi macchinici, inizia a essere oggetto di attenzione negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale. Un contenuto numero di studi hanno investito i cambiamenti macro sociali che hanno contraddistinto il secondo dopoguerra, mettendone in rilievo l'impatto nei modi di concepire il controllo. Esempio è l'impiego aeronautico di sistemi di identificazione e distribuzione dell'informazione basati su RFID, i *Radio Frequency Identification*.

Gli effetti di simili tecnologie e il potere di queste sul singolo individuo sono oggetto della "Communication by Means of Reflected Power"¹²³, apparsa nel 1948 a opera di Harry Stockman che costituisce una delle prime pubblicazioni in cui non solo si descrivono compiutamente le modalità di utilizzo dell'*information technology*, ma viene anche affermata l'esigenza di intraprendere una linea di ricerca che vada a sondare le modalità di controllo nelle pratiche sorveglianti. Come rileva Stockman «considerable research and development work has to be done before the remaining basic problems in reflected communication are solved and before the field of useful applications is explored»¹²⁴. Stockman sottolinea che l'analisi debba essere in prima istanza

¹²³ H. Stockman, *Communication by means of reflected power*, in «Proceedings of the IRE», October 1948, 36 (10), pp. 1196-1204. Cfr. F. T. Piller, M. M. Tseng, *Handbook of research in mass customization and personalization*, World scientific, Singapore 2010.

¹²⁴ Ivi, p. 1199.

ripartita nei diversi settori investiti dall'innovazione, dalla sfera sociale a quella politica, al fine della comprensione di un fenomeno così complesso.

Una delle direttrici che ha conosciuto un successivo ampio sviluppo riguarda le modalità e le forme in cui gli eventi osservati vengono rappresentati dalle tecnologie con intensificazione nel secondo dopoguerra, quando «la computerizzazione fu introdotta per rinforzare e sostenere le funzioni della sorveglianza»¹²⁵ delle società nel quotidiano. Leavitt e Whisler¹²⁶ si concentrano per esempio sul *transporter*, in virtù della diffusione, tecnologia in grado di immagazzinare una notevole quantità di informazioni, impresse su nastro e lette a distanza in tempo reale.

Nonostante la linea proposta da Stockman abbia sollevato attenzione, fino alla metà degli anni Settanta la sorveglianza informatizzata non occupa un posto distinto nell'elaborazione del pensiero sociologico e giuridico.

È l'approccio weberiano di James Rule, teorico e docente di sociologia, a segnare una prima fase dello studio relativo all'intreccio determinato da tecnologie informatiche, sorveglianza, potere e ripercussioni sull'individuo, ispirando le successive analisi critiche della computerizzazione applicata al controllo. Con la pubblicazione di *Private Lives and Public Surveillance* (1974)¹²⁷, che a partire da quegli anni si impone quale testo di riferimento per gli studi sulla sorveglianza, l'autore delinea per la prima volta il passaggio avvenuto dalla documentazione cartacea a quella elettronica, sia per quanto riguarda i sistemi di sorveglianza attuati dal governo, sia nei contesti commerciali e quindi del controllo di consumo di massa. L'opera di Rule introduce una riflessione specifica inerente da un lato alla centralizzazione dei documenti, fenomeno determinato dall'espansione della computerizzazione, dall'altro alla circolazione dei dati in relazione alla velocità raggiunta dal flusso degli stessi. Come ricorda David Lyon, a Rule si deve inoltre la segnalazione

¹²⁵ D. Lyon, *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*, 2001, tr. di A. Zanini, *Società della Sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 152.

¹²⁶ H. J. Leavitt, T. L. Whisler, *Management in the 1980s*, in «Harvard Business Review», vol. 11, 1958. Risorsa open access: <https://stacks.stanford.edu/file/druid:fv912fw0448/fv912fw0448.pdf>

¹²⁷ J. Rule, *Private Lives and Public Surveillance*, Schocken Books, Michigan 1974.

della tendenza delle nuove forme di controllo ad “autosostenersi”. Tale fenomeno è legato ai processi di scambio, confronto e integrazione dei dati personali tra i diversi e numerosi archivi da differenti istituzioni pubbliche e private¹²⁸. Solo negli anni Ottanta verranno individuate dalla disciplina giuridica nuclei comuni alla tutela e protezione della vita privata in relazione all’elaborazione automatica dei dati. A riguardo di interesse le ricerche e gli approdi del sociologo britannico David Garland che negli anni Ottanta elabora la definizione di “fatto sociale normale”¹²⁹ in relazione sia all’aumento di criminalità comune, sia di violenze connesse al terrorismo di matrice politica e alle lotte per i diritti civili, che vengono individuati come eventi da ricondurre alla dimensione quotidiana. Tale cambio di prospettiva stimola politiche di prevenzione oltre che di repressione nelle quali la dimensione del controllo entra nelle pratiche e nell’interazione delle quotidianità individuali attraverso un complesso sistema differenziato e dislocato.

A partire dalle pubblicazioni di Rule, troviamo studi sociologici, tra i quali quelli di David Burnham (*The Rise of the Computer State*, 1983)¹³⁰, David Flaherty (*Protecting Privacy in Two-Way Electronic Services*, 1985)¹³¹ Richard Ericson con Kevin Haggerty (*Policing the Risk Society*, 1997)¹³², e in particolar modo Gary T. Marx. Questi ultimi si faranno promotori di una interrogazione continua sul controllo di massa, avviando un’analisi critica di impronta sociale, atta a riflettere sulle ricadute e conseguenze di azioni di controllo imperniate sulla saturazione dello sguardo generalizzato presente nella società odierna; azioni

¹²⁸ In quegli anni Stefano Rodotà pubblica in Italia *Elaboratori elettronici e controllo sociale*. La tesi dello studioso italiano mostra che le intrusioni nella vita privata attraverso ingenti archiviazioni di dati sono avvenute anche nel nostro paese portando esempi quali il caso delle 350.000 schedature della Fiat nel 1971. La magistratura torinese dovette sequestrarle in quanto contenevano dati sensibili sia su dipendenti, sia su sindacalisti.

¹²⁹ Cfr. D. Garland, *The power to punish: contemporary penalty and social analysis*, Humanities Press, London 1983.

¹³⁰ Cfr. D. Burnham, *The Rise of the Computer State*, Weidenfeld and Nicolson, London 1983.

¹³¹ Cfr. D. H. Flaherty, *Protecting Privacy in Two-Way Electronic Services*, Mansell, London 1985.

¹³² Cfr. R. V. Ericson, K. D. Haggerty (a cura di), *Policing the Risk Society*, Clarendon Press, Oxford 1997.

non immediatamente accessibili alla comprensione del singolo, paradigmi di pensiero imposti dalla cultura occidentale sotto l'influsso di norme prescrittive, dettate da canoni dominanti di una 'società della sorveglianza'.

La formula 'The Surveillance Society', usualmente ricondotta a David Lyon, compare già in un articolo *The Surveillance Society: The Threat of 1984-Style Techniques*¹³³ del sociologo americano Gary T. Marx del 1985 pubblicato sulla rivista *The Futurist*; il testo è ritenuto segnare l'inizio di una seconda fase per l'apporto innovativo del concetto di *surveillance* in relazione alla sua pervasività e focalizzando sulla *low-visibility* della tecnologia informatica cui riconduce l'imminente controllo a impedire un'azione totale in un'erosione del diritto alla *privacy*:

Today's surveillance technology can prod ever deeper into physical, social, and personal areas. It hears whispers and penetrates walls, windows, clouds, and darkness. The technology also covers not only deeper, but larger areas. Previously unconnected surveillance threads now are woven into gigantic tapestries of information. Broad new categories of persons and behaviour have become subjects for information collection and analysis.^{134 135}

Il concetto è ribadito in un secondo scritto sempre dello stesso anno, *I'll Be Watching You. Reflections on the New surveillance*¹³⁶ in cui fin dal titolo si individua l'avvio di una fase postmoderna della sorveglianza, la *New Surveillance*, da contrapporsi alla *Traditional Surveillance*. Tale evoluzione è dettata, secondo lo studioso, dall'imperversare di un occhio totalizzante, scandito dal minaccioso monito 'The Big Brother Watching You' incarnato con

¹³³ G. T. Marx, *The Surveillance Society: The Threat of 1984-Style Techniques*, in «The Futurist», Giugno 1985, pp. 21-26.

¹³⁴ Ivi, p. 25.

¹³⁵ «The low visibility of surveillance technology makes privacy much more difficult to protect». Ivi, p. 26. Il concetto viene ripreso successivamente da altri autori tra cui David Flaherty in *Protecting Privacy in Surveillance Societies* (1989) e da David Lyon in *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society* (1994) e *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life* (2001).

¹³⁶ G. T. Marx, *I'll Be Watching You. Reflections on the New surveillance*, in «Dissent», Winter 1985, pp. 26-34.

modalità pluriforme in organizzazioni pubbliche e private che gestiscono database di dati personali, supportati dalle reti di telecomunicazione attraverso modem, fibre ottiche, satelliti che dispiegano un controllo scopico in grado di fornire informazioni sui sorvegliati, anche a distanza remota.

Negli anni successivi, la linea di ricerca intrapresa da Marx si occuperà di marcare gli aspetti che caratterizzano la sorveglianza nel XIX secolo. Uno dei primi aspetti rilevati è l'assimilazione delle pratiche riconducibili a organismi statali e governativi con quelle del mercato.

La sorveglianza postmoderna, non più a tutela esclusiva dello Stato, diviene strumento di cattura dati da parte di aziende, agenzie di marketing e assicurazioni, le quali, al pari del primo, ricavano ed elaborano informazioni personali con lo scopo di manipolare anche le interazioni sociali, le preferenze, le opinioni e i gusti.

Un secondo aspetto riguarda la praticabilità delle verifiche incrociate di dati raccolti da dispositivi differenti, sparsi in diverse banche dati e all'incrocio verificabile attraverso procedimenti di *front and verification* tra apparati informatici diversi. Il materiale utilizzato annovera sia file di immagini o video provenienti da telecamere a circuito chiuso, sia file di dati risultanti a esempio da transazioni con carte di credito, localizzazioni GPS e, a partire dagli anni Novanta, da social network configurando una sinergia con le "tradizionali" immagini di videosorveglianza per azioni di profilazione altamente sofisticate.

Tale pratica, che poggia sull'espansione della raccolta e interazione di dati e metadati, è definita dall'informatico Roger Clarke *dataveillance*. La rilevazione visiva e la combinazione tra i dati hanno ridisegnato i confini del panottico: la connotazione di *low visibility* del panorama tecnologico nel permanere, è intensificata dall'accessibilità predisposta dal panorama tecnologico; da un lato questa medesima pone l'individuo sotto la luce accecante del controllo che lo rende trasparente, dall'altro riduce la consapevolezza di un'accessibilità allo stesso «proprio come le informazioni [...] di cui è inconsapevolmente portatore»¹³⁷.

¹³⁷ C. Fonio, *La videosorveglianza. Uno sguardo senza volto*, Angeli, Milano 2007, p. 95.

Una delle ricadute degli sviluppi indicati rifluisce sulla configurazione dell'acquirente come *sospetto categoriale*¹³⁸ elaborata da Marx a partire dall'analisi dei metodi utilizzati nel finire degli anni Ottanta dalla polizia statunitense nell'individuazione di soggetti criminali. Tra i parametri di riferimento nell'individuazione del *sospetto categoriale* si riscontrano azioni quali il fatto di effettuare spese in una determinata zona della città, di eccedere il consueto stile di vita, di abitare in un luogo ad alto rischio di criminalità o l'appartenenza a un'etnia recuperati e incrociati tramite utilizzo di banche dati diversificate e procedure di sorveglianza degli spazi pubblici. Una delle implicazioni delle prassi di individuazione del sospetto è l'estensione dei sistemi di rilevazione all'intero corpo sociale in cui individuare poi le categorie sensibili.

Nel Ventunesimo secolo, grazie a una produzione e fruizione massiva di tecnologie a basso costo, tale processo diviene generalizzato, rimodulando quelli che precedentemente costituivano impedimenti di accesso alle informazioni spaziale e ambientale come opportunamente rilevato da Marx

New technologies for collecting personal information which transcend the physical, liberty enhancing limitations of the old means are constantly appearing. These probe more deeply, widely and softly than traditional methods, transcending natural (distance, darkness, skin, time and microscopic size) and constructed (walls, sealed envelopes) barriers that historically protected personal information¹³⁹.

Il carattere di portabilità proprio delle nuove tecnologie di impiego quotidiano implica pertanto un essere costantemente *guardati*. L'individuo non è altro che un oggetto al pari di ogni altro in *the Internet of the Things* in cui ogni spostamento fisico o movimento viene registrato a distanza e catalogato in specifici database. Come ricorda Chiara Fonio, Marx non manca di evidenziare che «la nuova sorveglianza è legittimata grazie ai benefici sociali che ne possono derivare»; al contempo evidenzia anche nell'ambiente così definito

¹³⁸ Cfr. G. T. Marx, *Undercover: police surveillance in America*, University of California Press, Los Angeles-London 1988.

¹³⁹ G. T. Marx, *What's New About the 'New Surveillance'? Classifying for Change and Continuity*, in «Surveillance & Society», vol. 1, 2002, pp. 9-29.

«l'impossibilità di vivere in modo anonimo» così come il fatto che «non lasciare tracce diventa quasi impossibile»¹⁴⁰.

Negli anni successivi agli attacchi dell'11 Settembre 2001 tale aspetto viene a definirsi in differenti teorizzazioni di modelli postpanottici con sempre maggior rilevanza. La letteratura di impronta sociologica è ampliata da nuovi interventi, oltre a quelli di Foucault e Marx, ponendo l'accento sull'etica della sorveglianza e in particolar modo sulle conseguenze connesse all'agire quotidiano, laddove ruolo primario è giocato dal soggetto *consumer* e dall'utente partecipe a flussi comunicativi.

Si innesta nel flusso di dati continuo prodotto da ogni singolo movimento di ogni singolo individuo la nozione del "duplicato umano". Questo processo viene sondato dal sociologo canadese David Lyon, a sua volta influenzato dalla teorizzazione di Bauman sulla società liquida. In primo luogo il sociologo rileva l'implosione fra forme di sorveglianza repressiva, dall'alto e di connivenza

facile interpretare la diffusione della sorveglianza come fenomeno tecnologico o come qualcosa che ha che fare con il 'controllo sociale' e con il 'Grande fratello'. Ma questo scarica tutto il peso sugli strumenti e sui tiranni, e ignora lo spirito che anima la sorveglianza, le ideologie che la sospingono, gli eventi che le offrono un'opportunità e la gente comune che si adegua ad essa, l'esamina e decide che, se non può sconfiggerla, le conviene stare al gioco¹⁴¹.

In secondo luogo Lyon nel teorizzare la sorveglianza liquida nell'evoluzione tra visibilità e controllo riflette sulla collocazione all'interno di questa dello statuto del corpo. In essa, i corpi esibiti come puri dati, vengono trattati al pari di singoli *frammenti*, portatori di informazioni che possono essere utilizzate in forme di sorveglianza non più solida e monocentrica, ma flessibile e mobile, diretta a penetrare in ogni ambito della quotidianità.

¹⁴⁰ C. Fonio, *La videosorveglianza. Uno sguardo senza volto*, op. cit., p. 96.

¹⁴¹ Z. Bauman, D. Lyon, *Liquid Surveillance*, Cambridge, Polity Press, 2013; tr. di M. Cupellaro, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Roma, 2015, pp. XVII-XVIII.

Per l'attenzione posta da Lyon al controllo veicolato da telecamere diffuse sia all'interno di spazi diversi (pubblici e privati), sia su scala globale, si attribuisce allo studioso il terzo momento essenziale nella riflessione sulla società della video-sorveglianza.

2.2 L'apporto di David Lyon

L'imponente attività di ricerca del sociologo canadese David Lyon, conosciuto il padre fondatore del Surveillance Studies Centre, dispiega avvio da una riproposta analitica, politica ed etica rispetto agli sviluppi di strumenti di monitoraggio elettronico, in cui si incrocia lo sguardo mirato proprio della sorveglianza tradizionale con la moltiplicazione dello stesso in una dimensione pluriprospectiva. Tra le proposte del sociologo canadese è la complessa articolazione del concetto del sé *digitale*, che prende le distanze dai classici temi relativi all'*information technology*.

Sin dai primi scritti degli anni Novanta, Lyon propone una lettura dell'individuo quale esito dello sdoppiamento in corpo fisico e in un suo doppio composto di 'dati sensibili' che viaggiano in autonomia dal primo, scambiati tra numerosi database governativi e privati. Si ritiene importante soffermarsi su alcuni punti nodali del suo pensiero in quanto, oltre a essere influenti in un orizzonte multidisciplinare, risulteranno funzionali nel contestualizzare e nel motivare le analisi di produzioni audiovisive che verranno proposte nella seconda parte del presente elaborato.

A partire dal 1994 con la pubblicazione di *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society* (tr. it. *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*)¹⁴², si susseguono diversi volumi e articoli che designano nel giovane ricercatore un luminare negli studi dei *Big Data Surveillance*. Sin dagli

¹⁴² Cfr. D. Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, Polity Press, Cambridge 1994; tr. di G. Carlotti, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997.

inizi degli anni Novanta, infatti, il sociologo formula concetti chiave relativi al potere dell'osservazione del singolo in una *società dell'informazione* che Lyon legge come società soggiogata dall'intensificazione della vigilanza come processo irreversibile perché connotante in profondità l'organizzazione sociale¹⁴³.

Come più volte lo studioso canadese afferma, le sue teorizzazioni prendono avvio dalle letture di Foucault e Marx rispetto ai dispositivi informatici, a cui lo studioso associa i testi di Michel Foucault relativi al controllo sul singolo, producendo continue fasi di sviluppo della prospettiva adottata. Per Lyon, il filosofo di *Sorvegliare e Punire* rimane legato nella sua interrogazione sul dispositivo a un'età pre-elettronica: «Il ruolo di Foucault nell'ambito degli studi sulla sorveglianza è curioso e paradossale. Uno degli aspetti più curiosi è il suo silenzio sul culmine della classificazione razionale: il computer, che accelera il controllo degli atti ripetitivi»¹⁴⁴. Lyon palesa l'esigenza di ricorrere a un'apertura nei confronti delle procedure caratterizzate da una scomparsa dei corpi (quello del sorvegliante del Panopticon, quanto del singolo osservato) e della loro riformulazione in forma digitale.

Come mostrano gli studi di Marx, le tecnologie hanno apportato una modifica sostanziale alla connotazione del controllo previsto dal modello panottico; l'isolamento di una porzione di realtà non è più oggetto di interesse. Servendosi degli sviluppi tecnologici che consentono una visione a distanza, lo sguardo sorvegliante odierno amplia, secondo Lyon, l'azione rispetto a quella che è stata la visione contenuta e circoscritta ideata da Bentham, agendo mediante logiche dell'allontanamento e della distanza.

L'attenzione alla questione della sorveglianza è presente sin dal suo primo testo del 1986, intitolato *The Silicon Society*, in cui lo studioso, nelle ultime pagine, si interroga sul potere di controllo che gli stati potrebbero assumere grazie all'impiego delle attuali e future tecnologie di sorveglianza. Due anni dopo, in *The Information Society: Issues and Illusions (La società*

¹⁴³ David Lyon prende in considerazione satelliti, dispositivi di geolocalizzazione ma soprattutto webcam dei computer e fotocamere dei telefoni cellulari attivabili all'insaputa dell'utente.

¹⁴⁴ D. Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, op. cit., p.21.

dell'informazione), la sua analisi si estenderà al corpo sociale¹⁴⁵ approfondendo la tesi sulla centralità dell'informazione nell'era post-industriale ponendo le basi a tesi esposte nei testi successivi.

La tecnologia dell'informazione [...] si trova in una posizione ambigua rispetto al postmoderno. La gente ha fiducia nelle tecnologie complesse perché sembrano promettere efficienza, sicurezza e minore incertezza. Al contempo, temiamo così facendo di negare di negare qualcosa di importante a una vita umana che valga la pena di essere vissuta. [...] Lyotard potrebbe concludere che finiamo per dipendere dagli stessi sistemi sulla cui efficacia nutriamo dubbi fastidiosi. Colludiamo con i sistemi di sorveglianza, di nostra spontanea volontà o con riluttanza, volenti o nolenti¹⁴⁶.

La pubblicazione del 1994 è interamente dedicata all'occhio elettronico sorvegliante, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*. Lyon sostiene come «l'attività dell'occhio» avvenga «totalmente al buio», lontano dagli sguardi, nel regno dei segnali digitali, e come si svolga non in forma clandestina e cospiratoria, ma nella prassi di analisi incrociata, da parte di sistemi automatizzati, di dati provenienti da banali transizioni quotidiane. Lo studioso pone quindi in rilievo il carattere biunivoco della sorveglianza elettronica che «è sia plasmata socialmente, sia possiede a sua volta un impatto sociale, anche se la natura di questo influsso non rende necessariamente prevedibili in maniera lineare le sue ricadute»¹⁴⁷.

Gli scenari definiti dai teorici degli anni Settanta vengono dunque implementati per cogliere l'ambivalenza che caratterizza il fenomeno. Dobbiamo a *Surveillance Society. Monitoring Everyday Life* (2001, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*)¹⁴⁸ l'analisi specifica di tendenze

¹⁴⁵ D. Lyon, *The Information Society: Issues and Illusions*, Polity Press, Cambridge 1988, tr. di P. Ielasi, *La società dell'informazione*, Il Mulino, Bologna 1991.

¹⁴⁶ D. Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, op. cit., p.33.

¹⁴⁷ Ivi, p.23.

¹⁴⁸ Cfr. D. Lyon, *Surveillance Society. Monitoring Everyday Life*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia 2001; tr. di A. Zanini, *La Società Sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.

delle misure di procedure amministrative connesse a politiche di prevenzione del terrorismo.

Altra direttrice della riflessione riguarda l'enfatizzazione del ruolo del rischio nel governo delle società, in cui energie rilevanti vengono indirizzate ai rischi associati alle azioni indirizzate «al tentativo di ottenere l'obbedienza o di contenere comportamenti minacciosi»¹⁴⁹. Lyon riconduce a questo ambito l'applicazione di tecnologie video e di tecniche di codifica. In questa direzione, nell'era post-panottica, oltre alla riconfigurazione dei regimi spaziali, si va verso la riconfigurazione del soggetto quale insieme di codici derivanti al contempo da un controllo *del* corpo e *attraverso* il corpo:

I confini sono divenuti indistinti, dal momento che ogni sorta di dettagli di quella che un tempo era la vita 'privata' circolano entro le stesse reti telematiche 'pubbliche'. Parte del problema è costituito dal passaggio dallo spazio fisico a quello elettronico. La menzogna secondo cui l'ambito domestico sarebbe al riparo dalle richieste e pressioni esercitate dall'esterno è confutata dai modi in cui i dispositivi elettronici carpiscono informazioni dentro e fuori le mura di casa, a volte senza che lo sappiamo. Anche i nostri corpi, nei tempi moderni considerati spesso come 'nostri', e quindi privati, diventano una fonte di dati nei processi di sorveglianza. Paradossalmente, la persona, con il suo corpo, non è presa in considerazione. Contano solo l'immagine e l'indizio. Il corpo che scompare focalizza l'attenzione esclusivamente sulla privacy, la cui importanza è minore rispetto alla sorveglianza¹⁵⁰.

In questo assetto, Lyon sottolinea, come opportunamente ripreso da Chiara Fonio, come la videosorveglianza si configuri come un *network systems* in quanto "rete" di telecamere collegate a un numero variabile di monitor. L'idea di potere della sorveglianza nei confronti del singolo da parte di un *computer matching* avviene attraverso dispositivi tecnologici sempre più avanzati e implementabile con software e strumenti biometrici, dimostrando, al pari di apparecchi di sorveglianza elettronica quali GPS o software di raccolta dati, come controllo capace di registrare, archiviare e comunicare con altri mezzi.

¹⁴⁹ Ivi, p.8.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 21-22.

Questo si configura quale forma di controllo *invasivo* come la localizzazione e l'identificazione: le informazioni rifluiscono dall'immagine stessa come avviene ad esempio nei procedimenti di riconoscimento facciale, scanner corporali e l'alimentazione inevitabile di banche dati ¹⁵¹.

Le tesi elaborate negli scritti richiamati troveranno nuovo slancio e sviluppo in *Surveillance after September 11 (Massima Sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo)*¹⁵². Ritorna la convinzione di come l' 'economia dei big data' sia resa possibile da un'incessante espropriazione delle relazioni sociali ridotte a consumi: il *Sesto potere* costituito dalla sorveglianza. Parimenti viene rilanciato l'impatto dell'assetto sui corpi muovendo verso quella che, parafrasando Lyon, è l'epoca della *scomparsa dei corpi* prodotta dal controllo dell'amministrazione pubblica e delle politiche commerciali del XXI secolo. L'elevato tasso di mobilità, associato all'estendersi delle relazioni sociali (social network, meeting) riducono l'essere dotato di corporeità a trasformarsi in *data images* prodotti dai sistemi di sorveglianza interrelati tra loro.

Nell'assemblaggio operato dalla sorveglianza, il corpo viene suddiviso in bit di dati che possono essere raccolti, immagazzinati, analizzati e ricombinati. Anzitutto, il corpo non è né punito né tenuto sotto controllo. I bit costituiti dai dati possono essere letteralmente prelevati dal corpo attraverso le impronte digitali, la scansione dell'iride, i campioni di sangue o le immagini del volto. Oppure possono essere ricavati dai comportamenti e dalle transazioni nei quali è coinvolto, per quanto in forma secondaria o indiretta¹⁵³.

¹⁵¹ Si ricorda che le immagini di videosorveglianza sono considerati giuridicamente dati personali, indipendentemente dall'apparecchio attraverso cui vengono catturate. Esemplicativa la scelta del Consiglio d'Europa. Questo ha stabilito nel 2002 che la videosorveglianza deve essere utilizzata solo se altri mezzi meno invasivi nei confronti della privacy non possono essere utilizzati. Si veda l'apporto di Eulalia Olimpia Policella, *L'immagine come dato personale* in M. Alovio, D. Burrioni, A. Frosini, E. O. Policella (a cura di), *Videosorveglianza e Privacy*, experta, Forlì 2011, pp. 3-9.

¹⁵² Cfr. D. Lyon, *Surveillance after September 11*, Polity Press, Cambridge 2003, tr. di E. Greblo, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, Edizioni Cortina, Milano 2005.

¹⁵³ D. Lyon, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, op. cit., p.114.

Altro elemento su cui Lyon insiste è automatismo e delega: «le caratteristiche del XXI secolo vanno intraviste nello sforzo di rendere 'intelligente' la CCTV, con il passaggio da operatori umani a sistemi automatici di riconoscimento del movimento e del volto»¹⁵⁴.

Aspetto su cui si era già concentrato Thomas Mathiesen è la conseguente intensificazione del processo di spettacolarizzazione che alimenta sempre più il desiderio di guardare modellando l'individuo in spettatore. L'efficace neologismo proposto da Mathiesen, *Synopticon*¹⁵⁵, si contrappone al Panopticon "in cui i pochi osservano i molti", quale sistema mediatico "in cui i molti osservano i pochi". La questione sollevata dallo studioso è ripresa da Lyon in un saggio dal titolo *9/11, Synopticon, and scopophilia: watching and being watched*¹⁵⁶. Lyon riconosce come qualsiasi effetto panottico nella società odierna non può essere compreso isolatamente rispetto agli aspetti sinottici, poiché contribuisce alla sua definizione: in una ripresa dai teorici del cinema, ha definito tale aspetto odierno *scopofilia*. Lo studioso ritiene l'attacco al World Trade Centre evento esemplare delle dinamiche connesse alla 'Società degli spettatori' e alla configurazione del suddetto sistema.

Questione che affronta in *Sesto Potere. La Sorveglianza nella modernità liquida*, volume scaturito dal dialogo tra il sociologo dei Surveillance Studies e Zigmunt Bauman. Paradosso è che proprio l'individuo, il sorvegliato, vada ad alimentare modelli del controllo sociale, fornendo costantemente informazioni personali ai dispositivi non più localizzabili all'interno degli spazi fisici, dispiegano nella fitta rete di tecnologie che dominano il processo di sorveglianza *liquida*. A riguardo, ragionando sul superamento panottico, Bauman individua l'istanza securitaria e la riconfigurazione degli assi spaziali affermando che l'attuale sistema

¹⁵⁴ Ivi, p.79.

¹⁵⁵ T. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*, in «Theoretical Criminology», n. 1, 1997, pp. 215-234.

¹⁵⁶ D. Lyon, *9/11, Synopticon, and scopophilia: watching and being watched*, in K. Haggerty, R. V. Ericson (a cura di), *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2000, pp. 35-54.

cela l'obiettivo di tener fuori (anziché dentro, come faceva il Panopticon) e trae la sua linfa vitale e la sua forza evolutiva dall'ascesa oggi inarrestabile delle preoccupazioni *securitarie*, e non dalla spinta a *disciplinare* come nel caso del Panopticon¹⁵⁷.

In Sesto Potere, come del resto diffusamente nel panorama degli studi successivi agli anni Duemila, elemento che viene costantemente evidenziato è lo spostamento di scala che affianca allo spazio della metropoli l'orizzonte internazionale quale spazio di rilevazione, coordinazione e circolazione delle informazioni in una globalizzante classificazione di dati che eccede l'archiviazione. Questo imponente investimento nella categorizzazione viene restituito dalla teoria del *social sorting* che costituirà uno degli assi nell'analisi dei testi audiovisivi presentati nella seconda parte della tesi:

Social sorting highlights the classifying drive of contemporary surveillance. It also defuses some of the more supposedly sinister aspects of surveillance processes (it's not a conspiracy of evil intentions or a relentless and inexorable process). Surveillance is always ambiguous. At the same time social sorting places the matter firmly in the social and not just the individual realm - which privacy concerns all too often tend to do. Human life would be unthinkable without social and personal categorization, yet today surveillance not only rationalizes but also automates the process¹⁵⁸.

La categorizzazione degli individui, rispetto all'analisi dei dati, prevede applicazioni computerizzate orientate su base algoritmica. L'identificazione di possibili pericoli all'interno di spazi, aperti o di transito -quali aeroporti, stazioni etc.-, viene elaborata sulla base di tratti somatici, guidate da logiche di discriminazione, alimentate dal *profilng razziale*. All'idea di confine si

¹⁵⁷ Z. Bauman, D. Lyon, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, op. cit., p.51.

«There is a general phenomenon of surveillance philosophy and surveilling equipment wrapped around the task of “keeping away” instead of “keeping in”, as in the Panopticon did, and drawing its life juices and developmental energy from the currently unstoppable rise of *securitarian* preoccupations, not from the discipling urge as in the case of Panopticon».

¹⁵⁸ D. Lyon, *Surveillance as Social Sorting. Privacy, risk and Digital Discrimination*, Routledge, New York 2003, p. 13.

sostituiscono i movimenti *transfrontalieri* degli individui. Medesime procedure possono essere utilizzate per altre finalità recepibili sia in termini positivi che negativi. A riguardo Lyon ricorre al pensiero Ban-opticon teorizzato da Didier Bigo dove la funzione del diagramma è quella di definire il profilo di gruppi minoritari 'sgraditi' rispetto le coordinate prevalenti della società:

Il Ban-opticon opera in spazi globalizzati situati oltre lo Stato-Nazione, e in tal modo le conseguenze del potere e della resistenza non sono più avvertite solo nello spazio che intercorre tra Stato e società [...]. Bigo sostiene che tutto ciò discende dalle attività di quelli che egli chiama "gestori del disagio" – professionisti della sicurezza e così via-, particolarmente vicini al *dispositif* che controlla e sorveglia alcuni gruppi che non fanno parte della maggioranza¹⁵⁹.

Non solo monitoraggio dell'individuo ma piuttosto attraverso la cosiddetta libertà di circolazione di beni, capitali, informazioni, servizi. Il potere non è più legato allo Stato in quanto l'azione dell'occhio «exceed the frame of representations inscribed within the nation-state, disconnect the direct relations between state and individuals inside and between»¹⁶⁰ ma assume una caratteristica globalizzante.

Un dibattito che ha trovato rinnovato vigore nell'era post-Snowden quando, a partire dal Giugno del 2013, apre un orizzonte di consapevolezza sul controllo esteso alla compagine civile delle popolazioni. Tale realtà è stata esplorata nell'ultimo lavoro del sociologo canadese, *Surveillance After Snowden* (2015), attraverso la nozione di *precarious privacy* cui protagonisti divengono le 'three dimensions of surveillance'¹⁶¹: semplici *cittadini* che nel loro agire quotidiano forniscono informazioni, passando attraverso le *agenzie*, da un lato di marketing dall'altro di *intelligence* che utilizzano tali informazioni, anche

¹⁵⁹ Z. Bauman, D. Lyon, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, op. cit., p.50.

¹⁶⁰ D. Bigo, *Globalized (In)security: the field and the Ban-opticon*, in J. Solomon, N. Sakai, (a cura di), *Traces4: 'Translation, Philosophy, Colonial Difference (Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory & Translation)*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2006. p.145.

¹⁶¹ D. Lyon, *Surveillance After Snowden*, Polity Press, Cambridge 2015, p.9.

rivendendole infine ai *governi* che, ufficialmente nel rispetto delle leggi in vigore, possono utilizzare quelle stesse informazioni per azione di prevenzione¹⁶².

Rispetto agli approdi del dibattito degli anni Settanta, in cui si guardava ancora alla dimensione egemonica degli Stati, Lyon rileva come protagonista dell'autorità sul singolo sia il capillare lavoro delle agenzie, spostamento non sempre abbastanza recepito dal dibattito pubblico, spesso ancorato al governativo. Si pensi alla National Security Agency presa in scacco dalle rivelazioni di Snowden, che «suck innocent bystanders into the surveillance system in unconscionable numbers with dire results for human rights and civil liberties»; «when Snowden states that surveillance affects us all, it is no exaggeration»¹⁶³.

2.3. Il Surveillance Studies Centre

Il costituirsi del centro di ricerca conosciuto come Surveillance Studies Centre si innesta nella riflessione operata da David Lyon considerato fondatore, che fa propria la consapevolezza della complessità e dell'articolazione della sorveglianza quale fenomeno attuale. Tale complessità invoca una interazione dei confini degli ambiti disciplinari e al contempo l'apporto di specifiche

¹⁶² Vista la prossimità degli eventi è difficile riproporre una completa analisi ma si legga come evento che va in questa linea di sviluppo l'entrata in vigore, a partire dal 25 Maggio 2018 del General Data Protection Regulation –GDPR-, nuovo regolamento europeo sul trattamento dei dati personali sensibili, il quale impone obblighi certo più chiari e stringenti. Tra le novità l'introduzione del diritto all'oblio, l'obbligo di consenso preventivo e inequivocabile, le scadenze temporali per il trattamento dei dati, la valutazione dell'impatto dell'azienda sulla privacy, l'introduzione di un responsabile del trattamento dei dati personali, l'aumento delle pene pecuniarie in caso di inadempienza da parte delle aziende. Il vuoto normativo sembra colmato; nei prossimi mesi si vedrà se la cornice legale è adeguata a tutelare i diritti dei cittadini dentro contesti in continuo mutamento.

¹⁶³ D. Lyon, *Surveillance After Snowden*, op. cit., p.11.

competenze, in uno spettro che prende nella sua ampiezza sociologia, criminologia, scienze politiche, geografia, sistemi di informazione, cultura visuale, studi scientifici, tecnologici e giuridici:

Surveillance itself is not new: it's just that for most of human history, surveillance has been on a small local and face-to-face scale. It's only in a relatively recent times that surveillance came to be something institutional and something that has now become technologically enhanced. Surveillance is there, and we're trying to understand the mechanisms of that surveillance. The technological differences are made, in particular, today, by the coming together of communications, computers and the codes, codes singularly important for encasing those algorithms that make all the differences to the ways in which surveillance is carried out¹⁶⁴.

Tale istanza, come attesta the *International Encyclopedia of Political Communication*¹⁶⁵ è fatta propria dall'azione della rivista *Surveillance & Society*¹⁶⁶, supportata dalla Surveillance Studies Network, e tra i centri di ricerca sugli studi di sorveglianza, il Centro per la ricerca sulla sorveglianza e la privacy delle informazioni nel Regno Unito e il Surveillance Studies Center¹⁶⁷ della Queen's University di Kingston¹⁶⁸.

Il Surveillance Studies Center riprende il dibattito verso l'individuo inteso quale corpo di *metadati*, facendo di questo uno degli assi centrali delle linee di

¹⁶⁴ <http://www.sscqueens.org/projects/the-new-transparency>; The New Transparency, discorso introduttivo di David Lyon (5.20)

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

¹⁶⁵ K. G. Barnhurst, G. Mazzoleni, *The International encyclopedia of political communication*, vol. 3, Wiley, Chichester 2016, p. 1566.

¹⁶⁶ <http://www.surveillance-and-society.org>

¹⁶⁷ <http://www.sscqueens.org>

¹⁶⁸ Altro esempio *l'Italian Group on Surveillance Studies*, rete aperta ai ricercatori italiani che guarda al *network* di studiosi della Queen's University di Kingston. La realtà italiana è molto recente: nasce dall'idea di un gruppo di lavoro attorno Stefano Rodotà, che nel 2008 durante un convegno tenutosi a Piacenza, ha incoraggiato, spinto dalla presenza dello stesso canadese Lyon, a un dialogo interdisciplinare rispetto al ruolo delle nuove tecnologie il cui utilizzo è finalizzato al controllo e alla loro penetrazione nelle organizzazioni delle società contemporanee. Ne è nato un volume: D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009.

ricerca con carattere interdisciplinare e internazionale. La densa attività che contraddistingue il centro vede la nascita di più gruppi di lavoro, che rispecchiano le esigenze di confronto da parte di ricercatori e studiosi, che pur di formazioni differenti, trovano nella *governance* della sorveglianza elettronica un nucleo tematico d'interesse comune. La composizione dei gruppi di lavoro non è esclusivamente interna all'attività, che si contraddistingue anche per una didattica organizzata in *workshop*, in conformità alle propensioni del fondatore, sono aperti a un continuo dialogo con differenti organizzazioni ed entità esterne nonché altri centri di ricerca quali università americane ed europee. A partire dagli studi del suo fondatore, il Surveillance Studies Center si fa attento osservatore dei *trand*, alle varianti nazionali e regionali della cultura del controllo nel Nord globalizzato come alle configurazioni assunte nelle società delle ex colonie, considerate sia nei risvolti autoritari che democratici. La sua attività è fondamentale per il costante *up-to-date* all'interno delle comunità di studiosi finalizzate all'individualizzazione degli strumenti più appropriati per una valutazione etica dei processi, all'analisi delle forme di partecipazione democratica, alla sensibilizzazione sociale e all'azione sulle politiche inerenti alla tematica in oggetto.

In particolare si rileva l'attenzione di ricercatori con formazione sociologica verso l'impatto e la pervasività dell'audiovisivo, con particolare riferimento a *format* televisivi (per esempio *The Big Brother*), ma anche a casi filmici e alla serialità televisiva. Ancora una volta si conferma promotore di un asse di sviluppo Lyon, a partire dal testo *Surveillance Studies: An Overview* del 2007¹⁶⁹. Nell'operare un personale *ri-ataversamento* nel panorama di studi sulla sorveglianza egli nota, a più riprese, come il *controllo per immagine* costituisca sempre più oggetto connotante della produzione audiovisiva, riconoscendo a tale forma di intrattenimento la capacità di toccare un pubblico ben più ampio rispetto a studi specifici: «While some people may have read social science or philosophical work on surveillance, a much larger audience will have seen a *surveillance movie*»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Cfr. D. Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007.

¹⁷⁰ Ivi, p. 140.

Viene messo in rilievo come il cinema, al contempo arte espressiva e spettacolare, nell'ultimo ventennio capti e traduca con insistenza all'interno della propria cornice la questione della sorveglianza affiancando a una centralità attribuita al piano diegetico il dispiegamento di processi metadiscorsivi. Questo duplice asse sarà cuore dell'approccio analitico adottato nei prossimi capitoli dedicata all'analisi testuale di opere audiovisive.

Tra i nuclei di attenzione emerge l'impatto derivato dalla praticità e maneggevolezza delle tecnologie portatili, diffusi a livello *consumer*. È a tale caratteristica degli apparecchi che va la nuova modalità di visione definita da Paul Virilio *permanent pancinema* che marca tanto l'estensione dell'istanza spettacolarizzante quanto la sua rilevanza a partire da pratiche quotidiane nell'ordine della sorveglianza.

This solemn farewell to the man behind the camera, the complete evaporation of visual subjectivity into an ambient technical effect, a sort of permanent pancinema which, unbeknown to us, turns our most ordinary acts into movie action, into new visual material, undaunted, undifferentiated vision-fodder, is not so much, as we have seen, the end of an art - whether it be Klier's or 70s' video art, television's illegitimate offspring. It is the absolute culmination of the inexorable march of progress of representational technologies, of their military, scientific and investigative instrumentalisation over the centuries. With the interception of sight by the sighting device, a mechanism emerges that no longer has to do with simulation (as in the traditional arts) but with substitution. This will become the ultimate special effects of cinematic illusion¹⁷¹.

La citazione di Virilio porta l'accento sull'intero sistema dei *media* e sulla sfera artistica nel suo complesso che compongono il terreno fertile delle *cultures of surveillance*. In *Routledge Handbook of Surveillance Studies*¹⁷², pubblicato dal Surveillance Studies Center nel 2012 per una prima mappatura degli studi sulla sorveglianza, vengono raccolti contributi di studiosi provenienti dall'ambito della cultura visuale quali Mark Andrejevic e Dietmar Kammerer. Di

¹⁷¹ P. Virilio, *The Vision Machine*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 47.

¹⁷² K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012.

nuovo viene enfatizzata l'importanza di letteratura e cinema, tra altre forme espressive, quali canali di circolazione: «We know about surveillance because we have read about it in a classic novel» or «have seen a film depicting surveillance»¹⁷³. Lo stesso Kammerer a partire da queste constatazioni di Lyon, afferma come

If, nevertheless, any people believe that they know how surveillance 'works', it is probably because they are drawing on representations of surveillance in popular culture. Many sociologists have pointed out this fact¹⁷⁴.

Nella congiuntura tra cultura popolare e pratica della sorveglianza, Kammerer rileva un doppio movimento:

we not only find our present culture and media heavily saturated with the aesthetics and rhetorics of surveillance. We also have to look at how surveillance itself is shaped and influenced by popular representations and public perception¹⁷⁵.

Se gli individui si accostano ai meccanismi che agiscono nella sorveglianza mediante le proposte veicolate dai media, dall'altro canto i media stessi partecipano a loro volta alle pratiche di sorveglianza che essi rappresentano, in quanto fruiti da utenti «as consumer of media are also subjects of surveillance».

Il contributo di Kammerer, insieme a 'Video Surveillance in Hollywood Movies' pubblicato per la prima volta nel 2004 nella citata rivista *Surveillance & Society*¹⁷⁶, favorisce l'interesse esplorativo di studiosi dell'audiovisivo. Questo fornisce non solo le basi per un dialogo tra le due pratiche, quella del controllo e quella artistica, ma rintracciano altresì 'esempi sintomatici' per la costruzione di un *corpus* audiovisivo ora consolidato. Tra i testi citiamo *Surveillance on*

¹⁷³ D. Lyon, *Surveillance Studies. An Overview*, Polity, Cambridge 2007, p. 139.

¹⁷⁴ D. Kammerer, *Surveillance in literature, film and television*, in T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002, p. 99.

¹⁷⁵ Ivi, p. 105.

¹⁷⁶ Cfr. D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «*Surveillance & Society*», 2(2/3) 2004, pp. 464-473.

*Screen: Monitoring Contemporary Films and Television*¹⁷⁷ di Sebastien Léfait (2012), *Surveillance cinema*¹⁷⁸ di Catherine Zimmer (2015) e *Surveillance and film*¹⁷⁹ di Macgregor Wise (2016) che verranno presi in esame nel quarto capitolo. Nelle prossime pagine si ripercorreranno le tappe del dibattito riguardante l'interrelazione tra dispositivo scopico e cinema, a partire da una riflessione delle immagini sullo 'schermo/i' all'interno della pratica mediatica e visuale.

¹⁷⁷ Cfr. S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013.

¹⁷⁸ Cfr. C. Zimmer, *Surveillance cinema*, NYU Press, New York 2015.

¹⁷⁹ Cfr. J. Macgregor Wise, *Surveillance and Film*, Bloomsbury Academic, New York-London 2016.

CAPITOLO TERZO

IL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO: dall'*appareil de base* all'*assemblage*.

Nel recente studio *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*¹⁸⁰, Andrea Pinotti e Antonio Somaini, propongono una riflessione sul ruolo di dispositivi, tecnologie e immagini e del loro particolare rapporto con il soggetto:

La relazione tra le immagini e lo spettatore [...], la stessa storia delle immagini e degli sguardi ad esse rivolti può essere considerata come storia di tecniche dello sguardo e di dispositivi, dai più antichi a quelli che lo sviluppo tecnologico continua a proporci¹⁸¹.

E ancora:

Determinati dispositivi hanno saputo imporsi come articolazioni ottico-spaziali capaci di riassumere una determinata concezione della visione e della posizione del soggetto di fronte al mondo¹⁸².

Nei precedenti capitoli, si è dato conto del dispositivo inteso sia quale interazione tra sapere e potere in vista di processi di soggettivazione (capitolo 1), sia quale tecnologia strategica della cattura totalizzante e ossessiva del reale (capitolo 2). Si è osservato un cambio di prospettiva accentuato dal dibattito del post-11 Settembre in relazione anche all'impatto tecnologico che sposta la dimensione del dispositivo dal suo un essere vincolato a una struttura

¹⁸⁰ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 174.

¹⁸² *Ibidem*.

definita (architettura nel Panopticon), a una configurazione aperta, strettamente connessa alle esperienze e alle pratiche degli individui (si pensi alla proposta del Synopticon di Mathiesen). Come evidenziato nel primo capitolo, tali esperienze e pratiche modulanti processi automatici sono, secondo Agamben, produttive di forme eterodirette di soggettività¹⁸³.

In questa direzione si è avviato un rilancio delle analisi sul cinema, nel suo supposto disporre e configurare realtà e meccanismi a partire da un investimento ideologico. All'interno di questo capitolo ci si prefigge di rintracciare in maniera sintetica alcuni punti nodali del dibattito sul dispositivo cinematografico nella prospettiva di indagare come la videosorveglianza entri in tale campo. Importante sarà focalizzare l'attenzione sui contributi riguardanti il ripensamento della macchina cinematografica quale forma di dispositivo *duttile* e *aperto* (Francesco Casetti) che, al pari della matassa deleuziana, ha capacità di rigenerarsi nel tempo in cui agisce.

Sia la componente della cattura totalizzante della realtà sia le riflessioni sul passaggio da una configurazione chiusa ad aperta del dispositivo desoggettivante avevano trovato elaborazione, nel campo degli studi sul cinema e sui media, già a partire dagli anni Settanta. Utile ricordare che nel saggio del 1973 dal titolo *L'acinema*¹⁸⁴, Jean François Lyotard affronta la trasformazione in atto dei dispositivi tecnologici dell'immagine. In tale testo il filosofo afferma che il cinema deve essere riportato alla sua condizione di dispositivo quale promotore della relazione tra soggetto e potere. Lyotard avvia l'indagine sulle trasformazioni che investono l'immagine rispetto a due assi: il primo nella congiuntura tra dimensione tecnica e tecnologica, il secondo quale costruzione simbolica dei significanti. Il problema che pone, a partire da queste due direttrici, è comprendere le modalità secondo cui il dispositivo cinema compori processi di "identificazione". Nel numero monografico dedicato al

¹⁸³ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995; G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

¹⁸⁴ J. F. Lyotard, *L'Acinéma*, in «La Revue d'Esthétique», Paris 1973, pp. 357-369. Si veda anche gli apporti A. Costa, *Da "L'autre scène" a "L'acinema": lavoro del film e teoria del cinema* e C. Eizykman, G. Fihman, *"L'occhio di Lyotard, da "L'acinema" al postmoderno*, numero monografico dal titolo *L'acinema di Lyotard*, in «Aut Aut», n. 338, aprile-giugno 2008.

dispositivo della rivista FATA MORGANA. Quadrimestrale di cinema e visioni¹⁸⁵, Dario Cecchi pone proprio l'accento sulla teorizzazione dell'incontro tra potere e desiderio dei soggetti riprendendo il ruolo che ricopre il dispositivo cinematografico, come proposto da Lyotard:

Lyotard pensa piuttosto a un dispositivo cinema, il quale *desoggettiva* parzialmente l'individuo, o per imbrigliarlo in una logica di consumo e consenso oppure per *risoggettarlo* sulla base di nuove alleanze tra lui da un lato e dall'altro i dispositivi e le tecnologie, da cui il soggetto non può ormai più prescindere per realizzare la sua forma di vita¹⁸⁶.

Il cinema, storicamente connesso a entrambi gli assi, è considerato dal filosofo francese partecipante a un processo globale che *desoggettivizza* l'individuo. Sul finire degli anni Novanta, sarà David Lyon a riprendere porzioni di tali considerazioni per sottolineare l'inerzialità del procedimento che vede la narrazione per immagine entrare nella commistione di dispositivi attraverso cui il potere imbriglia il soggetto, in una logica di consumo e consenso che ne provoca appunto l'assoggettamento. Tale processo è supportato dalle forme di rappresentazione scaturite dall'espansione della comunicazione digitale in pratiche dell'utilizzo quotidiano.

3.1 Il dispositivo cinematografico quale apparato ideologico

Riferimento imprescindibile rispetto alle direttrici che hanno influenzato il dibattito cinematografico negli anni Settanta è il lavoro Jean-Louis Baudry.

¹⁸⁵ Del numero monografico «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 24 DISPOSITIVO, settembre-dicembre 2014, si rinvia tra altri ai saggi F. Parisi, *Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista*, pp. 45-56; I. Goss, *Il dispositivo cinematografico tra psicoanalisi e ideologia*, pp. 69-80; G. Armogida, *La strategia del cinema*, pp. 81-90; C. Dalpozzo, *Il dispositivo siamo noi*, pp.181-196.

¹⁸⁶ D. Cecchi, *L'acinema della rete*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 24 DISPOSITIVO, settembre-dicembre 2014, pp. 60-61.

Baudry fornisce un primo apporto alle origini dello statuto del dispositivo, orientandolo nel contesto cinematografico. Questo verrà connesso a una riflessione sull'esperienza spettatoriale e sulla restituzione di *un'impressione di realtà*. Baudry si focalizza sullo statuto spettatoriale definito dal cinema, inteso quale dispositivo cinematografico prodotto da una miscela iper-complessa di tecnologie, istituzioni, legislazioni. All'interno di tale dispositivo, la figura dello spettatore, le sue esperienze psico-fisiche in sala, le sue passioni e cognizioni, nonché i suoi stessi meccanismi influenzati da processi neuronali, disegnano un modello definito da uno statuto di sottomotricità connesso all'immersione nel buio della sala, in un accostamento con la disposizione del prigioniero incatenato nella caverna secondo la tradizione del mito platonico. Rapito dalle immagini che scorrono davanti ai suoi occhi, lo spettatore è irretito in quello che si configura come un congegno bio-politico che struttura l'immaginario spettatoriale, plasmando la soggettività del singolo¹⁸⁷.

In concomitanza con gli studi di Michel Foucault e le prime formulazioni sulla società della sorveglianza negli anni Settanta, Baudry compone due testi. Il primo, dal titolo *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*¹⁸⁸, si inserisce nel dibattito del '68 sulla *valenza politica* del cinema che animava proprio le pagine di «Cinéthique», rivista presso cui lo scritto viene pubblicato. Il secondo saggio dal titolo *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*¹⁸⁹, pubblicato in «Communications» nel 1975, fa riferimento al dispositivo cinematografico accostato per tratti strutturali, si è accennato, al mito della caverna platonica.

Lo studioso francese teorizza una scissione tra quello che definisce *appareil de base*, per indicare la componente tecnologica della visione in sala -

¹⁸⁷ Questa dimensione di assoggettamento si ritrova già nel testo di Debord *La società dello spettacolo*, di qualche anno precedente in cui, sebbene anche il cinema abbia l'attenzione del filosofo, la dimensione spettatoriale è maggiormente ricondotta a una prospettiva più generale di spettatorialità senza una precisa definizione del dispositivo cinematografico.

¹⁸⁸ J. L. Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinéthique», n.7-8, 1970, pp. 1-8.

¹⁸⁹ J. L. Baudry, *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», n.23, 1975, pp. 56-72.

quindi la cinepresa e il proiettore - e il *dispositif* che riguarda gli effetti psicologici della proiezione sullo spettatore, con particolare riferimento alla *costituzione* di quest'ultimo quale soggetto della visione. Lo spettatore diviene secondo Baudry punto di convergenza *trascendente* di una prospettiva centrale, di fronte a uno schermo in cui è condotto a identificarsi, grazie alla particolare composizione del dispositivo. Tale processo avviene in quanto, come sostenuto da Ruggero Eugeni «il cinema riproduce e riattiva in forma simulata il processo originario di costituzione della soggettività»¹⁹⁰.

Il meccanismo ideologico in atto nel cinema sembra dunque concentrarsi nel rapporto tra la macchina da presa e il soggetto. [...] Si vede bene qui profilarsi la funzione specifica assolta dal cinema come supporto e strumento dell'ideologia: quella che viene a costituire il 'soggetto' attraverso la delimitazione illusoria di un posto centrale. [...] Apparato destinato a ottenere un effetto ideologico preciso e necessario all'ideologia dominante: creare una fantasmizzazione del soggetto, il cinema collabora con decisa efficacia al mantenimento dell'idealismo. [...] Il cinema può dunque apparire come una sorta d'apparato psichico sostitutivo che risponde al modello definito dall'ideologia dominante¹⁹¹.

Dalle parole dello studioso francese, si desume che il cinema costituisce un preciso dispositivo, certamente non così crudele come le prigioni sedicenti illuministiche progettate da Bentham, ma altrettanto stringente. La configurazione dell'*apparato di base* ha precisi effetti ideologici a cui lo spettatore non si può sottrarre in quanto «nell'illusoria posizione di essere centrale, come può esserlo un dio o ogni altro suo sostituto»¹⁹². Sebbene l'attenzione dal primo al secondo scritto sposti il centro di interesse dalla costituzione della soggettività all'impressione di realtà in cui il soggetto è catturato, ferma è la concezione per cui l'immobilità imposta dalla situazione

¹⁹⁰ R. Eugeni, (a cura di) *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, ELS Scuola, Brescia 2017, p.8.

¹⁹¹ J. L. Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinétique», op. cit.; tr. it. J. L. Baudry, *Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base*, in R. Eugeni (a cura di), *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, op. cit., pp. 74-76.

¹⁹² Ivi, p. 46.

conduca lo spettatore a *ri-specchiarsi*¹⁹³; nota esperienza accostata alla teoria dello *Stadio dello Specchio* proposta da Jacques Lacan¹⁹⁴. Lo spettatore di fronte allo schermo filmico si costituisce soggettivamente «assorbendo quelle linee ideologiche impresse nel dispositivo dalla struttura tecnologica»¹⁹⁵. Seguendo tale prospettiva il dispositivo è *macchina*, a configurazione omogenea e chiusa. Ne risulterà un soggetto-spettatore *deformato*, ovvero orientato dall'attraversamento esperienziale determinato dal dispositivo.

Il concetto di *ideologia* che Baudry esplicitamente riprende da Louis Althusser, basato sull'intreccio di politica e psicoanalisi, verrà ripreso dalle successive teorie sul dispositivo ideologico a partire dagli anni Novanta¹⁹⁶.

¹⁹³ J. Lacan, *Scritti* [1966] Einaudi, Torino 1974.

¹⁹⁴ Il riferimento che Baudry compie è alla teoria dello *stadio dello specchio* proposta per la prima volta nel 1936 da Jacques Lacan e successivamente da lui ripresa. Con tale fase di sviluppo lo psicoanalista intende il periodo in cui il bambino, tra i 6 e 18 mesi, inizia a riconoscere sé stesso nella propria immagine riflessa, processo che comporta la costituzione dell'io. Baudry afferma: «La disposizione dei differenti elementi – proiettore, “sala oscura”, schermo – oltre a riprodurre in modo abbastanza sorprendente la messa in scena della caverna, scenografia esemplare di ogni trascendenza e modello topologico dell'idealismo, ricostruisce il dispositivo necessario allo scatenamento della fase dello specchio scoperta da Lacan» da J. L. Baudry, *Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base*, op.cit. , p. 71.

¹⁹⁵ I. Goss, *Il dispositivo cinematografico tra psicoanalisi e ideologia*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 24 DISPOSITIVO, Settembre-Dicembre 2014, p. 71.

¹⁹⁶ Gli anni Ottanta hanno visto sia un'affermazione degli studi di Baudry all'interno della corrente anglofona dell'*apparatus theory* sia l'affermazione parallela di un pensiero cognitivista del dispositivo cinematografico sulla scia delle proposte di David Bordwell e Noel Carroll. Insieme a Kristin Thompson, i tre esponenti della *SLAB theory*, si pongono contro le teorie americane ed europee andate a confrontarsi con l'esperienza spettatoriale quale dimensione storica e culturale, a partire dalle quattro figure di Sausurre, Lacan, Althusser, Barthes (da cui l'acronimo). La suddetta esperienza è stata studiata seguendo il modello cognitivo in cui, centro dell'attenzione divengono le operazioni mentali che portano lo spettatore a ricostruire una narrazione filmica *non-lineare*. Si veda per i primi P. Rosen (a cura di), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York 1986; per i secondi D. Bordwell, N. Carroll, *Post-Theory: reconstructing film studies*, University of Wisconsin, Madison 1996.

3.2. Tecniche di visione: il dispositivo nelle teorie degli anni Novanta

Si riconduce alla metà degli anni Novanta l'emersione di due correnti: i *visual culture studies* americani¹⁹⁷ e la *Bildwissenschaft* tedesca¹⁹⁸. Al cuore di entrambe si avverte uno slancio intorno allo studio della dimensione culturale delle immagini¹⁹⁹. L'ambito francese si conferma come riferimento fondamentale anche per queste correnti di cultura visuale. In un panorama di riferimento, articolato e complesso, permangono tra gli apporti più incisivi all'idea di dispositivo nel corso del Novecento, le teorizzazioni sul *regard* di Paul Sartre, il pensiero di Jacques Lacan, i contributi sulla rappresentazione del potere di Louis Marin²⁰⁰. Trasversali persistono le riflessioni di Foucault sui

¹⁹⁷ Si rinvia agli studi e alla bibliografia dei testi V. Schwartz, J. M. Przyblysky, *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2004; W. Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton University Press, Princeton 2011.

¹⁹⁸ Per approfondire la linea di pensiero si rinvia allo studio H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Munik 2001, tr. di S. Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.

¹⁹⁹ Il concetto di cultura visuale non è certo nuovo. Sono il critico e teorico del cinema Béla Balázs (*L'uomo visibile*, 1924 e *Lo spirito del cinema*, 1930) e l'artista László Moholy-Nagy (*Pittura fotografia film*, 1925 e 1927), entrambi ungheresi, ma attivi in Austria e in Germania, ad utilizzare nei loro scritti i termini tedeschi "visuelle Kultur", "optische Kultur" e "Schaukultur", ossia "cultura visuale", "cultura ottica" e "cultura della visione", riferendosi a media capaci di ridefinire le coordinate del visibile. Negli anni Quaranta, per Jean Epstein l'uso del termine "cultura visuale", torna a modellarsi sul cinema, presentato come un dispositivo filosofico, una macchina con la quale pensare il tempo. Il termine poi è stato usato nel corso degli anni Settanta da due storici dell'arte: l'inglese Michael Baxandall e l'olandese Svetlana Alpers.

²⁰⁰ J. P. Sartre, *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Gallimard, Paris 1973, tr. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla: saggio di ontologia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1988; J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 1996, tr. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano 2010; J. Lacan, *Écrits*, éditions du Seuil, Paris 1966; L. Marin, *De la représentation*, éditions du Seuil, Paris 1993, tr. di L. Corrain, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001.

regimi di visibilità e sulle forme di esercizio di potere connesse alla dimensione del visuale. Sulla scia di quest'ultimo vengono improntate le riflessioni sui modi di vedere e sulle possibili estensioni dello sguardo quali fenomeni determinati storicamente. In questo panorama, tanto i *visual culture studies* americani quanto la *Bildwissenschaft* tedesca si propongono di riformulare una definizione di immagine nel contesto coevo, comprensiva delle implicazioni delle forme di documentazione, registrazione, archiviazione, comunicazione delle immagini. Questa direzione si ritrova nelle riflessioni di William John Thomas Mitchell, che a questo proposito, conia il termine di *pictorial turn* e al contempo di Gottfried Boehm con la locuzione di *iconic turn*. In particolare il primo, riconosciuto dalla letteratura scientifica *padre* della cultura visuale, con la definizione di *pictorial turn* ribadisce l'importanza di analizzare l'atto del 'vedere' nelle sue declinazioni culturali, sociali, epistemiche ed estetiche (*showing seeing*²⁰¹). In questo senso Mitchell definisce il *pictorial turn* come:

a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, bodies and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* [...] and that visual experience or "visual literacy" might not be fully explicable on the model of textuality²⁰².

Per lo studioso americano, accanto alla valenza dell'immagine, assume importanza il fenomeno dell'attenzione visiva del singolo soggetto, che va studiato quale processo percettivo a seconda dei dispositivi che configurano lo sguardo.

In controcampo a questa concezione, prende corpo la formulazione di una *storicità della visione*, espressa dal filosofo Arthur Coleman Danto e dallo storico dell'arte Jonathan Crary. Arthur Danto, in linea con le prospettive

²⁰¹ W. J. T. Mitchell, *SHOWING SEEING. A critique of visual culture*, in N. Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 2013, pp. 86-101.

²⁰² W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 16.

filosofiche di Noël Carroll²⁰³ e di altri studiosi, non riesce a concepire una storia dello sguardo che sia slegata dalla dimensione fisiologica del meccanismo percettivo, che rimane sostanzialmente immutato nella storia dell'umanità. Per Danto infatti, a cambiare non sarebbe la natura dello sguardo umano, ma le tecniche di produzione delle immagini nelle quali lo sguardo prende forma. Il percorso affrontato nel capitolo precedente sull'evoluzione dello sguardo del controllo e delle tecnologie di visione testimonia tale prospettiva.

Diversa appare invece la posizione di Crary. La dissoluzione del paradigma cartesiano, all'interno del quale l'osservatore instaurava una relazione con il mondo esterno tramite l'oggettività fornita dal sistema rappresentativo della camera oscura, è parte di quello che Jonathan Crary definisce processo di "modernizzazione della visione". Questo processo implica un superamento del prospettivismo negli svariati ambiti della nascente cultura visuale. Il superamento del sistema di visione gerarchico modellato sulla camera oscura, e la scoperta del nesso inscindibile tra corpo e visione (l'emergere di una soggettività che metteva in crisi l'idea della veridicità della visione), sono per Crary eventi che in egual misura contribuiscono tanto all'emergere di nuove forme di sperimentazione in ambito artistico, tanto allo sviluppo di nuove forme di dominio, per come queste sono state intese e teorizzate da Michel Foucault: «but it was this ongoing articulation of vision as nonveridical, as lodged in the body, that was a *condition of possibility* both for the artistic experimentation of modernism and for new forms of domination, for what Foucault calls "technology of individuals"»²⁰⁴. Crary fa chiaramente riferimento alla tecnologia politica del corpo descritta dal filosofo francese quale "microfisica del potere" intrinseca a tutte le relazioni che il corpo instaura all'interno delle molteplici pratiche di discorso.

²⁰³ Si veda a questo proposito la raccolta di saggi curata da Michele Di Monte che include contributi sul tema di Arthur C. Danto, Noël Carroll e Mark Rollins; A. C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, Armando Editore, Roma 2007.

²⁰⁴ J. Crary, *Modernizing Vision*, in H. Foster (edited by), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 43.

Tesi ampliata nel testo più conosciuto *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth century (Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo)*²⁰⁵ in cui lo studioso propone una lettura di tecniche di visione quali *formazione dello spettatore* nello statuto di *soggetto moderno*. In quello che è uno studio sul mutamento epistemologico dell'osservatore, l'autore nota come questo sia elemento centrale nella pratica cinematografica intesa quale rete di convergenze:

la visione e i suoi effetti sono sempre inseparabili dalle possibilità di un soggetto osservatore che è allo stesso tempo sia il prodotto storico sia il luogo dove si verificano le pratiche, le tecniche, le istituzioni e le procedure di soggettivazione. [...] Come per ogni altra epoca, se possiamo affermare che esiste uno specifico osservatore [...] è soltanto in termini di costruzione di un *effetto* prodotto da un sistema irriducibile eterogeneo di rapporti discorsivi, sociali, tecnologici e istituzionali²⁰⁶.

La modernizzazione sociale verificatasi nel corso del XX secolo, continua Crary, ha fatto sì che la libertà di vedere venisse contrapposta alla normalizzazione della visione stessa: occorre porre attenzione «sull'osservatore come destinatario e insieme organizzatore della rappresentazione»²⁰⁷. All'interno del detto processo, come ricorda Casetti, l'osservatore viene inteso quale *agencement* (Deleuze), ovvero composto sia da pratiche di visione, sia da tecniche di visione; condizione che presuppone un osservatore non di fronte alla scena ma immerso in essa. Lo studioso americano, staccandosi dagli studi precedenti, pone l'accento su come l'osservatore divenga parte integrante e attiva.

Parallelamente ai contemporanei studi di Rosalind Krauss, secondo cui «l'apparato filmico è un apparato aggregativo, una questione di supporti

²⁰⁵ J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth century*, 1990; tr. di L. Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo*, Einaudi, Torino 2013.

²⁰⁶ Ivi, p. 8-9.

²⁰⁷ F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 124.

interconnessi»²⁰⁸, Crary propone, all’inizio degli anni Novanta, una dimensione differente altresì dell’idea di apparato. Il caso del cinema è esemplare viste le diverse tipologie di sguardo e l’affermarsi di diversi dispositivi. Anne Friedberg scrive del modello proposto da Crary quale “rottura” nel pensiero del dispositivo cinematografico²⁰⁹, pur riconoscendovi manchevolezze. Secondo Friedberg, lo studioso americano non darebbe conto della complessità della “cinematic visuality”, figlia della tradizione ottica ‘incorporea’ della camera oscura quanto dei coinvolgimenti sensoriali di forme come il fenachistoscopio e lo stereoscopio²¹⁰; qui la differenza tra spettatore e osservatore secondo Crary. Come ricorda Guglielmo Siniscalchi nel suo studio *Osservatori, osservanti, spettatori*²¹¹, Crary distingue le due figure a partire dalla semantica tra *spectator* e *observer*:

Il termine spettatore veicola delle specifiche connotazioni [...], cioè il fatto di designare il soggetto come un astante passivo di fronte a uno spettacolo, sia nel contesto di un museo d’arte che in quello di un teatro²¹².

Per quanto riguarda la figura dell’osservatore, e quindi l’azione dell’*observare*, va intesa nel significato di “adeguarsi a”:

riteniamo il verso osservare più inerente al nostro studio [...]. Un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all’interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e limitazioni²¹³.

²⁰⁸ R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale*, PostmediaBooks, Milano 2005, p.48.

²⁰⁹ Cfr. A. Friedberg, *The Frame*, in Id., *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge 2009.

²¹⁰ Si ricorda come Francesco Casetti, a partire dalla lettura di Crary, veda in tali possibilità di visione antenati del cinema quali campo di sguardi che includono e avvolgono osservatore, osservato e situazione. Cfr. F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 255- 260.

²¹¹ Cfr. G. Siniscalchi, *Barocco Giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, Franco Angeli, Milano 2017.

²¹² J. Crary, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo*, op. cit, p. 8.

²¹³ *Ibidem*.

Osservatore è chi volge l'occhio verso il mondo che lo circonda ed «è chiamato ad interagire seguendo regole, rispettando convenzioni, *osservando fenomeni*»²¹⁴.

Altro asse per cui la formula del dispositivo filmico di Crary debba ritenersi snodo per il presente lavoro, è la proposta di una lettura in ottica foucaultiana (a partire da *Le parole e le cose* e da *Sorvegliare e punire*), non disgiunta dalla storia della visione dall'analisi dei dispositivi ottici e dalle pratiche di soggettivazione a questi conseguenti²¹⁵ ma, a ribadire come la tecnologia «non sia valutabile in sé, ma dipende(nte) dal contesto in cui opera e dalla storia in cui si inserisce»²¹⁶. Casetti sottolinea in Crary la proposta di una «realità storica, caratterizzata da genealogie plurime e da assetti variabili». Crary vede in questa:

l'autonomizzazione della vista, propria di svariati settori, la condizione storica per la ricostruzione di un osservatore adatto ai doveri di un consumo 'spettacolare'. L'isolamento empirico della visione non solo permetteva la sua quantificazione e la sua omogeneizzazione, ma rendeva i nuovi oggetti della visione capaci di assumere un'identità mistificata e astratta, senza alcun rapporto con la posizione dell'osservatore in un campo cognitivamente uniforme²¹⁷.

Nei paragrafi seguenti si vedrà in quale modo Casetti porterà l'attenzione su come il soggetto «preso nel gioco del meccanismo» possa trovare in esso «anche un proprio spazio di manovra»²¹⁸.

Nel delineare l'andamento di modernizzazione della visione, lo studioso affronta altresì il processo di normalizzazione e di assoggettamento dell'osservatore. Quello che in questa sede appare interessante nell'analisi di Crary, è la relazione evidenziata tra il nuovo approccio corporeo e l'immagine,

²¹⁴ G. Siniscalchi, *Barocco Giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, op. cit., p. 23.

²¹⁵ A cornice si ricordano gli scritti di Walter Benjamin e a formazione della teoria contemporanea sui media Marshall McLuhan e Friedrich Kittler.

²¹⁶ F. Casetti, *La questione del dispositivo*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 20 CINEMA, maggio-agosto 2013, p. 20.

²¹⁷ J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo*, op. cit., p. 23.

²¹⁸ F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, op.cit., p.125.

pratica di visione che si iscrive, in una prospettiva foucaultiana, all'interno di nascenti logiche disciplinari moderne, nonché del nascente sguardo del controllo. Non è un caso che in quegli stessi anni quel corpo che riscopre la soggettività della visione sia lo stesso corpo che l'indagine scientifica moderna comincia a osservare, sezionare, radiografare, assecondando un interscambio tra quelle che Giuliana Bruno chiama "anatomie del visibile" e quelle "anatomie visibili" della medicina che cominciavano in quegli anni a utilizzare lo sguardo per l'ispezione del corpo²¹⁹. Il sapere medico in quel periodo ha portato a compimento un progetto di visibilità del corpo tramite la sua dissezione e il suo attento scrutinio. Questo processo ha a che fare più in generale con un grande mutamento all'interno della storia del visibile: si intende il modello anatomo-patologico dell'epoca della modernità, così come il cinema. Per la Bruno tanto la lezione di anatomia, quanto il cinema, condividono un discorso di frammentazione e investigazione del corpo, un "desiderio analitico" profondamente connaturato alla modernità stessa:

l'impulso del cinema delle origini verso un impianto corporeo – la sua insistenza a compiere atti sul corpo e a re-inventare la lezione di anatomia – si rivela espressione di un più ampio paradigma analitico epistemologico riguardante la geografia degli interni e l'incarnazione delle tecniche di osservazione²²⁰.

Tale paradigma porta lo studioso ad affrontare la polemica sull'uso del termine *spettacolo* che ha avuto luogo in Francia nel post sessantotto. Crary appare in polemica con Foucault, contrario all'idea che la "società dello spettacolo" implichi, in maniera univoca, controllo delle masse mediante immagini e media. Ma secondo lo studioso americano, «l'opposizione che Foucault opera tra sorveglianza e spettacolo sembra non considerare il fatto che gli effetti di questi due regimi *di potere* possano anche coincidere»²²¹. Le macchine della visione, secondo Crary, sono allo stesso tempo *pratiche sociali* e, dunque, non riconducibili solamente ad apparati tecnici o istanze del potere.

²¹⁹ Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano 2009.

²²⁰ Ivi, p. 101.

²²¹ J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo*, op. cit., p.22.

Facendo ricorso al pensiero di Walter Benjamin, il critico ricorda come l'osservatore sia oggi itinerante e mobile, plasmato dall'influenza di configurazioni nuove, di spazi urbani, nonché sarà sempre più modellato attraverso la presenza capillare delle *nuove tecnologie*²²². Il nuovo scenario pubblico è divenuto luogo di condensazione di sguardi.

Da Crary in poi, risulta pressoché impossibile alla letteratura scientifica della *visual culture*, pensare al dispositivo cinematografico quale strumento ideologico inscindibile dalle sue potenzialità cognitive e percettive. Si pensi agli studi condotti a metà degli anni Novanta, da Niklas Luhmann. Il sociologo di origine tedesca elabora l'analisi di due topos dell'estetica, *Medium* e *Form*, in particolare in *Die Kunst der Gesellschaft*²²³, volume sulle dinamiche sociali nel campo della produzione artistica. Come ricordato da Antonio Somaini²²⁴ tale studio prosegue lo sviluppo della distinzione luhmanniana tra *System* e *Umwelt* elaborata nei testi precedenti che riguardavano "sistemi" tecnologici, biologici, psichici e sociali. Centrale l'azione operata dal *beobachter*, ovvero l'osservatore, inteso non quale corpo individuale, ma centro nevralgico di una serie di *istanze di osservazione e di distinzione*²²⁵. Lo studioso, come riportato da Elsaesser e Hagener, parla di osservazione *di secondo ordine* quale forma costitutiva di un'identità:

gli individui sono osservatori di se stessi. Essi s'individuano per il fatto di osservare il loro stesso osservare. Nella società odierna, essi non si definiscono più attraverso i loro [...] natali. [...] Diciamo che essi ricevono un'identità soltanto attraverso lo sguardo degli altri; ma ciò solo se osservano il fatto di essere osservati²²⁶.

²²² Ivi, p.23.

²²³ N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1995, tr. it. G. Corsi, *L'arte della società*, Mimesis, Milano 2017.

²²⁴ A. Somaini, *La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.26 TEORIA, maggio-agosto 2015, pp.39-54.

²²⁵ Ivi, p.50.

²²⁶ T. Elsaesser, M. Hagener (a cura di), *Filmtheorie. Zur Einföhrung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg 2007, tr. di F. De Colle, R. Censi, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 117.

Secondo Luhmann, la percezione sensibile di chi osserva ha luogo nel *medium*, inteso quale insieme di elementi sciolti che non hanno una propria configurazione. La sua concezione dei sistemi si allontana quindi dalla precedente tradizione segnata da Marshall McLuhan per cui con *medium* si intende in maniera allargata una protesi del corpo²²⁷. Diversamente, richiama alla mente la concezione di *dispositivo* elaborata da Deleuze: «una matassa, un insieme multilineare [...] composto di linee di natura diversa»²²⁸ che devono essere *cartografate* al fine di comprenderne il dinamismo. Deleuze aggiunge come la matassa si costituisca attraverso il *concatenamento* dei diversi regimi. Al pari del filosofo francese, il *medium* è inteso da Luhmann quale concatenamento di *formen* differenti²²⁹: il soggetto, che esiste nell'atto di osservare, si colloca all'interno di tali concatenamenti.

Somaini, rileggendo tale concezione in termini di *medium cinematografico*, afferma:

si potrebbe considerare come "dispositivo cinematografico" generale quel *Medium* da cui di volta in volta diverse pratiche cinematografiche hanno estratto degli elementi costruendo dei singoli dispositivi che sono delle *Formen*. [...] L'intera storia del cinema può essere considerata come un vasto terreno all'interno del quale sono state costantemente esplorate e sperimentate diverse *disposizioni* degli elementi facenti parte del *Medium*: una serie continua e aperta di aggregazioni e disaggregazioni²³⁰.

Le aggregazioni e disaggregazioni che ricorda Somaini sono risposta alla capacità di ri-generazione del dispositivo-cinema. Questione centrale della attuale *querelle des dispositifs* quanto delle recenti proposte di Francesco Casetti

²²⁷ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The New American Library, New York 1964, tr. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano 1974.

²²⁸ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., pp. 11-13.

²²⁹ Luhmann concepisce l'oggetto d'analisi, a partire dai concetti di *metaxy* e *diaphanes* aristotelici, quale luogo intermedio in cui avviene la conoscenza.

²³⁰ A. Somaini, *La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo*, op. cit., p.51.

relativamente al cinema quale *assemblage*, che si andranno ad affrontare nelle prossime pagine.

3.3. *La querelle des dispositifs*: da Raymond Bellour a Philippe Dubois

A partire da tali premesse, nel corso degli anni Duemila, si dipana in ambito francese la cosiddetta *querelle des dispositifs*, locuzione che deriva dal titolo dell'omonima pubblicazione di Raymond Bellour del 2012²³¹. Si ricorda che nei testi degli anni Novanta, Bellour aveva iniziato a segnalare il manifestarsi di quello che indicava come 'cinema altro', in riferimento a installazioni ispirate alla pratica cinematografica²³². Al centro della *querelle* l'infiltrarsi del cinematografico in contesti museali, proiezioni di immagini in movimento protagoniste in sempre più installazioni audiovisuali del sistema artistico contemporaneo segnato da pratiche audiovisuali, nonché i diversi schermi che costellano ogni spazio sia esso pubblico o privato. A partire da tali mutamenti, il teorico francese osserva:

Il y a d'autre part toutes sortes d'œuvres, de durées très variables, composées d'images en mouvement ou au moins associées selon le temps, dues à des artistes et de plus en plus souvent à des cinéastes, et destinées à être diversement projetées dans l'espace des galeries et des musées. Il faut excepter, bien sûr, les salles purement affectées dans les musées à la projection de films, les musées agissant alors comme cinémas d'essai ou comme cinémathèques, en dépit du déplacement (psychique, économique, symbolique) que le lieu « musée » suscite de toute manière. Mais cela devient secondaire. Sitôt que les lumières s'éteignent, que le spectateur commence à oublier la salle et tous les autres spectateurs dont il ressent pourtant la présence confuse, et que des images, des plans un par un apparaissent, auxquels corps et âme il se confie, s'oubliant mais aussi, sans cesse, et de façon si diverse selon les films, trouvant mille occasions

²³¹ R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.

²³² R. Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, La Différence, Paris 1990.

de revenir à lui, de penser le film comme de se penser en lui – sitôt tout cela réuni, le spectateur ainsi incorporé à ce temps singulier sait qu'il est au cinéma²³³.

Queste riflessioni reinvestono la nozione di dispositivo, sia rispetto alla formulazione foucaultiana sia rispetto a quella dell'esperienza dello spettatore al cinema, dilatandosi dall'ambito anglofono –*media studies, screen studies*²³⁴– a quello tedesco –*Medienwissenschaft*²³⁵.

La *querelle* ha visto opporsi due fazioni. Un primo assetto a partire dal lavoro di Jacques Aumont e da quello di Raymond Bellour volto a sostenere la concezione di un *cinéma, seul*, secondo l'accezione di Serge Daney, che si definisce nella singolarità del contesto di proiezione e di esperienza spettatoriale precisa:

Daney conçoit symboliquement dans son Journal l'idée d'une chronique: «Le cinéma, seul». Il précisait: «ce que seul le cinéma a à charge de poursuivre». Et encore: «Elle devrait être la sortie de la période "images", celle de tous les incestes et de toutes les ruses de petit malin. C'est, en tout cas, mon nouveau point de départ»²³⁶.

Nel corso della proiezione in una sala cinematografica, Daney delinea alcuni tratti specifici:

a projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique

²³³ R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, op. cit. p. 15.

²³⁴ Per un quadro completo R. Howells, J. Negreiros (a cura di), *Visual Culture*, Polity, Cambridge 2012; J. Elkins, S. Manghani, G. Franck (a cura di), *Farewell to Visual Studies*, Pennsylvania State University Press, University Park 2015.

²³⁵ Si rinvia tra altri a K. Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2003; C. Maar, H. Burda (a cura di), *Iconic Worlds: Neue Bilderwelten und Wissenraume*, DuMont, Köln 2006; D. Mersch (a cura di) *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2014.

²³⁶ R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, op. cit., p.4.

de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé «cinéma»²³⁷.

Fuori dalla sala si sperimenta solo 'visione degradata di film cinematografici'.

Sul versante opposto, ritroviamo posizioni come quelle di Philippe Dubois, François Albera e Maria Tortajada, i quali, considerando il dispositivo nella sua traiettoria storica, e per tanto riconfigurabile all'interno dei panorami tecnologici e dei contesti che li accolgono. Se nella prima concezione ritroviamo l'idea di dispositivo quale struttura precostituita, chiusa nonché vincolante (sulla linea di Foucault e Althusser), nella seconda la nozione di *apparato* si apre a una complessità flessibile e rimodulabile (in dialogo con Agamben e Luhmann) in cui è l'esperienza spettatoriale a trovare la propria macchina.

Ad aprire la *querelle* sono state le riflessioni di Philippe Dubois nel 2009. Introducendo la raccolta degli atti di una *summer schools* su cinema e arte contemporanea²³⁸, il teorico sostiene un *cinema expanded*:

cinema 'expanded', sorti de ses formes et des cadres. Du cinéma du hors la salle, hors les murs, hors "le" dispositif. Fini le noir, cinéma les sièges, le silence, la durée imposée. Démultiplication folle des formes de présence de l'image lumineuse en mouvement. La pellicule n'est plus le critère, ni la salle, ni l'écran unique, ni la projection, ni même les spectateurs. Oui c'est du cinéma. Du cinéma aux mille lieux. Du cinéma hors "la Loi"²³⁹.

La scrittura di questo cinema fuori dalla legge è definito nel suo essere divenuto '*immaginario dell'immagine*' in grado di penetrare le menti e di produrre un ripensamento sul rapporto tra il soggetto e le immagini contemporanee. Questa tesi è ripresa nello scritto dell'anno successivo *Oui c'est du cinéma/Yes it's cinema* in cui si afferma la presenza 'ovunque' del cinema, in un darsi nelle sue molteplici forme, di arte e industria, creazione e

²³⁷ Ivi, p. 14.

²³⁸ Tenutasi presso l'Université-Sorbonne Nouvelle – Paris III.

²³⁹ P. Dubois (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto, Pasian di Prato 2010, pp. 13-14.

intrattenimento, immagine e dispositivo, storia e tecnica²⁴⁰. Replica a tale concezione, il citato testo di Bellour, *La querelle des dispositifs*, costruito come dialogo tra l'autore stesso e un interlocutore simulato:

- Vous voulez déclarer la guerre?
- J'aimerais surtout avoir la paix.
- Air connu, la rengaine de tous les dictateurs.
- Je n'impose rien, juste une très modeste idée du cinéma. Je voudrais seulement qu'on laisse un peu en paix le cinéma. – Le cinéma?
- Oui, le cinéma, le vrai cinéma.
- Comment ça, le vrai cinéma, cet art semi-moribond dont son avocat prédestiné, Serge Daney, «le cinéfilms», annonçait déjà périodiquement la mort voilà près de trente ans, on imagine que ça ne s'est pas vraiment arrangé depuis.
- C'est bien ce qui vous trompe. Le pire n'est pas toujours sûr. Le cinéma a survécu, survit, son bulletin de santé vous surprendrait²⁴¹.

Secondo Bellour, occorre distinguere nettamente tra ciò che può essere chiamato cinema e ciò che non può essere considerato tale, pena il *dissolversi* dello steso nella miriade di immagini in movimento, in una ripresa della tesi di Aumont secondo cui «le cinéma continue d'exister comme le dispositif dans lequel on regarde ce qu'on voit»²⁴². Per questi ultimi il dispositivo cinematografico è il procedimento attraverso cui viene *catturato* lo spettatore, nello spazio-tempo della proiezione in una sala buia, a cui viene *sottomesso*.

Negli stessi anni, nel saggio dal titolo *Le Dispositif n'existe pas*²⁴³, Albera e Tortajada concepiscono cinque modelli attraverso cui analizzare il dispositivo: la specifica combinazione delle parti che compongono un apparecchio

²⁴⁰ Cfr. P. Dubois, *Oui c'est du cinéma/Yes it's cinema. Forme set espaces de l'image en mouvement/Form and Space of the Moving Image*, Campanotto, Pasion di Prato 2009, p. 7.

²⁴¹ R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, op. cit., p.5.

²⁴² J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, in «Rivista di estetica», n.46, 2011, pp. 17-31.

²⁴³ F. Albera, M. Tortajada, *Le dispositif n'existe pas*, in *Ciné-dispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature*, L'age d' homme, Lausanne 2011, pp. 9-38; tr. it. *Il dispositivo non esiste*, in A. D'Aloia, R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 327-350.

meccanico; la macchina stessa in quanto funzionale a produrre determinati effetti; una certa situazione in cui le macchine sono associate ad alcuni soggetti e ad altri tipi di entità; dispositivi del tipo precedente, ma che implicano l'intervento di processi di rappresentazione; e infine il dispositivo quale strumento di correlazione tra soggetti e potere, secondo la direzione segnalata da Michel Foucault²⁴⁴ che Casetti così rilegge: «il fatto che essa (la macchina/dispositivo) lo assoggetti (l'utilizzatore) a un ordine di comportamento ben definito»²⁴⁵. Gli allestimenti meccanico-motori rilevati nei primi tre aspetti sono considerati in una logica di *assemblaggio di assemblaggi*²⁴⁶. Nella definizione che i due studiosi danno di dispositivo, riecheggia il pensiero deleuziano per cui 'apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi': il soggetto è condotto a vivere *un'esperienza* in conformità alla macchina, al dispositivo; si prospetta così il tentativo di pensare il dispositivo cinematografico quale combinazione meccanica di oggetti eterogenei tra loro, aspetto che verrà successivamente affrontato dal presente lavoro a partire dalle teorie di Francesco Casetti.

Quarto e quinto punto della definizione riconducono al soggetto, sia esso investito di potere o *assoggettato* all'inganno del dispositivo. I due studiosi affrontano la questione dell'assoggettamento, a sostituire quella della *soggettività*, sottolineando in maniera critica la centralità compositiva assegnata precedentemente al soggetto da Baudry e Christian Metz -tra altri-. L'apporto ricorda come sia stato Louis Althusser in *Ideologia e apparati ideologici di Stato*²⁴⁷ a introdurre l'uso del termine ma, ancora una volta, è attraverso l'analisi foucaultiana che si è mossa l'interrogazione degli studiosi sul *dispositif* rispetto a due fasi di elaborazione: la prima verte attorno ai già proposti studi sull'assoggettamento mentre la seconda attorno alla questione della 'tecnologia del sé' e di matrice indiretta al potere, ma pur sempre insita nel funzionamento

²⁴⁴ Ivi, p. 332.

²⁴⁵ F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, op. cit., p. 120.

²⁴⁶ F. Albera, M. Tortajada, *Il dispositivo non esiste*, op. cit., p. 333.

²⁴⁷ L. Althusser, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, in L. Althusser, *Freud e Lacan*, Edizioni Riuniti, Roma 1977, pp. 65-125.

sociale. Per Albera e Tortajada la *querelle* relativa all'epistemologia dei dispositivi di visione è superata nella concezione del dispositivo come 'schema', gioco dinamico di relazioni che articola discorsi e pratiche. Per predisporre l'elaborazione dello schema in cui si dà il dispositivo entrano in azione tre termini da definire di volta in volta nella loro relazione: gli spettatori, i macchinari, la rappresentazione.

In questo contesto si inserisce la riflessione proposta da Francesco Casetti, a cui si è accennato.

3.4 Il dispositivo cinematografico quale *assemblage*

Francesco Casetti si inserisce nel dibattito introducendo, come ricorda Somaini, una nuova metodologia dialettica di analisi del dispositivo, che affronta in maniera sistematica nel testo *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*²⁴⁸ a partire da una riflessione sullo statuto del cinema nel contesto contemporaneo. In linea con la *querelle* francese, richiamata nelle pagine precedenti, Casetti teorizza la sopravvivenza del cinema all'interno di un panorama mediale in profonda trasformazione, proponendo sette *topoi* per interpretare "il cinema che viene": rilocazione, reliquie, *assemblage*, espansione, ipertopia, display, performance. Ed è in questa cornice che si inserisce la dimensione del dispositivo: alla flessibilità con cui il cinema cerca la propria sopravvivenza si affianca una nozione aperta e altrettanto flessibile del dispositivo

l'esperienza di cinema approfitta di tutte le possibili occasioni per rivivere. Il cambio di prospettiva è profondo. Il dispositivo non appare più come una struttura precostituita, chiusa e vincolante, ma come un complesso aperto e flessibile – non è più apparato, ma piuttosto un *assemblage*²⁴⁹.

²⁴⁸ Cfr. F. Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

²⁴⁹ Ivi, pp. 111-112.

Lo studioso continua affermando che tale duttilità del dispositivo-cinema è restituita dalle operazioni culturalmente significative che l'evoluzione tecnologica ha reso possibile. Da un lato dunque il dispositivo cinematografico non viene più necessariamente ricondotto al set primigenio –quello identificato da Baudry e dalla *apparatus theory* dagli anni Ottanta- ma a un ventaglio di strumenti e pratiche dell'attuale panorama tecnologico, dall'altro gli elementi che lo costituiscono non si pongono più in forma rigida bensì mobile; una mobilità che tuttavia non inficerebbe lo *status* di cinema²⁵⁰. Lo slittamento da apparato chiuso a sistema aperto trova ragione non tanto nella ri-mediazione nella concezione di David Bolter e Richard Grusin²⁵¹, bensì nella *rilocalizzazione*, nella quale centrale è l'analisi non solo dei supporti, ma anche del tipo di *esperienza* che ne deriva. Quest'ultima non nasce dal dispositivo: piuttosto che partire dal dispositivo e ipotizzare un'esperienza derivata, si propone un approccio in cui è «l'esperienza a trovare la sua macchina»²⁵². L'esperienza stessa si dispiega in un ventaglio più articolato di quanto assunto nei precedenti modelli configurandosi come attività di osservazione, orientamento nello spazio, registrazione e archiviazione.

Questo ripensamento apre un orizzonte nuovo. Anche nelle situazioni più controverse, il cinema può trovare le condizioni di base perché l'esperienza che lo contraddistingue possa continuare. Anche in nuovi ambienti e con nuovi dispositivi,

²⁵⁰ A riguardo Casetti fornisce così una genealogia alternativa attraverso cui pensare le differenti fasi della storia e della sperimentazione del *dispositif* che l'archeologia dei dispositivi ripropone: dal *Polykino* di László Moholy-Nagy alle forme di *Expanded Cinema* focalizzate da Gene Youngblood sino alle attuali "weareable technology" proprie di esperienze di "augmented reality". Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 183.

²⁵¹ Cfr. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT press, Cambridge 1999, tr. A. Maiello, *Remediation: competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2013.

²⁵² F. Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, op. cit., p. 112.

esso può letteralmente reinstaurarsi come cinema. Fino a fornire, pur lontano dalla sala buia, nuove occasioni di reincidentamento²⁵³.

La pervasività di tecnologie atte ad accogliere il dispositivo e la possibilità di combinazione che queste offrono permette oggi uno 'sradicamento' del contesto e utilizzo: ne deriva, secondo Casetti, che il cinema «si configura di volta in volta, sulla spinta della situazione, di un bisogno»²⁵⁴ fornendo occasioni di *reincidentamento* dello spettatore, lontano dalla sala buia. Su questa direttrice, Federico Zecca sostiene che il cinema è concepibile come un *segmento integrato*, «di un articolato sistema transmediale, che per così dire ne ha fatto 'deflagrare' il dispositivo – espandendolo (e ri-mediandolo) su piattaforme e spazi socio-linguistici differenti»²⁵⁵.

Rispetto questa concezione mobile del dispositivo, Casetti riprende le proposte di *dispositif* sviluppate da Agamben e Deleuze, affrontate nei capitoli precedenti. Di Agamben riprende l'azione *de-soggettivante* espressa dall'attuale proliferazione di 'apparati' dando rilievo ai contro-movimenti agibili. Scrive Casetti

chi li utilizza perde il suo 'io': come nel caso dell'utente del telefonino, che rischia di diventare un mero numero attraverso cui può essere controllato. Come sfuggire allora a una simile trappola? Agamben propone di lavorare sulla *profanazione*. Profanare significa restituire le cose all'uso comune, dopo che la consacrazione le aveva poste in sfera separata. Nel caso dei dispositivi, una profanazione è allora ciò che consente di dissequestrare quanto essi hanno catturato e tengono separato, per renderlo in qualche modo di nuovo nostro²⁵⁶.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Ivi, p. 113.

²⁵⁵ F. Zecca, *La relazione tra i media nell'epoca della convergenza*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.26 TEORIA, maggio-agosto 2015, pp. 203-216.

²⁵⁶ F. Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, op. cit., p. 127.

Su questa linea Casetti riconosce al soggetto possibilità di emancipazione rispetto al dispositivo attraverso pratiche di profanazione definite *strategie di riparazione*²⁵⁷.

È tuttavia il riferimento a Deleuze a costituirsi fondamentale nell'apporto casettiano e nello specifico la concezione di dispositivo quale matassa, «un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa», che fornisce una prospettiva di lettura anche del dispositivo cinematografico in termini di mutamento costante. Anche questo sarebbe pertanto «un complesso formato di elementi assai diversi tra loro, la cui caratteristica è quella d'essere in continua trasformazione e in continuo divenire». Ed è proprio la nozione di *concatenamento* a divenire essenziale per Casetti. Per definirlo lo studioso non ricorre al termine di *agencement*, in quanto nel suo utilizzo non sottolineerebbe «abbastanza la natura eterogenea degli elementi in gioco», bensì al termine *assemblage* per come concepito nell'ambito anglofono:

un termine che ci ricorda una pratica artistica basata sulla combinazione di oggetti preesistenti con cui realizzare composizioni tridimensionali, e che attraverso questa via evoca meglio l'idea di una convocazione di elementi disparati e insieme l'idea di una loro riconfigurazione in una nuova entità²⁵⁸.

Ma aspetto ancor più interessante per Casetti è la concezione di *assemblage*: si costituisce di elementi che hanno avuto una propria vita preesistente e che si

²⁵⁷ Casetti identifica tre strategie di riparazione. La prima riguarda il luogo dove lo spettatore è collocato. La bolla in cui l'utente si rifugia e trova spazio di manovra ne è la riparazione. La seconda strategia è strettamente legata allo statuto dello spettatore. La bolla provoca una visione del tutto individualistica. La visione assumerà carattere collettivo grazie alla funzione di piattaforme mediali e strumenti di aggregazione. Ultima questione proposta riguarda l'oggetto della visione. Casetti riconosce che la dimensione cinematografica può 'rilocarsi' grazie alla mediazione di piattaforme di distribuzione (Netflix, Hulu, Youtube, iTunes) oggi ampiamente diffuse e fruite. Cfr. Ivi, pp. 116-119.

Si veda anche F. Casetti, S. Sampietro, *With Eyes, With Hands: The Relocation of Cinema into the iPhone*, in P. Snickars, P. Vonderau (a cura di), *Moving Data. The iPhone and the Future Media*, Columbia University Press, New York 2012, pp. 19-32.

²⁵⁸ Ivi, pp. 129-130.

ridefiniscono nel concatenamento, dando vita a una ri-combinazione che le tecnologie mediatiche contemporanee traducono quale nuova unità-cinema. Il dispositivo cinema, solo in quanto *assemblage*, può riformularsi quale entità nuova, in continua ri-generazione, oltre i *propri* confini, attorno e fuori la sala buia: rilocandosi in uno spazio non circoscritto, il dispositivo cinema diviene *cinema altro*. In questa prospettiva l'idea che nell'ampio e indeterminato orizzonte mediatico il cinema si presenta come medium, «che si diffonde sul territorio, occupando sempre nuovi luoghi, si apre sull'altrove» in cui lo schermo si fa de-localizzato *display*. In quanto tale, come rilevano Andrea Pinotti e Antonio Somaini in riferimento ad altri scritti di Casetti, e in particolare a «*Che cos'è uno schermo oggi?*», lo schermo diviene essenzialmente uno snodo, un punto di transito e di momentanea visualizzazione di immagini che circolano in continuazione sullo spazio sociale. Grazie al decentramento del dispositivo, il cinema adotta una nuova struttura spaziale da Casetti definita «*ipertopia* [...] a sottolineare il fatto che anziché un decollo verso un luogo altro, ci sono tanti luoghi altri»²⁵⁹. Concetto espresso già secondo l'asserzione di ri-locazione dell'esperienza filmica²⁶⁰: in tale sistema, tra il «materiale frullato e rifrullato», annovera i video di sorveglianza²⁶¹.

Un'altra area di indagine che scaturisce dal dispositivo filmico quale *assemblage*, va ricercata in quelle che Casetti definisce *strategie di autoaffermazione*, a partire dal modo in cui la narrazione per immagine viene pensata. A tal proposito, il rinvio è a Marshall McLuhan. Secondo la nota categorizzazione proposta da McLuhan, acquisito che il cinema sia nato quale *medium* caldo, Francesco Casetti rivela come la tendenza dell'attuale *assemblage cinema* volga verso immagini povere quindi attribuibili a media

²⁵⁹ Ivi, p. 56.

²⁶⁰ Si rinvia al saggio di F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.4 ESPERIENZA, gennaio – aprile 2008, pp. 23 – 40.

²⁶¹ Casetti scrive: «Proprio all'interno di questo materiale frullato e rifrullato, possiamo cogliere delle tracce di cinema. Prendiamo due casi comuni: i video di sorveglianza che si trovano nella guardiole, nelle stazioni dei metro, nei negozi, ecc...; e le mappe animate dei navigatori satellitari, ormai comunemente installati sulle nostre automobili». In Ivi, p. 33.

freddi. Questo per due motivazioni. La prima è che opera in un'epoca fredda che lo studioso individua nell'abbassamento di temperatura avvenuto negli anni Cinquanta in corrispondenza all'avvento del medium televisivo. Processo che viene accentuato dal successivo avvento di internet che ha contribuito a tale abbassamento di temperatura nella direzione di un uso diffuso di un linguaggio ancor più povero.

La seconda ragione guarda all'interferenza con altri media all'interno della quale va letta la riconfigurazione del cinema attraverso il lavoro di ibridazione con immagini povere, in un processo di recupero di una *coscienza di sé e del campo in cui opera*:

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 camera a mano, da smartphone, dalla rete, serve a svegliare questo stesso spettatore a metterlo sull'avviso, e a costringerlo a pensare a cosa significa oggi rappresentare il mondo. In questo senso, l'introduzione di una bassa temperatura in un medium caldo può avviare una "critica all'economia politica dei segni" capace di mettere riflessivamente a nudo quello che i media sono e fanno oggi²⁶².

La nuova *media hybridity*, o meglio l'estetica dell'ibridazione, già identificata da Lev Manovich nel finire degli anni Novanta²⁶³, ha investito dunque nella postmodernità anche il cinema; ne ha modellato i codici rappresentativi sulla base della natura "meta-mediale" dell'immagine contemporanea e delle rispettive modalità fruibili. A queste si riconducono le forme della spettatorialità contemporanea e le categorie a queste associabili.

²⁶² F. Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, op. cit., p. 186.

²⁶³ Si veda la riflessione di Christian Uva rispetto l'idea di Lev Manovich per cui il cinematografo, quale *scrittura del movimento*, possa inserirsi e accostarsi tra i new media quale meccanismo di immagazzinamento di immagini. Cfr. C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 24-33.

3.5 Visioni (s)corporate nel cinema contemporaneo

Riferendosi al cinema postmoderno, Alberto Negri lo etichetta come una «ricerca ossessiva di punti di vista non giustificati dalla presenza [...] di un soggetto umano che guarda»²⁶⁴. Questo scarto tuttavia, come rileva Christian Uva, non configurerebbe una cancellazione della centralità dello sguardo «che non viene totalmente messa in crisi, bensì spostata per essere ricostituita altrove»²⁶⁵. Attraverso il riferimento ad Alberto Negri riposizioniamo il nesso tra le teorizzazioni riguardanti il dispositivo cinematografico negli anni Duemila e la questione della visione. In un ideale dialogo con la centralità dislocata e costituita altrove, Pietro Montani propone il concetto di *predisposizione alla delega tecnica*. Tale affermazione, posta in relazione alla teoria casettiana sul cinema quale *assemblage*, conduce a ragionare rispetto al quadro mediatico in cui la narrazione per immagine si riloca; in uno spazio che Miriam De Rosa ha definito *architettura mediale*²⁶⁶. La letteratura scientifica nell'ambito della *visual culture* sostiene come si debba attuare un approccio metodologico che non sia limitato alla lettura testuale dell'immagine, ma che tenga conto della «dimensione ambientale» nella quale la convergenza mediatica ha luogo²⁶⁷. Ciò suggerisce come, per comprendere al meglio il funzionamento del dispositivo cinematografico nella sua condizione attuale, non occorra definire e distinguere l'istanza cinematografica al di fuori dei confini tradizionali della sala buia, ma

²⁶⁴ A. Negri, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996, p.105.

²⁶⁵ C. Uva, *Fuori e dentro il corpo. Embodiment e disincarnazioni tecnologiche all'origine delle nuove visualità, tra videogame e realtà*, in «Imago», n. 12 Oltre il corpo del cinema. Reti, virtualità, apparati, 2016, p. 193.

²⁶⁶ Cfr. M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013.

²⁶⁷ Per studi sul rapporto tra *media, nuove tecnologie e spazi pubblici*, si rinvia alle analisi di S. Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010; S. Arcagni, *Screen city*, Bulzoni, Roma 2012; G. Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

altresì riconoscere, all'interno di immagini di natura non cinematografica, quelle "condizioni espressive" di cui parla Krauss e che definiscono la specificità del *medium* al di là del suo supporto fisico.

Una delle modalità sta inscritta nella stessa pratica di narrazione per immagine. Si è visto come, non solo *le dispositif n'existe pas*, in quanto viene rimediato in altri apparecchi bensì, rilocandosi, formula una congestione di immagini calde e fredde. Ci si riferisce a quel processo che Marco Dinoi definisce *poetica dell'interferenza*²⁶⁸, definendo l'inclusione di strati eterogenei dell'immaginario nella narrazione stessa, a partire da scelte compositive precise. Occorre quindi fare riferimento a quella linea di ricerca che va a fornire una "legittimità", nell'ultimo decennio all'interno degli studi sul cinema e sui media, a esperienze visive generate da immagini non assimilabili alla sfera filmica, ma in esse integrate: «il cinema ha la facoltà di mettere in movimento l'archivio delle forme culturali»²⁶⁹, a passo con le nuove protesi di sguardo e le nuove pratiche visive.

All'interno del globale apparato tecnico, la cultura visuale contemporanea fa riferimento a un vasto orizzonte, tra cui il 'regime scopico della sorveglianza, una forma scopica capace di *reinventare il medium stesso*²⁷⁰. Mitchell identifica nella convergenza di spettacolo e sorveglianza la dialettica di fondo che anima la tensione tra illusionismo e realismo nella cultura visuale contemporanea:

Taken together, spectacle and surveillance epitomize the basic dialectic between illusionism and realism in contemporary visual culture: they might be thought as the "soft" and "hard" technologies for the formation of subjects in our time. [...] Spectacle is the ideological form of pictorial power; surveillance is its bureaucratic, managerial, and disciplinary form²⁷¹.

²⁶⁸ M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 124.

²⁶⁹ F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano – Udine 2013.

²⁷⁰ A. Somaini, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «Film and Media Studies», n. 2, 2010, p. 156.

²⁷¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago

Tra le differenti forme di *spectacle* a cui si riferisce Mitchell vi è la narrazione filmica. L'uso di un' "estetica della sorveglianza", da parte della narrazione per immagine contemporanea, apre a nuovi tipi di esperienze spettatoriali in quanto agisce alterando le strutture discorsive e di autoriflessione del dispositivo stesso quanto le strutture narrative e temporali del testo cinematografico.

Come sostiene Casetti, il cinema non muore nell'azione delle nuove tecnologie, ma sopravvive espandendosi sulla base di novità significative. La concezione di dispositivo di ripresa quale *aperto* e *decentrato* (cfr. Casetti) e la rappresentazione di tale trasformazione nella percezione spettatoriale costituiscono aspetti fondamentali nelle questioni relative alle odierne esperienze di videosorveglianza. Ecco che in quel concatenamento di cui riferisce lo studioso italiano, anche la telecamera di sorveglianza entra a far parte della narrazione audiovisiva quale protagonista del processo di rilocalizzazione del corpo del dispositivo stesso, nonché dello sguardo prodotto. Il "modo di rappresentazione" della sorveglianza è sempre più parte dell' ampio processo di ridefinizione dell'istanza filmica, «dando origine a forme visuali variegata che ricalcano un'estetica della disseminazione [...] come in un processo di *décollage*»²⁷². Di qui l'affermazione di Pinotti e Somaini che sostiene come, per comprendere al meglio le trasformazioni del dispositivo filmico, occorra studiare «l'intero dominio delle immagini e delle forme di esperienza visiva a esse collegate, al fine di elaborare strumenti critici e interpretativi»²⁷³. Sulla scorta di questo invito²⁷⁴ tentiamo una prima lettura del

University Press, Chicago 1994, p. 327.

²⁷² M. De Rosa, *Oltre i media, oltre il visibile. Per una fondazione teorica e metodologica dei Postcinema Studies*, in «Bianco e Nero», n. 573, 2012, p. 52.

²⁷³ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p.24.

²⁷⁴ Fa eco Daniele Dottorini che si inserisce nell'attuale dibattito affermando che il film, «inteso come oggetto in sé determinato, così come le categorie entro le quali il singolo oggetto-film viene di solito inserito [...] non debbano essere necessariamente il centro nevralgico dell'analisi. Sempre di più, infatti, il film è soltanto uno tra i momenti possibili della circuitazione delle immagini nella società contemporanea e sempre di più è l'immagine, nelle sue differenti forme di emergenza, nel suo aspetto *visuale* e non semplicemente *visibile*, ad attirare l'attenzione di studiosi». D. Dottorini, *Nuove tendenze nelle teorie del cinema*, p. 551, in T. Gregory (a cura di)

cinema narrativo che accolga questo panorama espanso, avviando la ricognizione proprio da quella categoria di *corpus* audiovisivo che sta andando sempre più a delinearci quale genere: i *surveillance movie*.

XXI secolo. Comunicare e rappresentare, Roma, Edizione dell'Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 543-552.

CAPITOLO QUARTO

I *SURVEILLANCE MOVIES* NEL POST 11 SETTEMBRE

Si intende qui *surveillance movies* quelle produzioni che svolgono una funzione importante all'interno dei *surveillance studies* in quanto compiono un lavoro che mette in tensione gli elementi tematici con quelli di analisi delle forme, coniugando struttura narrativa a componenti espressive della sorveglianza. Si utilizza qui esclusivamente la locuzione proposta da David Lyon quando nell'*overview* precedentemente citata, individua quali *surveillance movies* quei film che mediano un'ampia *audience* di questioni affrontate dalle scienze umanistiche e sociali o dalla filosofia rispetto alle questioni della sorveglianza: «While some people may have read social science or philosophical work on surveillance, a much larger audience will have seen a *surveillance movie*»²⁷⁵.

In precedenza, si attesta come la letteratura ha utilizzato sia la dicitura *surveillance movies*, sia *surveillance films*, sia *surveillance cinema* come ritroviamo tanto in Catherine Zimmer per la prima volta in un articolo del 2004 apparso in *Surveillance&Society* dal titolo *Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics*, quanto in *Surveillance on Screen* di Sebatiën Lefait, senza apporre distinzione.

All'interno del polo definito attorno all'audiovisivo dei *surveillance movies* importante la svolta rispetto a un panorama di ricerca in cui l'attenzione era posta su questioni della sorveglianza più che sull'impatto della messa in scena della stessa quale pratica globale, in una prospettiva tematica. Apporto significativo dell'ultimo ventennio è un articolo del 2001 dello studioso di teorie e

²⁷⁵ D. Lyon, *Surveillance Studies: an Overview*, Polity, Cambridge 2007, p. 140.

storia dei media Thomas Y. Levin, *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the cinema of "real time"*²⁷⁶, in cui si tiene conto dell'evoluzione parallela del cinema e della sorveglianza per servire una prima analisi dell'influenza di questa sulla narrazione per immagine e sulla nozione di realismo. A seguire il saggio *Video Surveillance in Hollywood Movies* di Dietmar Kammerer del 2004²⁷⁷ e la prima monografia, *Surveillance on Screen* di Sebastien Lefait risalente al 2013²⁷⁸ che individua nei *surveillance movies* le testualità che simultaneamente traducono, adattano e rimediano il tropo del *theatrum mundi*²⁷⁹. Nel suo tradurre la contemporaneità, il *surveillance movie*

is a film "on the watch", first of all because, in keeping with Lyon's view, it includes watching as one of its themes and warns about the dangers of surveillance societies. In this respect, the rise of surveillance cinema seems to find its explanation in the spread of surveillance in contemporary societies and in the new causes of stress and concern among the general public inevitably resulting from such a swift evolution²⁸⁰.

Si ricorda che lo studio di Lefait analizza tale problematica prendendo in considerazione un *corpus* filmico in buona parte antecedente l'11 Settembre, e analizzando generi quali fantascientifico e horror (da *Paranormal activity* a *Lost*) escluso per le ragioni espresse nell'introduzione.

Se questi primi contributi, come si può dedurre sin dai titoli, attestano la presenza nelle produzioni audiovisive di iconografie ricorrenti della sorveglianza canonizzate dai *surveillance studies*, i lavori *Surveillance Cinema* di Catherine

²⁷⁶ Y. Levin, *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the cinema of "real time"* in T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002, pp. 578-594.

²⁷⁷ D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «*Surveillance & Society*», 2(2/3) 2004, pp. 464-473.

²⁷⁸ S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013.

²⁷⁹ Ivi, p. XVII.

²⁸⁰ D. Lyon, *Surveillance Studies: an Overview*, Polity, Cambridge 2007, pp. 8-9.

Zimmer²⁸¹ e *Surveillance and film* di John MacGregor Wise²⁸², nel riportare gli sviluppi nella politica di sorveglianza e nella storia sociale, individuano seppur per frammenti, come all'interno della cornice dei *surveillance movies* prevalgano sempre più pratiche tecnologiche del controllo attraverso l'immagine; tra altre la videosorveglianza, oggetto che muove i contenuti dei prossimi capitoli.

Come si è visto nel capitolo precedente, specificità del cinema contemporaneo è la sua capacità di ri-rilocarsi, sulla cui teorizzazione figura di riferimento è quella di Francesco Casetti. All'interno di tale bacino di studi si inserisce la tipologia di *surveillance movies* presi in esame.

Come si è detto i testi audiovisivi disseminano questioni rispetto interventi saggistici. Nelle prossime pagine ci si soffermerà sul processo che iscrive l'istanza filmica all'interno di un'estetica della disseminazione di prodotti visuali a partire dalla suddetta *querelle des dispositifs*, e in linea con le recenti proposte dei *postcinema studies*. Come ricordato dalla studiosa Miriam de Rosa²⁸³ le immagini di videosorveglianza si pongono a essere analizzate quali unità narrative prodotte per se stesse e nel loro rifluire in opere audiovisive.

A riguardo, Antonio Somaini afferma come il regime scopico della sorveglianza è una forma capace di reinventare il medium stesso con cui stabilisce delle connessioni. Queste conducono a considerare che

visual surveillance as a scopic form which has the capacity of migrating not only across media [...] but also *reinventing media*: maintaining some of its characteristics features but at the same time rearranging them in ever changing medial forms. We may call this migration 'transmedial' [...] only if we emphasize the prefix *trans-* in a scopic form, visual surveillance, which never ends to transform and transcend the medial configurations in which it manifests itself, both in the artistic and in the social domain²⁸⁴.

²⁸¹ C. Zimmer, *Surveillance cinema*, NYU Press, New York 2015.

²⁸² J. MacGregor Wise, *Surveillance and film*, Bloomsbury Academic, New York-London 2016.

²⁸³ Cfr. M. De Rosa, *Oltre i media, oltre il visibile. Per una fondazione teorica e metodologica dei Postcinema Studies*, in «Bianco e Nero», n. 573, 2012, pp. 49-59.

²⁸⁴ A. Somaini, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «Film and Media Studies», n. 2, 2010, p. 156.

4.1. Le immagini di videosorveglianza e l'audiovisivo

«Through the cinematic narration of surveillance, through which practices of surveillance become representational and representational practices become surveillant, and ultimately the distinctions between the two begin to fade away»²⁸⁵. Tale dialettica tra cinema e sorveglianza individuata da Catherine Zimmer nello studio *Surveillance cinema* si genera all'interno di quel processo proprio del cinema contemporaneo definito per l'appunto da Francesco Casetti "ri-rilocazione". Mentre Sebastien Lefait nota in *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, in linea con il pensiero teorico di David Lyon, come l'enorme diffusione delle telecamere di videosorveglianza abbia reso il mondo un set profilmico, dove ogni luogo è stato, è, o sarà registrato²⁸⁶, Casetti evidenzia il movimento di 'ritorno' che conduce da pratiche extra sala ed extra film ai luoghi primigeni dell'esperienza filmica. «Se è vero che stanno emergendo pratiche extra-sala ed extra-film, è anche vero che queste pratiche sono anche pronte a reinstallarsi in sala, rinnovando anche lì i tratti dell'esperienza filmica». Tale movimento delle opere si associa alle «marche di una spettatorialità ormai migrata altrove, ritornano là dove la visione del film aveva assunto i suoi tratti costitutivi»²⁸⁷.

I *surveillance movies*, si osserva in particolar modo dagli anni Duemila, mostrano come «the trivialization of CCTV influences both social behaviour and filmmaking»: la sorveglianza è letta sia quale «social inducted lifestyle» e contemporaneamente «impacts the aesthetics of film»²⁸⁸. In relazione a quest'ultimo aspetto, la videosorveglianza si configura quale modo per

²⁸⁵ C. Zimmer, *Surveillance cinema*, NYU Press, New York 2015, pp. 2-3.

²⁸⁶ Cfr. S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013, pp. 5-8.

²⁸⁷ F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 8 VISUALE, maggio - agosto 2009, p. 184.

²⁸⁸ S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, op. cit., p. 97.

interrogare non solo lo statuto cinematografico e l'esperienza filmica nel panorama post-mediatico, ma altresì innesca livelli riflessivi a seconda delle modalità di interazione mediatica tra le strutture linguistiche usate.

I *surveillance movies* traducono il problema dell'ambiguità del visibile in termini di osservazione mediatizzata: non si parla più solo dello statuto delle immagini, ma di ciò che viene realizzato *attraverso* e *per* le immagini appartenenti a configurazioni medialità differenti. Una prima osservazione verte sull'individuazione di due registri principali di immagini all'interno delle narrazioni in esame; ad alta definizione in cui si iscrive il coinvolgimento e la percezione di identificazione; a bassa definizione, in riferimento a immagini predisposte a definire una 'verità' e quindi a condurre lo spettatore a un'autoriflessione²⁸⁹. In particolare, l'introduzione nell'assetto filmico di *immagini a bassa definizione* va a definire mappe digitali delle attività quotidiane di mobilità. François Niney in *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*²⁹⁰, ricorda come la testimonianza audiovisiva offerta dalle immagini di videosorveglianza comporti, in ogni caso, una selezione dello spazio e assolutizza il tempo registrato da quanto lo precede e lo segue.

L'agire di quanto sopra rilevato nelle sequenze di videosorveglianza è immesso negli archivi che le immagazzinano e che portano all'esterno del proprio *format* mediale tali specificità. Sebbene in alcuni casi le immagini non riportino datazione, l'uso retorico del tempo di visione quale tempo reale persiste quale principio narrativo strutturante costituendosi come una parvenza di verità visiva che agisce in un presente neutro²⁹¹: quello che vediamo, sembra

²⁸⁹ Cfr. F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana. Quadrimenziale di cinema e visioni», n.4 ESPERIENZA, gennaio – aprile 2008, pp. 23 – 40.

²⁹⁰ Cfr. F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2004.

²⁹¹ A lavorare contro tale idea il cineasta Chris Petit. Il regista realizza *Surveillance* (1993), opera *found footage* della durata di dieci minuti, ispirandosi al lavoro di Chris Marker, *La Jetée*. Il commento vocale del film contiene una citazione emblematica di Godard, che spiega la somiglianza tra i nastri di sorveglianza e i film muti dei fratelli Lumière. È una registrazione topografica di casualità, in cui agiscono le persone, il tempo e lo spazio. Spostando e assemblando diversi momenti dello stesso evento, o anche diversi eventi accaduti

proporci l'immagine, è ciò che accade in quel preciso momento, nell'attimo della sua fruizione. Come sostiene Levin, questo è esattamente il motivo per cui il "cinema del reale" sta sempre più spostando la referenzialità dalla dimensione dello spazio a quella del tempo – si pensi al lavoro di *Time code* di Mike Figgis (2000) - in un progressivo e immutabile *vestirsi* della *retorica* della sorveglianza:

if the rethorical power of this film [...] is any indication, what we are witnessing here in the shift from spatial to temporal indexicality is nothing less than a fundamental reasting of the cinematic medium in terms of what could be calles a rhetorics of surveillance²⁹².

Un altro degli elementi che agisce in questo passaggio mediale riguarda il motivo della pervasività dell'Occhio, e in particolare di quel processo che Grégoire Chamayou²⁹³ chiama *disembodiment* ovvero il passaggio di materiale di ripresa da un apparecchio a un altro reso cinematograficamente nella frammentarietà digitale dello stesso: si pensi alle produzioni audiovisive che narrano di pratiche di *sousveillance* o di auto-documentazione continua attraverso lo sguardo di più apparecchi dislocati²⁹⁴ per riproporre gli spostamenti fisici del protagonista, o all'utilizzo dello *split screen* per orientare l'attenzione su più azioni contemporanee in uno stesso spazio fisico.

Nelle prossime pagine si cercherà di soffermarsi sulla letteratura scientifica riguardante i *surveillance movies* introdotta nelle pagine precedenti, e dall'altro di concentrarsi su singoli casi di studio sintomatici per le ibridazioni e le interazioni proposte in una prospettiva visuale che dialoga con i *postcinema*.

presumibilmente nello stesso tempo, Petit crea una sorta di anti-verità della *Surveillance*, mostrando come sia possibile rompere l'illusione panottica inserendo la possibilità del dubbio, della molteplicità e della contraddizione nell'esperienza della visione in tempo reale.

²⁹² Y. Levin, *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the cinema of "real time"*, op. cit., p. 593.

²⁹³ G. Chamayou, *Théorie du drone*, LaFabrique, Paris 2013; tr. di M. Tarì, *Teorie del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014.

²⁹⁴ Si ricorda che la moltiplicazione dei ruoli delle protesi visive viene affiancata dalla diffusione capillare dei mezzi di registrazione a livello *consumer*.

4.2 Cinema quale apparato di controllo

Come afferma Dietmar Kammerer nel citato saggio del 2004, *Video Surveillance in Hollywood Movies*²⁹⁵ il connubio tra cinema e controllo non è fenomeno legato alla narrazione contemporanea. Kammerer riconduce tale relazione alle esperienze pre-cinematografiche nate dall'impulso scientifico verso lo studio del movimento umano. Tale studio comportava il controllo del movimento ottenuto attraverso la sua scomposizione: si pensi alla fase pionieristica e alle sperimentazioni cronofotografiche di Edward Muybridge.²⁹⁶

The pioneers of the moving images, or the images of movement, have started their studies and experiments in the 1880s with an explicit scientific purpose in mind: to make analyzable the motions of animals and humans beings, to reveal the 'optical unconscious' [...] and to thereby overcome the inertia of the human eye. Proto-cinema, as in the serial photographs of Edward Muybridge [...] was an experimental setup for the study of Animal Locomotion [...]. Muybridge conducted extensive experiments, in which people performed 'everyday' activities, like walking, running, dancing, boxing or knitting²⁹⁷.

Le attività quotidiane più disparate venivano fissate tramite sequenze di apparecchi fotografici che scomponavano e studiavano a fini scientifici movimenti quotidiani quali camminare, correre e ballare. Tali modalità possono essere accostate al montaggio di sguardi tipico delle *control rooms* in cui vengono proiettate singole porzioni di spazio²⁹⁸ a fini correzionali. Si tratta di un

²⁹⁵ D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «Surveillance & Society», 2(2/3) 2004, pp. 464-473.

²⁹⁶ Si ricordi a proposito la precedente elaborazione di Philippe Dubois a riguardo in P. Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris 1990, tr. di B. Valli, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996.

²⁹⁷ D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, op. cit., p. 465.

²⁹⁸ Già negli anni Ottanta, Allan Sekula aveva associato la fotografia all'esercizio di panottismo nelle pratiche del quotidiano con riferimento alla funzione di registrazione e catalogazione di "devianze" da disciplinare. A seguire Lisa Cartwright, una decina di anni successivamente a Sekula, asserisce come la nascita del dispositivo cinematografico è fortemente connessa

aspetto ripreso dalla Zimmer nell'articolo²⁹⁹ del 2011, in cui, come tra gli altri Tom Gunning prima di lei, la studiosa si sofferma sugli usi dell'impronta filmica nelle pratiche di sorveglianza odierna. Nel suo contributo, a esempio, la studiosa considera il pre-cinema quale primigenia forma di *caught in the act' narratives* che sostanzia la pratica di cattura (caught), intesa come selezione di frammenti dal nastro di videosorveglianza, in ambito investigativo o per mostrare comportamenti illeciti. A osservare Catherine Zimmer afferma «before narrative forms began to dominate cinematic practice, imagery we have come to associate with surveillance has been with film from the beginning»³⁰⁰.

Nella seconda parte del saggio, Kammerer si sofferma su come il cinema *mainstream*, ben prima degli anni Duemila, abbia incorporato la *retorica della sorveglianza* e le sue pratiche modulandole opportunamente nelle diverse cornici narrative «to make the consequences, blessings or terrors (as the case may be) of a dooming 'surveillance society' the subject matter of an entire movie»³⁰¹. Ampio e diversificato il corpus filmico a cui si rifà per condurre la sua argomentazione tra cui: *Peeping Tom* di Michael Powell (1960) e *The Osterman Weekend* di Sam Peckinpah (1983) per giungere ai più recenti *The End of Violence* di Wim Wenders (1997), *Enemy of the State* di Tony Scott (1998),

all'esercizio di un controllo sociale sui corpi e asseconda l'impulso contemporaneo a voler rappresentare il corpo, oltre che nell'ambito scientifico, anche all'interno della cultura popolare. Si tratta di un comune movimento verso la riconfigurazione del corpo umano; la possibilità di misurarlo, analizzarlo, classificarlo, in base alle sue caratteristiche esterne quanto a quelle invisibili all'occhio umano. È parte di un processo per cui il potere delle istituzioni e dello Stato si iscrive all'interno dei corpi, a partire proprio dalla nuova concezione scientifica che si ha di essi. A seguito degli studi di impronta fisiologica, nasce un'altra modalità di indagare i processi del corpo umano individuando molte connessioni con il cinema. Cfr. A. Sekula, *The Body and the Archive*, in «October», n. 39, 1986; L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

²⁹⁹ C. Zimmer, *Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics*, in «Surveillance & Society», n. 4, 2011, p.429. L'articolo è precedente alla monografia, in cui verrà riedito, del 2015.

³⁰⁰ Ivi, p 428.

³⁰¹ D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, op. cit., p. 468.

Snake Eyes di Brian de Palma (1998)³⁰².

Alcuni di questi si sono poi consolidati quali testi canonici per i primi approcci alle pratiche di sorveglianza contemporanea. Si pensi a narrazioni debitorie di un *psychoanalytic account of voyeurism* quali *Rear Window* di Alfred Hitchcock (1954) e *Escape to Witch Mountain* di John Hough (1975); o anche film tratti dalla letteratura, in particolar modo angloamericana, nutrita da tale attenzione: si ricorda *THX 1138* di George Lucas (1971), *1984* di Robert Radford (1984), *Brazil* di Terry Gilliam (1985), ispirati al romanzo orwelliano o le recenti produzioni ispirate agli scritti fantascientifici di Philip K. Dick come *Blade Runner* di Ridley Scott (1982). Non ultimo *format* televisivi di *real time* che vanno a ispirare produzioni di influenza quali *The Truman Show* di Peter Weir (1999).

4.3 L'11 Settembre e il paradigma del controllo

«La politica viene modificata dall'11 settembre con la nascita in primis del Department of Homeland Security e viene varato il National Infrastructure Protection Plan, vero baluardo di un'America blindata e chiusa, in pre-allarme. Questi interventi si fondano sulla possibilità di analizzare *data*, visualizzare e archiviare visioni del corpo, e spazi. Insomma: il visivo diviene un'enorme strategia di controllo pubblico e sociale»³⁰³. La riflessione di Simone Arcagni ricorda, ancora una volta, come l'11 settembre 2001 sia luogo nevralgico di re-iscrizione delle immagini di sorveglianza all'interno di un immaginario mondiale proliferando nelle testualità audiovisive statunitensi prima, europee poi.

³⁰² Ai film citati da Kammerer, Levin aveva aggiunto *Call Northside 777* di Henry Hathaway (1948). Il film, poco citato dalla letteratura scientifica, è ambientato nella Chicago del Proibizionismo. Di genere poliziesco, alcune sequenze sono girate all'interno di un istituto di correzione architettonicamente riferito al modello panottico. James Stewart, che qui interpreta il reporter McNeal, incaricato di analizzare il caso di omicidio che muove la narrazione, si ritrova a disquisire sullo Statuto Penitenziario della cittadina di Stateville in cui è ambientato il film.

³⁰³ S. Arcagni, *Oltre il cinema: metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010, p. 68.

La prima considerazione verte evidentemente sulla connessione tra gli effetti prodotti dal potenziamento degli apparati di controllo visivo e quello della loro messa in forma visiva nelle pratiche cinematografiche. In particolare l'ideale della trasparenza, con l'illusoria certezza della padronanza totale della conoscenza, motivata da esigenze di sicurezza, alimenta fortemente i regimi del visibile prima citati. In tale cornice si attesta, secondo Arcagni, il ricorso alla videosorveglianza quale forma narrativa esibita, espandendosi alle economie di consumo e le interazioni sociali quotidiane.

Tre le condizioni che secondo Marco Dinoi informano tali istanze: *vedere tutto, vedere adesso, vedere tutti*³⁰⁴. Il teorico, in linea con gli studi sull'audiovisivo contemporaneo, asserisce come queste istanze si siano intensificate a partire dalla diffusione in televisione dell'attacco alle Twin Towers per due ragioni. La prima, in una lettura panottica, si riferisce alla tendenza, ampiamente discussa nei capitoli precedenti, che focalizza sulla funzione preventiva. La seconda è connessa all'uso singolare, ripetitivo e anestetizzante dell'immagine che ne ha per altro prodotto l'usura semiotica, erodendo lo statuto referenziale della stessa e sottraendo l'evento rappresentato da qualsiasi elaborazione cognitiva³⁰⁵.

Dinoi allinea le immagini di videosorveglianza a quelle forme narrative che si inscrivono nel contemporaneo discorso mediatico in chiave enunciativa, nelle quali i punti di vista possibili sull'evento vengono inglobati, cancellando

³⁰⁴ Cfr. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 250-257.

³⁰⁵ Tra i vari apporti si citano a livello esemplificativo G. Carluccio (a cura di), *America oggi, cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014; G. Fanara, *Shooting from heaven: trauma e soggettività nel cinema americano. Dalla seconda guerra mondiale al post 11 Settembre*, Bulzoni, Roma 2012; L. Gandini (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema l'11 Settembre*, Le Mani, Genova 2008; R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010; S. Zizek, *Benvenuti nel deserto del reale: cinque saggi sull'11 Settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2017. Inoltre si vedano i contributi all'interno dei numeri monografici A. Alonge, G. Carluccio (a cura di), *Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 Settembre*, «La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», n. 18, gennaio-giugno 2007.

quegli appigli che consentano allo spettatore di ricostruire le coordinate dello sguardo, impedendogli empatia con l'occhio occupato a riprendere. Così facendo si attua una neutralizzazione del punto di vista, determinando un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, la quale si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre a un effetto di auto-evidenza, determinato dall'appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è "rappresentato", e inoltre a ostacolare quelle operazioni che consentirebbero allo spettatore di assumere uno sguardo critico e consapevole, capace di districarsi nel discorso prodotto dalle immagini.

4.4 La videosorveglianza in tre progettualità museali dal 2000 al 2017

Tanto i processi di rilocalizzazione che sono parte del fenomeno del cosiddetto *postcinema* quanto gli effetti di questi spostamenti, con riferimento alle immagini di videosorveglianza, nelle pagine che seguono vengono osservate nella progettualità esibita da tre proposte espositive che nel loro profilo visuale hanno fornito un apporto significativo sia per la divulgazione di opere di interesse sia per alimentare un dibattito teorico. Questo vede oltre alla produzione di contributi saggistici originali una selezione di testi canonici sull'argomento. Tra i materiali usati si rintraccia un ampio e variegato repertorio di opere audiovisive; si nota inoltre la presenza tra gli artisti di numerosi filmmaker. I tre progetti predispongono anche una re-immissione delle produzioni degli artisti che, a partire dalla fine degli anni '60, iniziano a lavorare con diversi media, dalla performance alla fotografia, dalle installazioni video al cinema *found footage*.

Peter Weibel decide nell'ottobre 2000 di dedicare a questo tema l'International Media Award 2001 ovvero il premio *video award* conferito negli ultimi venti anni congiuntamente da ZKM e SWR: un progetto artistico che prende il titolo di *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big*

Brother. A partire da tale iniziativa nacque l'organizzazione di una mostra tenuta al Centro per l'Arte e la Tecnologia dei Media di Karlsruhe dal 12 ottobre 2001 al 24 febbraio 2002. Accanto a Weibel troviamo lo stesso Thomas Y. Levin indicato da Ursula Frohne. Nello specifico l'esposizione *CTRL [SPACE]* nasce con l'intento di incidere all'interno del dibattito delle politiche di sicurezza con la richiesta pubblica largamente acritica di una sorveglianza sempre più pervasiva dopo l'11 settembre. Il sottotitolo "Rethorics of surveillance from Bentham to Big Brother" rende palese l'intento di coordinare il passaggio dalla nozione paradigmatica di spazio controllato del modello architettonico del Panopticon alla nuova episteme di controllo nella *dataveillance* di ultima generazione evocata dal riferimento ai tasti ctrl e space-bar dell'interfaccia del computer:

the particular combination of the CTRL and SPACE keys in the popular image-manipulation program PhotoShop has the effect of zooming in on an image, an elegant figure for both classical and more contemporary panoptic practices. CTRL thus serves as an icon for the wide range of control strategies from the eighteenth-century to postmodern media society and from the totalitarian model of 1984 to the new organisational forms of surveillance arising out of the new information technologies at the end of the twentieth century which Gilles Deleuze has characterized as open systems of control no longer centralized around single authorities, but rather functioning according to a multitude of corporate interests in a global network of information flows³⁰⁶.

Il catalogo della mostra che esplora una vasta gamma di culture di sorveglianza si presenta come tentativo di una visione critica, nonché di una genealogia della cultura del controllo visivo, che spazia da contributi sull'architettura, sul *digital culture*, sulla pittura, sulla fotografia, sull'arte concettuale, fino a giungere a video-installazioni, *format* televisivi e produzioni cinematografiche, prevalentemente indipendenti.

Dialogo con il progetto tedesco, l'iniziativa realizzata dalla Fundacion Rodriguez e i ZEMOS98 presso il Centro de las Artes de Sevilla nel marzo 2007 dal titolo *Panel de control. Interruptores criticos para una sociedad*

³⁰⁶ T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002, p. 11.

vigilada realizzato da gruppi di artisti contemporanei e filmmaker³⁰⁷ che collaborano con attività affini a quelle di Weibel e Levin.

Più recente, in Italia, troviamo l'esposizione *Please Come Back. Il mondo come prigionie?* a cura di Hou Hanru e Luigia Lonardelli³⁰⁸. Il titolo prende ispirazione dall'opera omonima del collettivo Claire Fontaine, nata da una riflessione degli autori sulla società attuale sempre più simile a uno spazio di detenzione. La mostra parte da una domanda e stimola una riflessione attraverso la visione critica del mondo contemporaneo, figurativizzato attraverso procedimenti sempre più fitti di iperconnessioni e di pratiche ipertecnologiche. La mostra si compone di tre sezioni: *Dietro le mura*, *Fuori dalle mura* e *Oltre i muri*. *Dietro le mura* vede protagonisti artisti che hanno fatto della vita di contenimento all'interno di prigione soggetto del proprio lavoro. Spiccano le interviste di Gianfranco Baruchello ai detenuti delle carceri di Rebibbia e Civitavecchia alternate a riprese di videosorveglianza provenienti dal luogo concentrzionale e il contributo di Harun Farocki che utilizza i filmati delle videocamere di sorveglianza del carcere di massima sicurezza di Corcoran in California. Lo stesso video sarà presente alla retrospettiva dedicata a Farocki dal titolo *Images contre elles-mêmes* presso il Centre Pompidou dal 23 novembre 2017 al 7 gennaio 2018³⁰⁹.

Fuori dalle mura raggruppa le opere di quegli artisti che hanno compiuto una riflessione sulle prigioni in senso più ampio e metaforico ovvero su regimi di sorveglianza, capaci di trasformare le città contemporanee in vere e proprie "prigioni a cielo aperto". Tra questi Superstudio che con *Monumento Continuo* immagina un modello di urbanizzazione globale alternativo alla Natura; Mikhael Subotzky che presenta materiali video forniti dalla polizia di Johannesburg o

³⁰⁷ Il catalogo della mostra *Panel de control. Interruptores criticos para una sociedad vigilada* è consultabile quale risorsa open access dal sito del collettivo Zemos98
<http://www.zemos98.org/paneldecontrol/libroPaneldeControl.pdf>

³⁰⁸ H. Hanru, L. Lonardelli (a cura di), *Please come Back. Il mondo come prigionie?*, Mousse Publishing, Milano 2017.

³⁰⁹ Esposizione vista nel corso di un soggiorno di studio a Parigi. Il frutto della ricerca, la consultazione di materiale e la visione delle opere di Farocki verrà ripresa nel prossimo capitolo. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8rga6R/rRr6bAK>

ancora Lin Yilin con la sua performance che riproduce una scena di privazione della libertà per testare le reazioni dei cittadini di Haikou e di Parigi.

Infine *Oltre i muri*, sezione in cui viene sviluppato il tema della *sorveglianza* come “pratica organizzativa dominante”, fenomeno onnipervasivo nella nostra società dopo l’11 settembre 2001. Trovano spazio in questa terza sezione il progetto di Simon Denny che si ispira alle rivelazioni di Snowden (già presentato nel corso della 56 Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia), quello di Jananne Al-Ani che riproduce la prospettiva del drone investigando diversi siti in Medio Oriente, e infine Zhang Yue, che seppur con un lavoro visionario, prefigura future guerre e un piano strategico per la distruzione degli Stati Uniti³¹⁰.

Molti degli artisti, come si è detto, sono registi cinematografici e filmmaker che scelgono in tale occasione di contaminare la loro pratica artistica con altri linguaggi espressivi, secondo una modalità di ibridazioni tra le arti: a riguardo si tornerà sul lavoro di Harun Farocki che verrà affrontato nel capitolo successivo.

4.5 L’archivio mnestico: una forma di *assemblage*

Il paradigma della sorveglianza ha alterato la relazione vedere-essere visti all’interno dello spazio urbano contemporaneo: i cittadini sono consapevoli di essere costantemente sotto osservazione e hanno interiorizzato lo sguardo del controllo. La tracciabilità è costante: mediante i dispositivi mobili sono state integrate funzioni automatiche di posizionamento satellitare. Si è detto di come

³¹⁰ Sul tema si è svolta una mostra dal titolo “Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera” presso il Tate Modern di Londra tenutasi dal 28 Maggio al 3 ottobre 2010 suddivisa in 5 sezioni tematiche: The Unseen Photographer, Celebrity and the Public Gaze, Voyeurism and Desire, Witnessing Violence, e Surveillance. *Exposed* esplora la difficile relazione tra la creazione e la visione di immagini che deliberatamente incrociano le linee della privacy. Quella del Tate è lavoro sulla pratica fotografica: non compie perciò un lavoro di ricognizione letteraria e delle opere, proprio delle suddette esposizioni.

tale aspetto apra nuove questioni sulla sorveglianza in relazione ai mutamenti più recenti nella cartografia digitale e nella sofisticazione e accessibilità sempre maggiore delle immagini satellitari. Ha inizio da queste tipologie di immagini la ricerca e lo studio di alcuni artisti che hanno posto particolare rilievo sulla tensione tra la visione oggettiva delle mappe digitali e satellitari su cui ci interfacciamo quotidianamente e l'elaborazione di una rappresentazione soggettiva della realtà da parte dell'artista.

A trattare l'argomento Antonio Somaini. Nel suo saggio del 2010, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*³¹¹, Somaini afferma come le diverse forme artistiche interrogino il potere disciplinante di uno sguardo asimmetrico sin dalla fine degli anni Sessanta. L'autore accenna a lavori realizzati da fotografi (Vito Acconci, Sophie Calle), nonché installazioni video (Michael Snow, Bruce Nauman, Dan Graham). Altresì fa riferimento a esperienze filmiche di *found footage*. In particolare si riferisce a *Der Riese* di Michael Klier (1983), *Aus Liebe zum Volk* (2004) di Eyal Sivan, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000) e *Gegen-Musik* (2004) di Harun Farocki. Tali esempi 'sintomatici' vengono citati in quanto le immagini di sorveglianza che appartengono alle narrazioni non sono generate da apparecchi video disposti dai registi; piuttosto viene recuperato materiale di repertorio trovato da videocamere sparse in spazi pubblici quanto privati. Somaini aggiunge:

Recorded continuously by video cameras that are specifically positioned in order to frame in the most effective way the area they are supposed to cover, such images constitute an endless reserve of mostly anonymous and useless visual material which the artists reveal and explore in order to investigate the effects of their social presence, their political meaning, as well as their hidden narrative and fictional potential.

Se, come l'autore afferma, l'operazione non è certa per il lavoro di Michael Klier e dei precedenti agli anni Duemila, quelle della produzione del 2004, sono

³¹¹ A. Somaini, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «Film and Media Studies», n. 2, 2010, pp. 145-159.

immagini provenienti dal sistema onnipervasivo del controllo. Nel caso del film israeliano si tratta dell'Occhio sociale messo in atto dalla Stasi, il Ministero per la Sicurezza di Stato della Repubblica Democratica Tedesca. Ciò che è in gioco in *Aus Liebe zum Volk* non è la tentazione di svelare il potenziale immaginario celato tra immagini apparentemente ordinarie e anonime, piuttosto la possibilità di comprendere la presenza onnipervadente di un apparato sistematico di controllo che mirava a rendere lo spazio sociale perfettamente trasparente e disciplinato, abolendo in tal modo ogni distinzione tra la dimensione pubblica e quella privata, considerando ogni cittadino al pari di un potenziale sospetto³¹².

La stessa strategia impiegata da Sivan per analizzare le immagini di sorveglianza dell'archivio Stasi è stata adottata da Harun Farocki per esaminare un apparato ancora più elusivo, poiché ancora funzionante e può essere rilevato in tutte le società considerate pienamente democratiche, ovvero quel vasto sistema di controllo visivo costituito da centinaia di migliaia di videocamere che vengono sempre più impiegate per controllare lo spazio sociale nella sua interezza. In *Ich glaubte Gefangene zu sehen* si vedono i detenuti di una prigione di Corcoran, California, attraverso le immagini catturate dalle videocamere. Incaricate di monitorare i movimenti e i comportamenti dei clienti in un supermercato; *Gegen-Musik* è invece orientato alla città, alla riproposizione di un sistema di sorveglianza che, come ci mostra chiaramente Farocki, è molto simile a quello usato per controllare i detenuti in una prigione. Il filmmaker dichiara sul fine di tale operazione:

The city today is as rationalised and regulated as a production process. The images which today determine the day of the city are operative images, control images. Representations of traffic regulation, by car, train or metro, representations determining the height at which mobile phone network transmitters are fixed, and where the holes in the networks are. Images from thermo-cameras to discover heat loss from buildings³¹³.

³¹² Cfr. H. Hurst, *Il rumore sordo del controllo. Aus Liebe zum Volk*, in L. Mosso, C. Piccino (a cura di), *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele*, Filmmaker, Milano 2007, pp. 106-114.

³¹³ <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2004/counter-music.html>

Attraverso un complesso editing che mescola immagini di repertorio di varia provenienza e in cui quelle che sembrano dominare sono quelle che Farocki chiama "immagini operative", quindi immagini generate automaticamente e connesse al funzionamento di qualche sistema o dispositivo, ci troviamo di fronte all'esistenza di un universo iconico. Farocki suggerisce una schiera di immagini senza spettatori³¹⁴ che permeano totalmente i livelli della vita quotidiana, scansionando in tutte le direzioni gli spazi in cui viviamo. Lavorando non tanto sulla creazione di inediti spazi di videosorveglianza ma sulla scoperta e il deturpamento di immagini preesistenti, spesso totalmente anonime e destinate a scomparire in qualche archivio visivo remoto, Michael Klier, Eyal Sivan e Harun Farocki mostrano varie e spesso inaspettate forme mediali in cui il principio di sorveglianza si manifesta nell'intero spazio sociale. Obiettivo in qualità di artisti - specialmente nel caso di Harun Farocki, il cui lavoro è interamente dedicato a questo scopo - è quello della forza epistemica del montaggio per proporre un'analisi critica di una delle dimensioni più celate della cultura visiva contemporanea. Al pari di artisti-iconologi, i tre usano il montaggio per rivelare il potenziale e la minaccia posta da questa vasta gamma di immagini di sorveglianza che sempre più permeano la società.

Sulla scia dell'analisi condotta da Somaini, in riferimento a produzioni con immagini provenienti da archivi mnestici, possiamo segnalare *Dragonfly Eyes* del regista cinese Xu Bing (2017). Il film, che eccede il *corpus* in quanto produzione orientale, ci sembra in questa sede particolarmente significativo non solo perché interamente realizzato con immagini di videosorveglianza, ma anche per l'intento argomentativo che tale operazione supporta. Presentato al Locarno Festival, il film racconta la storia di un amore ambientata nella Cina attuale. Le immagini *found footage* provenienti da telecamere sparse nei luoghi interessati alla vicenda sono sempre contrassegnate da *timecode* o logo dell'azienda da cui proviene il materiale, spesso a tal punto slabbrato da

³¹⁴ Cfr. H. Bredekamp, M. Bruhn, G. Werner, (a cura di) *Bilder ohne Betrachter*, in «Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik», Vol. 4, 2. Akademie Verlag, Berlin 2007.

pregiudicarne la visione. Quella del regista non è certo una condanna ma una presa di coscienza relativamente alla pervasività del controllo estese a monitorare edifici spirituali, divenuti mete turistiche.

In relazione al *corpus* due opere in particolare ci sembrano dialogare con la progettualità forte del regista cinese: *Erasing David* (2010) del regista britannico David Bond, e *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (2015) della documentarista italiana Costanza Quatriglio. Catalogati come cinema documentario, i due film evidenziano oltre alla pertinenza tematica, una precisa costruzione drammatica funzionale a esaltare la dimensione discorsiva a partire dai materiali documentari. In questo senso ci sembrano opportuni a precedere la parte del presente lavoro più esplicitamente dedicata alla produzione di finzione.

4.5.1 *ERASING DAVID*: opacizzare lo sguardo

Esempio paradigmatico di un panorama segnato dall'impronta distopica di autori della letteratura inglese quali Anthony Burgess e George Orwell è da sempre la produzione britannica, in cui si annoverano le produzioni di autori quali Tony e Ridley Scott, Paul Greengrass o Sam Mendes. Del resto il sistema di videosorveglianza a circuito chiuso del centro londinese risulta con il suo impianto composto da più di sessantamila telecamere³¹⁵ posizionate a ogni angolo delle strade così come nelle metropolitane; uno dei riferimenti che scandiscono contributi audiovisivi sulla videosorveglianza. In questo contesto si inserisce l'opera docufilm di David Bond, prodotto da Green Lions. Il regista appare, sin dai primi fotogrammi, presentandosi nelle vesti di un comune cittadino britannico privo di qualsiasi precedente penale e occorso in una «esperienza che assolutamente non vorrebbe rivivere»:

³¹⁵ Reputate efficaci secondo le dichiarazioni della *London Metropolitan Police* nel risolvere circa sei indagini al giorno.

My name is David Bond. I am an average 38 year old, married with two children. We live in Hackney, London. I pay my council tax. I've never been in trouble with the police. There are no skeletons in the closet. Yet last year I went on the run from two private investigators whose job was to find and grab me. It was an experience I do not want to repeat.

Tutto ha inizio con una lettera dall' HM Revenue & Customs (Ufficio Benefici per i bambini) nel 2005 in cui si esplicita la perdita, a seguito di errore umano attribuito a un funzionario governativo, dei dati di 25 milioni di cittadini, comprensivi di date di nascita, indirizzi, riferimenti assicurativi nonché dettagli di conti bancari. L'evento, che attestava una falla nel sistema di conservazione dei dati aprendo alla possibilità di diffusione di identità di massa, non lascia indifferente Bond, che decide di sondare sia l'estensione dell'archiviazione di dati personali dei comuni cittadini, sia il grado di sicurezza dei medesimi da parte del governo, estendendo l'indagine alle compagnie private. Decide così di ingaggiare l'agenzia investigativa di Duncan Mee e Cameron Gowlett di Cerberus, già al servizio di grandi aziende e studi legali, per sperimentare come e per quanto tempo sia possibile nascondersi all'occhio della *big surveillance Britain*.

I told them I was making a film about privacy and surveillance, and wanted to be hunted [...] I promised I wouldn't sue them, whatever they did, as long as they didn't cause my family any distress. 'We'll have you in four days,' they laughed.³¹⁶

David viene localizzato diciotto giorni dopo, quando si reca all'ospedale a seguito di una telefonata della moglie al nono mese di gravidanza, lì ricoverata. A partire da questo momento Bond ricostruisce con l'agenzia ingaggiata, le procedure seguite per la sua localizzazione. Alla base dell'indagine la ricerca delle origini del cliente al fine di circoscrivere *what he might do*. Ci viene mostrato come i due detective recuperano documenti e foto della famiglia³¹⁷,

³¹⁶ <http://erasingdavid.com/categories/press/the-times/>

³¹⁷ Bond pare tanto appagato quanto impaurito dalle informazioni che i detective erano riusciti a

informazioni relative alla formazione e all'educazione ricevuta, fino a scoprire in Bond un appassionato della letteratura di George Orwell.

Nelle mappe (figura 3) realizzate al fine di catalogare le varie località dove Bond avrebbe potuto trovarsi, appare anche l'isola di Jura, in cui Orwell compose *1984*. Bond appare tanto appagato quanto impaurito dalle informazioni che i detective sono riusciti a ottenere su di lui:

There were huge bulldog clips holding together separate parts of my life – mother, father, schooling and so on. All obvious stuff, but it was more than the sum of its parts. The weirdest thing was the pictures of my mother they'd found in a church. It gave me the heebie-jeebies. I wanted to leave the room.

Nella pagina ufficiale del film, l'opera viene descritta quale documentario sulla privacy, la sorveglianza e i database. A partire dall'evento personale, l'indagine di Bond si concentra estendendo l'orizzonte indagato sullo statuto della privacy nel post 11 Settembre, che ha sul suolo britannico riferimento preciso nell'attentato del 7 luglio 2005 a Londra, a seguito del quale la Gran Bretagna diviene terza potenza più controllata al mondo dopo Statu Uniti e Cina.

ottenere su di lui: "There were huge bulldog clips holding together separate parts of my life – mother, father, schooling and so on. All obvious stuff, but it was more than the sum of its parts. The weirdest thing was the pictures of my mother they'd found in a church. It gave me the heebie-jeebies. I wanted to leave the room".



(figura 1)



(figura 2)



(figura 3)

La mobilità e la saturazione dello sguardo della videosorveglianza (figura 1) viene messo in scena per tutta la durata del film: assistiamo a visioni provenienti da *locative media*, controlli di *computer matching* tra database, tecniche diverse di visione tecnologica dall'alto. Accanto a queste immagini prelevate, Bond realizza anche proprie riprese attraverso camere a mano a richiamare forme di *sousveillance* (figura 2): in questo modo Bond connette la raccolta di informazioni da parte di terzi con lo statuto di autoesposizione proprio della *sorveglianza dal basso*. Si tratta di una scelta stilistica che richiama teorizzazioni post foucaultiane di un panopticon inverso, definito da Jamais Cascio, nell'apporto *The Rise of the Participatory Panopticon*, 'partecipativo', *undersight*. Tale pratica di sguardo sorvegliante dal basso è approfondito dal lavoro teorico di Steve Mann (cap. 2), che nel designare un mutamento nel paradigma asimmetrico del controllo sociale biopolitico, introduce anche la dimensione sulla sorveglianza realizzabile appunto da questo posizionamento dal basso. Il caso espresso da Bond è esemplificativo in tal senso.

Altra componente che introduce la questione del *punto di osservazione* è quella che contrappone la dislocazione, pensata da Bond quale riferimento prioritario per la localizzazione e la priorità assegnata agli investigatori alla spazialità del cyberspazio. Soggetto a frequenti spostamenti che lo vedono tra Gran Bretagna, Bruxelles, Berlino, Parigi, per far rientro al suolo britannico: Bond ritiene che questi possano rappresentare elemento principale di localizzazione. Contrariamente alle ipotesi del cineasta, gli investigatori privilegiano invece la ricerca nel web allo scopo di raccogliere prioritariamente tutta una serie di informazioni e dati attorno al ricercato. Questo aspetto recupera l'idea della sorveglianza esercitata sull'uomo confermando l'importanza del *dataveillance*, forma di controllo da cui nasce l'idea del docufilm. Solo dopo aver tracciato il profilo di Bond, gli investigatori si dedicano alle pratiche di localizzazione, limitando l'azione alle posizioni, individuate non sugli ultimi spostamenti ma su di un ventaglio ritenuto significativo rispetto al quadro di informazioni raccolte. Tale forma di sorveglianza, fisicamente statica ma virtualmente senza confine, è mediata dallo schermo del computer, oggetto

della separazione che intercorre tra spazio fisico e virtuale, introducendo al ruolo di rilievo assegnato alla dimensione schermica negli studi di ambito.

La proposta di Bond si allinea con la dimensione del corpo del *dividuo*³¹⁸, vale a dire, secondo formulazione proposta da Deleuze e Guattari quale individuo che seppur in costante movimento non è libero nel suo agire. Emblema di questo “falso movimento” è la città di Londra, che viene dipinta come una vera e propria macchina da sorveglianza, popolata da sistemi di ripresa a circuito chiuso. Più volte torna il centro abitato in cui Bond vive scoperto nei suoi 200 trasmettitori che, disseminati solo nell’area adiacente all’abitazione, installati apparentemente con funzioni di sorveglianza e prevenzione, difatti incanalano immagini della vita quotidiana. Sarà la sequenza che mostra Bond di fronte alla parete di monitor a cui sono collegati quei 200 occhi a costituire il punto angosciante di consapevolezza rispetto all’enormità di operazioni di sorveglianza attive in un semplice quartiere periferico londinese. L’indietreggiare della macchina da presa, che nel suo movimento riduce progressivamente la presenza in campo del protagonista sino a ridurlo una sorta di apostrofo tra i dati digitali rilevati, catturati ovviamente quali immagini visive, trasmette allo spettatore la sensazione di esposizione provata dal protagonista.

A tale sensazione di esposizione può essere collegata la reazione che presenta tratti paranoici che interviene in un altro elemento del film. Gli esiti di una tale pervasività si riversano in un momento contraddittorio del film. Il protagonista si trova isolato in una zona di campagna, il quale dovrebbe rappresentare luogo *sicuro* nel percorso ‘opacizzante’ intrapreso, in quanto privo di apparecchi di sorveglianza. In tale cornice ricercata sorge un’inquietudine riconducibile all’isolamento ma anche all’assenza, paradossalmente, di sorveglianza. Di qui le pratiche atte a auto-produrre materiali documentari (si riprende) che ri-immette il cineasta a quel flusso di dati a cui tenta di fuggire, per certi aspetti visti qui ambiente confortevole. In tale pratica Bond spesso si rivolge all’obiettivo come parlasse a un secondo individuo.

³¹⁸ cfr. Deleuze, Guattari, *Millepiani*, op. cit.

Oltre al corpo, ripreso e auto-ripreso è anche lo spazio, come precisa Lorna Miur, paragonando il film a *Minority Report*, che va ad assumere valenza espressiva:

Both Erasing David and Minority Report make clear that although digital and networked surveillance is important, portraying the stubborn materiality of urban space remains a key element in examining the contemporary control surveillance societies³¹⁹.

Di fatto, potremmo leggere l'opera filmica quale narrazione di spazialità: urbana, permeata da apparecchiature di sorveglianza, e quella "naturale", che in quanto esente da tecnologie di sorveglianza si configura a rappresentare non tanto la possibilità di zone d'ombra, ma l'impossibilità di vivere in tale vuoto di sguardo.

La contraddizione che innerva lo spazio naturale trova eco nel rapporto tra progetto ed esito del docufilm. A partire dalla preoccupazione nei confronti della violazione di dati, da cui scaturisce il lavoro, Bond si riduce a fornire inevitabilmente un'autoesposizione che ritorna una mappatura di informazioni private. Lo spettatore infatti viene a ottenere una quantità consistente di dati personali del regista, del suo nucleo familiare e delle persone con cui entra in contatto: esempio i nominativi completi della moglie (incluso il suo nome da nubile) e dei bambini, il suo indirizzo di casa, i dettagli riguardanti i fornitori di servizi e prodotti utilizzati, i nomi degli amici e così via. Così facendo Bond compie una precisa scelta stilistica che fa interagire differenti stratificazioni di senso all'interno dell'opera. Se nucleo centrale è quindi la contraddizione che riconduce nel presente all'impossibilità di essere configurati dal panorama sorvegliante, in *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (2015, Costanza Quatriglio), l'accento è posto invece sulla possibilità del documento di dire e soprattutto di far agire l'immagine di videosorveglianza.

³¹⁹ L. Miur, *Control Space? Cinematic Representations of Surveillance Space Between Discipline and Control*, in «Surveillance and Society», n. 9 (3), p.277

4.5.2 Lo sguardo oggettivo della sorveglianza: *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni*

Ricordiamo con Michel Foucault che il sistema panottico, oltre alle strutture carcerarie, è altresì estensibile a ordini militari, scuole e ospedali. Ambientazione di *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* è per l'appunto il reparto psichiatrico dell'ospedale di Vallo della Lucania in provincia di Salerno. Qui, si anticipa, la notte del 4 agosto 2009 morirà Francesco Mastrogiovanni, maestro elementare di 58 anni, noto per le sue simpatie anarchiche, dopo 87 ore di agonia in seguito di una reclusione per trattamento sanitario obbligatorio. In questo caso, tuttavia, la questione posta dall'opera non è evidentemente tanto quella dell'occhio disciplinante. Il film si inserisce nella polemica sull'implosione delle funzioni della videosorveglianza dal momento che, in prima istanza, le immagini registrate dall'occhio delle videocamere non sembrano avere alcuna ricaduta nel contesto dato e nei comportamenti. Tra gli obiettivi posti dalla regista Costanza Quatriglio la possibilità, non tanto delle immagini, ma dalle registrazioni di sorveglianza di provocare reazioni. Esclusi il prologo e l'epilogo, il film è reso infatti dalla fissità dello sguardo del sistema di sorveglianza ospedaliero.

Pietro Montani osserva «come anche in questo film ciò su cui ci viene chiesto di prendere partito in modo meditato e non effimero è la questione, radicale e ineludibile, della verità delle immagini in un mondo strabordante e saturo di immagini come il nostro»³²⁰. Un secondo asse si interroga su come l'occhio costringa lo spettatore a essere partecipe di una realtà. La regista afferma come «la vera difficoltà dell'uso delle immagini della videosorveglianza stava nella loro pretesa di certificare gli accadimenti e quindi nella impossibilità

³²⁰ <http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/87-ore>

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

[...] di disvelare il loro potere evocativo»³²¹. Questo esiste in quanto *raffigurata* attraverso una modalità di visione che reifica ciò che filma da nove punti di vista differenti: nove telecamere che esprimono l'esercizio di potere di un'istituzione meccanica che si autoalimenta.

L'elaborazione del testo, sia concettualmente che tecnicamente, si è fatta attraverso un montaggio invisibile rispettando ogni singolo passaggio cronologico e individuando una chiave di lettura per ogni singolo passaggio, in modo da costruire un racconto che avesse come focus non già i fatti ripresi da quelle videocamere, ma la portata di quei fatti³²².

Il film è stato realizzato dalla regista palermitana e prodotto da una collaborazione di Doclab, Rai3 e il supporto di Amnesty International e il Ministero per i Beni Culturali e le Attività Culturali³²³. L'opera è in cartellone al festival Arcipelago di Roma il 6 novembre 2015³²⁴, poi in sala a Milano, Roma il 23 novembre 2015 distribuito da Cineama e il 28 dicembre dello stesso anno trasmesso su Rai Tre in seconda serata³²⁵. Il soggetto è stato scritto dalla regista in collaborazione con Valentina Calderone e Luigi Manconi, autori del testo *Quando hanno aperto la cella. Stefano Cucchi e gli altri*³²⁶.

L'opera, che Montani definisce parte della categoria di un "cinema di

³²¹ E. Binda, M. Montinari, *Colloquio con Costanza Quatriglio*, in D. Guastani, A. Ardovino, (a cura di), *I percorsi dell'immaginario. Studi in onore di Pietro Montani*, Pellegrini, Cosenza 2016, p. 131.

³²² Intervista a Costanza Quatriglio a cura di Pietro Montani in <http://www.lavoroculturale.org/intervista-a-costanza-quatriglio/> (ultimo ingresso 28 settembre 2018)

³²³ <https://www.imdb.com/title/tt5222730/> (ultimo ingresso 28 settembre 2018)

³²⁴ <http://www.arcipelagofilmfestival.org/attivita/edizione-2015/> (ultimo ingresso 28 settembre 2018)

³²⁵ <http://www.doc3.rai.it/dl/portali/site/news/ContentItem-b30634ef-6701-4707-ad3a-732f1c9343c9.html> (ultimo ingresso 28 settembre 2018)

³²⁶ V. Calderone, L. Manconi, *Quando hanno aperto la cella. Stefano Cucchi e gli altri*, Il Saggiatore, Milano 2011.

realtà”, come si accennava, racconta le ultime ore di vita dell’uomo in 75 minuti costituiti quasi esclusivamente da immagini meccaniche e dall’alto: la Quatriglio lavora sulla drammaturgia interna del materiale restituendo allo spettatore la percezione di un meccanismo che si alimenta in maniera automatica e reificante. La fissità dell’inquadratura è in correlazione antitetica con il corpo inquadrato, che seppur legato, cerca di divincolarsi in un evidente stato di sofferenza. E tale posizione è resa attraverso l’impossibilità di uno sguardo alternativo ovvero uno sguardo umano. Difatti continua affermando

Quanto più quelle immagini apparivano evidenti, tanto più la narrazione doveva essere qualcos’altro. E questo qualcos’altro non poteva non riguardare la portata di ciò che costituiva il massimo della visibilità producendo il massimo dell’invisibilità, quell’invisibilità che ha portato Mastrogiovanni a morire sotto le videocamere che continuavano a filmare indifferenti³²⁷.

L’occhio che osserva è metafora di un’ indifferenza e di un allontanamento: quello delle persone che hanno assistito all’evento di Mastrogiovanni e delle autorità preposte a verificare le procedure e garantire i diritti dell’uomo.

Il film è diviso in cinque atti. Il prologo si apre in una spiaggia deserta dove il 31 luglio 2009 un dispiegamento di forze dell’ordine di San Mauro nel Cilento aveva prelevato Francesco Mastrogiovanni. L’uomo era ricercato perché la sera precedente aveva manifestato “anomalie comportamentali” guidando ad alta velocità nell’area pedonale di Acciaroli. Considerato passibile di TSO, verrà condotto nell’Ospedale più vicino. La Quatriglio sceglie di non rappresentare l’evento drammatico ma rievocarlo attraverso lo spazio spoglio della spiaggia. Nel vuoto della rappresentazione, le voci degli esseri umani rievocano l’azione violenta con cui è avvenuto il prelevamento subita dall’uomo.

Nel primo atto, soggetto dello sguardo è l’esperienza di sofferenza: le immagini d’archivio documentano la progressiva intensificazione.

Nel secondo, il punto d’osservazione è interiorizzato: gli spettatori guardano ciò che gli infermieri osservano dai monitor e, contemporaneamente,

³²⁷ E. Binda, M. Montinari, *Colloquio con Costanza Quatriglio*, op. cit., p. 134.

scorgiamo il loro agire dentro lo spazio dei monitor; assistiamo così a un *loop* del controllo.

Il terzo atto si pone la questione sul punto d'osservazione fisso che riprende il corpo di Mastrogiovanni: la scelta stilistica della Quatriglio permette di percepire il dispositivo di sorveglianza e gli automatismi che contraddistinguono (figura 4). Le riprese in continuità restituiscono la mancanza di uno sguardo umano sul paziente Mastrogiovanni amplificate anche dall'assenza di azioni: possiamo infatti constatare da quelle immagini che il paziente non viene vestito, lavato o nutrito. Le azioni si concentrano piuttosto sull'ambiente: si pensi alle lunghe sequenze in cui si mostra la cura dei pavimenti, che vediamo ripetutamente lavati dalle addette alle pulizie, piuttosto che del corpo, o all'infermiere che sposta il comodino per agevolare la collocazione del letto.

La regista permetterà di uscire da quella stanza solo nel corso del quarto atto che inizia in concomitanza della visita di Grazia Serra, la nipote di Francesco che non riuscirà mai a entrare nel reparto. L'idea di reclusione e insieme esclusione viene data dallo sguardo fisso su di una porta gialla sopra la quale la Quatriglio monta l'intervista alla donna che racconta gli attimi in cui le fu impedito di vedere lo zio.

Nel quinto atto, rientrati nel mondo videosorvegliato di Mastrogiovanni, l'unico a guardare è un paziente psichiatrico appena ricoverato che si accorge del respiro affannato, primo accenno dell'agonia che da lì a poco avrebbe portato Mastrogiovanni alla morte. La stessa notte del 4 agosto 2009, lo sguardo di uno dei nove monitor posizionati nella stanza degli infermieri, attesta la morte di Francesco per edema polmonare in una sorta di annegamento provocato del liquido interno ai polmoni (figura 5).

Le immagini di sorveglianza sono prive di sonoro. La Quatriglio sceglie di lavorare però su tale aspetto che diviene a essere collante della narrazione. Riccardo Spagnol, montatore del suono, lavora sugli echi e sul reverbero di un suono ovattato per tentare, come dichiara la regista nel corso di un'intervista³²⁸,

³²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=FYtbLguWEFM>



(figura 4)



(figura 5)

di restituire il progressivo annegamento. In questo si muove, ancor più favorito dal lavoro di Marco Messina e Sacha Ricci del gruppo musicale *99 Posse*, autori delle musiche, il commento sonoro realizzato alle interviste.

Nell'epilogo, fuori dal circuito della videosorveglianza, la Quatriglio monta interviste alla sorella e alla nipote alternate alle immagini documentative della proteste successive alla morte dell'uomo. Attraverso le parole delle due donne, viene rilevato come unico sguardo umano all'interno del reparto psichiatrico, sia riconducibile al solo medico legale, che osserva a occhio nudo il corpo ormai privo di vita; sguardo che si sofferma sulle ferite inflitte dalle cinghie di contenzione su polsi e caviglie. L'unico sguardo umano esercitato sul cadavere avviene pertanto attraverso un esame autoptico. Si tratta quindi di uno sguardo scientifico che analizza frammenti del corpo in cui la dimensione della sofferenza subita alle carni diviene esito della procedura.

Altro aspetto di rilievo nel lavoro compiuto sulle immagini è quello relativo al modo di inquadrare il corpo ovvero il suo essere posto per frammenti. La reificazione subita è resa dalla bidimensionalità e la fissità dello sguardo sulla nudità di un corpo che, per parafrasare le parole di Didi Huberman, non *tocca* lo spettatore ma lo *colpisce*; si è feriti, aperti «dal negativo che appartiene a quell'immagine»³²⁹. A riguardo la Quatriglio parla di un'amara consapevolezza

di aver costruito la mia relazione con l'immagine anonima di un corpo ridotto a oggetto, non con una persona. Un corpo che nulla ha a che fare con l'esistenza di Mastrogiovanni; il che ci sbatte in faccia la questione del potere in tutta la sua agghiacciante evidenza: il corpo soggiogato non ci appartiene più. Durante le settimane di promozione del film, spesso mi sono concentrata sul fatto che si pronunciasse il nome di Francesco Mastrogiovanni. Per qualche tempo, ho pensato che questo potesse essere un modo per riavvicinarlo ai vivi, poi, con il passare dei giorni, ho realizzato che Mastrogiovanni sia sì un nome ma, non essendo un volto, sarà sempre e solo quel corpo agonizzante prima e senza vita poi, a incarnare simbolicamente uno sguardo privo di misericordia.

Le riprese effettuate dalle telecamere di sorveglianza sono state

³²⁹ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Venus: nudite, reve, cruauté: l'image ouvrante*, Gallimard, Paris 1999; tr. di S. Chiodi, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Abscondita, Milano 2014, p. 43.

acquisite nel corso del processo di primo grado. Per la morte di Francesco Mastrogiovanni sono stati imputati e processati i 6 medici e i 12 infermieri che si sono alternati durante il suo ricovero. Il Tribunale di Vallo della Lucania, con sentenza di primo grado emessa il 30 ottobre 2012, ha definito la contenzione a cui è stato sottoposto «illecita, impropria e antigiuridica», configurante il reato di sequestro di persona. I medici sono stati condannati per falso ideologico in atto pubblico, sequestro di persona. Sono, invece, stati assolti tutti gli infermieri poiché, secondo il Tribunale, «pur essendo esecutori di un ordine criminoso, agivano ritenendo di obbedire a un ordine legittimo»³³⁰. Il 10 marzo 2015 è iniziato il processo presso la Corte d'Appello di Salerno. Qui il Procuratore Generale ha chiesto la condanna degli infermieri perché «non sono meri esecutori di ordini dei medici, ma professionisti autonomi che avevano il dovere di rendersi conto delle condizioni del paziente». Tali immagini sono successivamente trasmesse in *streaming* sul sito del settimanale *L'Espresso* con il consenso dei familiari di Mastrogiovanni³³¹. Si tratta dunque, a tutti gli effetti, di un documento pubblico. Gli ultimi lavori della regista fanno riferimento a documenti già esistenti: un diario per *Terramatta* (2012) e *Con il fiato sospeso* (2013), fatti di cronaca per *Triangle* (2014), e infine *87 ore*.

Nove telecamere di videosorveglianza moltiplicate per ottantasette ore di ripresa. Costanza Quatriglio lavora sul tempo. La regista dichiara in un'intervista come sia stato necessario lavorare *il tempo*: «sono d'accordo con il filosofo Pietro Montani che, commentando il film, ha trasformato il tempo in complemento oggetto»³³². Il lavoro sul tempo permette il passaggio da un flusso di immagini prodotte dalle videocamere di sorveglianza, il cui carattere essenzialmente probatorio e certificativo rischiava di risultare sterile, incapace di rielaborare l'orrore che attestano. Pertanto, qualificare quelle immagini

³³⁰ P. Montani, *87 ore. Una morte di Stato*, 8 Novembre 2015,

<http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/87-ore>

³³¹ La testata giornalistica si occupa, a partire dal 27 Settembre 2012, di seguire i risvolti conseguenti alla *pubblicazione* dei video in più di una ventina di articoli. Le informazioni riportate provengono dalla consultazione, in primis, dei detti contributi.

<http://espresso.repubblica.it/ricerca?sort=date&query=mastrogiovanni&sortDir=desc&page=1>

³³² <http://www.minimaetmoralia.it/wp/87-ore-di-misericordia/>

secondo il loro presunto valore certificativo, avrebbe significato l'esclusione di ogni sforzo d'attenzione e quindi di ogni possibilità di elaborarne l'orrore attraverso la narrazione. L'obiettivo della Quatriglio, nel momento in cui decide di portare quelle immagini fuori dal circuito chiuso a cui erano destinate, è quello di demolirne l'assestamento inerziale provocato dalla loro immissione in procedure routinarie. La regista dichiara a più riprese come intento sia quello di ri-significare il documento al fine di creare un «legame tra noi – il nostro immaginario, il senso comune – e le immagini stesse»³³³.

L'immagine di videosorveglianza diviene così mezzo per interrogare il sistema in cui è stata immessa e in cui viene prodotta.

³³³ E. Binda, M. Montinari, *Colloquio con Costanza Quatriglio*, op. cit. p. 136.

PARTE SECONDA

**Visibilità e controllo: la proliferazione delle immagini
di videosorveglianza nella produzione audiovisiva di finzione**

I capitoli che compongono la prima parte del presente lavoro sono stati concepiti all'insegna dell'evoluzione del concetto di *dispositif* in connessione al controllo di massa e alla "questione sicurezza", affrontata attraverso gli scritti di Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben prima, e gli apporti più significativi dei *Surveillance Studies* poi. Seguendo queste due direttrici ci si è soffermati sulla declinazione del dispositivo cinematografico a partire dagli apporti degli anni Settanta sino alle recenti formulazioni di cinema-*assemblage* rinvenibili nel lavoro di Francesco Casetti e nei *postcinema studies*. In tale panorama si inserisce la ricezione di contenuti ascrivibili alla letteratura sui *surveillance movies*.

Rispetto al duplice piano di articolazione con cui il cinema intercetta la videosorveglianza, vale a dire la pratica di immissioni di immagini d'archivio, da un lato, la costruzione di immagini assimilabili per imitazione dall'altra, il capitolo quarto approda a due documenti filmici, *Erasing David* (David Bond, 2010) e *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (Costanza Quatriglio, 2015), che fanno dell'immissione di immagini di videosorveglianza provenienti da archivi mnestici e apparecchi a circuito chiuso la propria cifra stilistica, letti quali testi audiovisivi sintomatici di questioni sensibili.

Nei prossimi capitoli l'attenzione sarà prevalentemente riservata a opere costruite attraverso immagini che non hanno ad oggetto tanto l'*autenticità* della raffigurazione, quanto la sua *autenticazione*. Si tratta di produzioni lontane da quei vincoli stretti con il profilmico propri delle opere di *assemblage* con cui si chiude la prima parte, ma che riescono ugualmente ad intessere con "la realtà" un legame forte.

Acquisendo come punto di avvio la categorizzazione delle tecnologie di sorveglianza proposta dai *Surveillance Studies*, con specifico riferimento alla schematizzazione proposta nel citato *Handbook of Surveillance Studies*³³⁴, si è proceduto a catalogare e organizzare le narrazioni proposte in tre ambiti, costruiti in relazione alla funzione dell'immagine sorvegliante: utilizzi bellici

³³⁴ K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012.

prettamente legati a prevenzione terroristica; sicurezza nazionale con controllo governativo sulle masse; supervisione attraverso apparecchi di uso comune nella quotidianità del singolo.

Nel primo ambito si iscrive il *war movies* affrontato sulla scorta di quella *logistique de la perception* individuata da Paul Virilio quale strategia primaria, tentando di interrogare come canoni estetici e figure tradizionali del genere vengano nel contesto attuale ri-orientati. Sono state selezionate produzioni perlopiù americane, evidentemente contraddistinte dalla centralità narrativa e spettacolarizzante dell'apparato videosorvegliante rimodulato alla luce delle nuove tecnologie, in cui l'attività bellica è prevalentemente ambientata nelle zone di guerra occupate dalle forze di Al-Shabaab, nelle terre che si estendono tra Iraq e Pakistan. Primeggia il carattere esibito di eventi realmente accaduti, in cui risulta evidente come oggetto d'attenzione non siano i fatti ma le molteplici iscrizioni medialità in cui rivivono, anche attraverso il cinema (*Redacted*, Brian De Palma, 2007; *Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012). Una parte dell'analisi si è concentrata sull'esperienza corporea dei protagonisti nel rapporto con le tecnologie scopiche e le interfacce che le abitano in cui rientra anche la visibilità del corpo che si fa, anch'esso, al pari dello spazio, crittografabile (*Eye in the Sky*, Gavin Hood, 2015; *Homeland*, 2011 – in corso).

Il capitolo sesto è riservato al cinema incentrato su pratiche di sicurezza nazionale. Ad introduzione, un rapido cenno alla negoziazione tra il Pentagono e Hollywood intentata nel periodo successivo all'attentato alle Twin Towers, nel quadro di una letteratura che nel tempo ha sondato le interconnessioni tra il potere politico e l'industria cinematografica, attestando azioni di intervento più o meno diretto del primo sul secondo attraverso la verifica di finanziamenti e orientamento di tematiche. È in questo ambito che si registrano maggiormente gli slittamenti e gli sviluppi del *dispositif* evidenziati dalla lezione proveniente dal Surveillance Studies Center, di cui si trova sintesi e articolazione nel volume di Davi Lyon del 2003 uscito in Italia con il titolo di *Massima sicurezza* (2005)³³⁵.

³³⁵ D. Lyon, *Surveillance after September 11*, Polity Press, Cambridge 2003, tr. di E. Greblo, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, Edizioni Cortina, Milano 2005.

Nell'espansione del controllo sorvegliante la centralità dell'aspetto visivo, pur mantenuta, fa spazio all'abnorme raccolta e archiviazione di dati e informazioni. Allo sguardo dall'Alto, anche mobile nella versione drone, si affianca la dimensione di uno sguardo policentrico e disseminato negli spazi pubblici adibiti alla raccolta di *big data*. La pervasività della pratica sorvegliante, esente da confini e giurisdizioni, è potenziata da involucri osservanti capaci di inter-agire nell'immediatezza e di intervenire nel flusso di immagini attraverso *software* di tracciabilità e localizzazione. Al suo interno l'individuo da figurazione in immagine si rimodula, citando Deleuze e Guattari, in *dividuo*, già presente nel *Postscritto sulle società di controllo*, risultante dalla combinazione tra spazio del controllo e dei sistemi di tracciabilità.

Una successiva sezione guarda a produzioni connesse alle rivelazioni *datagate*. Nel periodo successivo al caso Snowden (giugno 2013), si consolida il *topos* del dissidente nell'era mediatica, capace di ideare spazi possibili di emancipazione, di resistenza e di disattivazione di *big data* mutuati e riconfigurati nell'immaginario audiovisivo che insiste su inchieste di cyberintelligence e azioni di hackeraggio. Alla figura dell'hacker è riservata l'ultima parte del capitolo in cui perno delle narrazioni sono atti resistenziali al regime scopico dall'interno del sistema. Oltre al cosiddetto cinema d'autore, la figura del dissidente – o, meglio, della possibilità di uno sguardo dissidente – è riscontrabile anche nel cinema *mainstream*, con esiti interessanti nelle evoluzioni più recenti di saghe di solida tradizione, quali quella di James Bond e di Jason Bourne.

Caratterizzante l'area indagata è la stretta connivenza, che emerge dai film considerati, tra sguardo sorvegliante istituzionale, autoesposizione favorita dalla cosiddetta democratizzazione delle tecnologie e dalle connesse pratiche sociali («participatory surveillance»), monitoraggio e profiling al servizio delle esigenze del mercato che configurano un sistema di vasi comunicanti, da dinamiche di flusso variabili.

L'ultimo capitolo è riservato alla declinazione della videosorveglianza connessa ad apparecchi di uso comune nella quotidianità dei singoli cittadini. Questione già introdotta nei precedenti capitoli, è qui interrogata a partire da

approcci che chiamano in causa la nozione di vetrinizzazione sociale proposta da Vanni Codeluppi fino alle più recenti letture della società della trasparenza proposte dal filosofo coreano Byung Chul Han³³⁶, attraverso sollecitazioni provenienti da ambiti disciplinari diversi. Ritorna, nelle opere analizzate, la nozione di sinottico proposta dal sociologo Thomas Mathiesen sin dal saggio *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*³³⁷.

In questa direttrice, un asse interroga il rapporto tra uomo-macchina nel processo di costruzione di identità online rispetto a quelle pratiche, definite da Mark Andrejevic *corporate surveillance*³³⁸, che scaturiscono dalla rappresentazione di sé nella forma di icone, allo scambio autoprodotta di dati e alimentato da un processo di osservazione sorvegliante, designato dal filosofo *being watched*, alla base di film ed episodi di serie che hanno ottenuto un ampio riscontro di pubblico.

³³⁶ Cfr. V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; H. Byung Chul, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014; H. Byung Chul, *Nello sciame: visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015.

³³⁷ E altresì in T. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault's 'panopticon' revisited*, in «Theoretical Criminology», 1, 1997, pp. 215-234.

³³⁸ Cfr. M. Andrejevic, *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007.

CAPITOLO QUINTO

LA PRATICA DELLA *SURVEILLANCE* NEI *WAR MOVIES*

Il cinema si impone sin dai suoi primi passi quale apparato in grado di formulare e orientare una visione *sul* mondo, traducibile in una visione *del* mondo. Accanto al dispiegamento di uno sguardo affascinato da modalità inedite di relazione con gli esistenti, si va configurando una gestione della visione quale forma di dominio e controllo modellata sulla prospettiva del guardante. Tra altri, Pierre Leprohon nel suo *L'Exotisme et le cinéma*³³⁹ (1945) individua nel cinema il *medium* capace di riconfigurare la conoscenza del mondo e di farsi tipologia narrativa dotata di caratteri propri, assimilabili a quelle consolidate, come la letteratura o il sistema delle arti.

Se concrétisent par ce regard qui peut, comme une construction littéraire ou artistique, ordonner ses ensembles, composer ses tableaux, choisir ses angles, dégager tel détail, varier à l'infini ses points de vue, ses perspectives selon le désir du réalisateur³⁴⁰.

Contestualmente, si delinea con chiarezza l'orizzonte verso cui tale narrazione si protende, indicato esplicitamente sin dal titolo stesso dell'intervento di Leprohon, che recita nella sua interezza *L'Exotisme et le cinéma. Les 'chasseurs d'images' à la conquête du monde*.

Del resto, come ricorda Simone Arcagni, se l'interrelazione tra sviluppo tecnologico e ricerca di stampo militare è acquisita, lo è altrettanto la centralità

³³⁹ P. Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma. Les 'chasseurs d'images' à la conquête du monde...*, Susse, Paris 1945.

³⁴⁰ Ivi, p.72.

della tecnologia scopica in ambito bellico, non senza implicazioni nella formazione degli immaginari e nella produzione culturale:

la tecnologia contemporanea, anche quella visiva, si sviluppa prevalentemente nell'ambito di settori di ricerca bellici, e questo influisce sulla specificità dell'immagine contemporanea, affascinata da una tecnologia scopica della colonizzazione, della scoperta e della sfida come quella spaziale, sottomarina, delle nanotecnologie e medica, e da un immaginario del target (pensiamo ai videogiochi) e della catastrofe³⁴¹.

E «Logistica della percezione» è la cornice preposta da Paul Virilio, nel suo celebre studio del 1996, a tradurre il nesso primario tra guerra e cinema, la cui storia, in termini di strategia militare, è ricondotta essenzialmente alle «metamorfosi dei campi di percezione» e alla capacità delle parti in causa di gestirli:

la storia delle battaglie è innanzi tutto quella della metamorfosi dei loro campi di percezione. In altri termini, la guerra consiste meno nel riportare vittorie 'materiali' (territoriali, economiche...) che nell'appropriarsi dell'«immaterialità» dei campi di percezione, ed è nella misura in cui i belligeranti moderni erano decisi a invadere la totalità di questi campi, che si impose l'idea che il vero film di guerra non dovesse necessariamente mostrare la guerra o una qualunque battaglia, poiché, nel momento stesso in cui il cinema era adatto a creare la sorpresa (tecnica, psicologica...), esso entrava *de facto* nella categoria delle armi³⁴².

Nell'esplorare come la percezione mediata sia elemento strategico nelle pratiche militari, Virilio ne condensa gli esiti nell'affermazione, quanto mai attuale, «inquadrare è distruggere». Si tratta allora di interrogarne la potenza e le forme del dispiegamento in relazione alla componente tecnologica su cui si incarna. Per quanto di pertinenza del presente lavoro, il materiale proveniente da dispositivi di videosorveglianza ha fornito il contributo più sostanziale alla comunicazione bellica, secondo le analisi condotte dagli studiosi del

³⁴¹ S. Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010, p. 77.

³⁴² P. Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, Paris 1986; tr. di D. Buzzolan, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 2002, p.18.

Surveillance Studies Centre sulle recenti guerre in Medio Oriente.³⁴³ Dean Wilson, del centro studi di Kingston riferisce del ruolo strategico conferito alle tecnologie di sorveglianza per garantire il dominio militare statunitense in termini globali all'interno di un regime di «network-centric warfare»:

The subject of considerable debate amongst US military theorists and commanders, the RMA considers how new technologies of surveillance, communications and stealth or precision targeting through smart weapons can be harnessed to sustain global US military dominance based on network-centric warfare³⁴⁴.

In un contributo significativamente intitolato *Visible War: Surveillance, Speed and Information War*, compreso nel volume da lui stesso co-curato *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Kevin Haggerty³⁴⁵ in quella che descrive come *military cartographic franzy*, rileva la pervasività diffusa in aria, terra, mare del dispiegamento scopico nella gamma delle sue protesi. Accanto agli “occhi nel cielo”, a terra i veicoli militari e gli armamenti dotati di visori notturni e impianti video facilitano il monitoraggio del combattimento in tempo reale e la guida da remoto delle munizioni³⁴⁶. Il complesso sistema converge, per l'appunto, nella produzione di mappe interattive in grado di fornire mediante sistemi di posizionamento geografico una precisa e strategica consapevolezza delle situazioni in corso.

Al contempo la produzione di immagini da parte di singoli individui, in questo caso nelle zone di guerra, evidenzia una prassi sempre più frequente di

³⁴³ Dean Wilson, *Military Surveillance* e Torin Monahan, *Surveillance and terrorism*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012.

³⁴⁴ D. Wilson, *Military Surveillance*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012, p.273.

³⁴⁵ cfr. K. D. Haggerty, *Visible War: Surveillance, Speed and Information War*, in K. D. Haggerty e R. V. Ericson, (a cura di), *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2006, pp. 250-268.

³⁴⁶ Cfr. D. Wilson, *Military surveillance*, op. cit., p.274.

“commutazione” di materiale prodotto a uso personale o ad altri fini in materiale utilizzato a scopo di sorveglianza. A favorire il processo, l’accessibilità sia dei mezzi di produzione sia la facilità di diffusione –e quindi di intercettazione – degli stessi tramite il web, la telefonia e le trasmissioni online.

Queste dinamiche di appropriazione dialogano con il progressivo definirsi del cinema di guerra come produzione audiovisiva fatta «di recuperi e manipolazioni di forme, modi e pratiche del cinema»³⁴⁷. David Slocum nell’analizzare la produzione di documentari di propaganda³⁴⁸ individua negli anni Cinquanta il periodo da cui si attesta una significativa propensione a utilizzare nei war movies di finzione immagini di repertorio di fotografie e riprese aeree di azioni belliche.³⁴⁹ La rappresentazione filmica viene così a configurarsi alla stregua di un fitto *database* di testi audio e video, esplorando, come

³⁴⁷ S. Arcagni, *Visioni digitali. Video, Web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino 2016, p.15.

³⁴⁸ Cfr. J. D. Slocum (a cura di), *Hollywood and War. The Film Reader*, Routledge, New York and London 2006. Nel suo ampio contributo dal titolo omonimo, David Slocum ripercorre la produzione di film di finzione e documentari a tematica bellica a partire dagli anni Venti. Tra le opere considerate, oggetto di particolare attenzione tra altre sono, *Target for Tonight* (H. Watt, 1941), *Feuertaufe* (H. Bertram, 1940), *Report from Aleutians* (J. Huston, 1943), *La bella di Memphis* ([*Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress*], W. Wyler, 1944), *La grande combattente* ([*The Fighting Lady*], E. Steichen, W. Wyler, 1944), *Colpo di fulmine* ([*Thunderbolt*], W. Wyler, John Sturges et alii, 1944-47); tra le pellicole ambientate nella prima guerra mondiale, per citarne alcune tra le più significative, *Ali* ([*Wings*], W. Wellman, 1927), *Gli angeli dell’inferno*, ([*Hell’s Angels*], H. Hughes, 1930); durante il secondo conflitto mondiale *19° stormo bombardieri* ([*Bombardier*], R. Wallace, 1943). Giorgio Avezù nel suo *L’evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica* riprende la prospettiva di Slocum riportando alcuni dei testi particolarmente esemplificativi analizzati dallo studioso americano. Cfr. G. Avezù, *L’evidenza del mondo*, op. cit., pp. 130-131.

³⁴⁹ Tra i registi più conosciuti citati, John Huston e William Wyler. In dialogo con Slocum, Giorgio Avezù ritiene che le forme di tale pratica rimangano sostanzialmente mutate sino agli anni Sessanta. Esempio significativo riportato riguarda gli innesti delle immagini che riprendono da un’altezza di ventimila metri dalle rampe di lancio dei missili sovietici a Cuba, adoperati nei film riguardanti la cosiddetta Crisi dei Caraibi del 1962, che ha contrapposto gli Stati Uniti all’Unione Sovietica in relazione allo stanziamento sul suolo cubano di missili sovietici come reazione al dispiegamento statunitense in Europa. Cfr. G. Avezù, *L’evidenza del mondo*, op. cit., pp. 130-131.

afferma Simone Arcagni, campi e «opzioni molto distanti da quanto si intende per cinema»³⁵⁰.

Su un altro versante, il cinema di guerra entra in risonanza con quella condizione postmoderna, esito della mediazione convergente di più apparati visivi e nella frapposizione tra il soggetto e ciò che accade, ritenuta concorrere alla parziale cancellazione delle coordinate dei punti di vista. Alla sua accentuazione Marco Dinoi riconduce la ripetitività anestetizzante della visione del crollo delle Twin Towers la cui immagine nella sua dimensione di simulacro sottrae all'evento, parafrasando Žižek, «qualsiasi metabolizzazione cognitiva»³⁵¹. A essere chiamato in causa è il dispiegarsi di uno sguardo neutralizzato, capace di creare un appiattimento percettivo tra l'immagine e il fatto rappresentato e di cancellare le tracce dello stesso. A tale processo è ricondotto il ripiegamento del concetto di realismo in un'ideologia di trasparenza, che, nuovamente, mostra tratti di consonanza con i processi analizzati per le immagini di guerra. Ne ritroviamo lontano eco in un articolo anonimo dal titolo *La fotografia nella guerra odierna* pubblicato in «Minerva» nel settembre del 1917, riportato da Alessandro Faccioli in *Rulli di guerra nel cinema muto*:

Gli storici si serviranno delle fotografie per seguire gli eventi, e in esse, prese dall'aereo o dalla trincea durante l'attacco, troveranno una guida sicura circa lo svolgimento delle varie offensive. [...] La storia stessa della guerra mondiale, anziché letta, verrà forse soltanto esaminata nelle riproduzioni fotografiche. Si ricorrerà [...] a sua volta – come accade appunto oggi – al cinematografo, e i posteri potranno così vedere la grande guerra che non hanno vissuto³⁵².

A intervenire nelle osservazioni dell'anonimo commentatore è il ripiegamento del carattere testimoniale che, anziché offrirsi come materiale da

³⁵⁰ S. Arcagni, *Visioni digitali. Video, Web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino 2016, p.15.

³⁵¹ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Milano 2002, pp. 20-21.

³⁵² In A. Faccioli, «Rulli di guerra nel cinema muto», p. 875, in M. Isnenghi, D. Ceschin (a cura di), *Gli italiani in guerra: Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. 3, t. 1, *La Grande Guerra: dall'intervento 'alla vittoria militarista'*, UTET, Torino 2008, pp. 870-877.

attraversare, si modella, sin dall'atto della sua condivisione, in attestazione.

Nel passaggio di testimone dalla fotografia al cinema, inoltre, addita già le prossemiche attivate dalla condivisione e archiviazione delle immagini belliche, tra cui lo statuto di intermediazione partecipativa (« vedere la grande guerra che non hanno vissuto») e, in sottofondo, la funzione memoriale che, nella formula «per non dimenticare» canalizza forme di interessamento e di fruizione dei *frames* in cui distanze di ordine temporale, spaziale e simbolico diventano passibili di favorire processi atti a esautorare l'attribuzione o il riconoscimento di responsabilità³⁵³ e ad aprire a regimi di de-responsabilizzazione di carattere anche collettivo³⁵⁴.

Tra i principi di interconnessione delle istanze richiamate, una concezione di *autenticazione* che fa della natura mediale dello schermo un archivio della memoria collettiva, basata sulla costruzione di una convergenza di immagini testimoniali, siano esse prelevate o prodotte per imitazione.

Nelle prossime pagine ci soffermeremo su singoli aspetti che compongono l'intreccio qui brevemente introdotto, nel quale figure e approcci propri del genere sono reindirizzati alla luce delle sollecitazioni provenienti dal contesto attuale.

³⁵³ J. Butler, *Frames of war: When Is the Life Grievable?*, Verso, Londra 2010, pp. 63-100.

³⁵⁴ S. Sontag, *Regarding the Pain of the Others*, 2003; tr. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003. Aspetto ripreso e attualizzato a partire dallo studio di L. Boltanski, *La souffrance à distance*, 1993, tr. di B. Bianconi, *Lo spettacolo del dolore: Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

5.1 Lo sguardo aereo: modalità e sintomaticità

In letteratura si rileva l'uso massiccio della pratica visiva in ambito bellico a partire dalla Seconda Guerra Mondiale quando si consolida la centralità dello sguardo aereo. Raymond Chevallier nel suo testo più conosciuto, *La Photographie aérienne*, pubblicato nel 1971, definisce la fotografia aerea

coupe chronologique dans le présent, mémoire du passé terrestre et humaine, instrument de prospective, trame reliant les événements à travers l'espace et le temps, la machine à remonter le temps – et j'ajouterais à l'arrêter et à le descendre – existe déjà. Sur la couverture aérienne, le futur est en quelque sorte donné dans le présent, il y est théoriquement visible. Il n'est pas question de prétendre que l'avenir puisse être systématiquement prévu, mais les lignes de force générales de certaines évolutions sont déjà inscrites dans la configuration actuelle des faits³⁵⁵,

Chevallier connota la copertura aerea dello spazio nella sua capacità di inscrivere il futuro nel presente. Il potenziale dello sguardo aereo consisterebbe pertanto non nell'intensificazione spaziale del campo di osservazione ma nella sua funzione predittiva, tattica. Tale qualità di anticipare e prevenire scaturisce, per Chevallier, da una specifica "forma" visiva, di impostazione cartesiana, che richiede di operare processi di interpretazione di *dati* al fine di riconoscere figure, ricorrenze, elementi sensibili all'interno di un insieme che si dà come amorfo:

dans l'ensemble de lignes ou de taches qui constitue une photographie aérienne, on reconnaît de figures, des constantes, des groupements, des alignements, en un mot de rapports entre des lignes et des taches. Formes et positions semblent obéir à des règles. Elles doivent donc avoir un sens qu'il convient de découvrir. Le postulat sur lequel repose l'interprétation des photographies aériennes est donc un postulat rationaliste, à savoir que toute ligne a une raison d'être, donc une signification³⁵⁶.

³⁵⁵ R. Chevallier, *La photographie aérienne*, Librairie Armand Collin, Paris 1971, pp. 109-110.

³⁵⁶ Ivi, pp. 95-96.

E nella «coevoluzione» delle due pratiche, fotografia e volo, il geografo britannico Denis Edmund Cosgrove nel suo recente *Photography and Flyght* (2010) individua il set prevalente della visione e della rappresentazione del ventesimo e ventunesimo secolo³⁵⁷, approntato dalla consapevolezza, da parte delle nazioni coinvolte, del ruolo cruciale ricoperto dalla fotografia aerea durante la Seconda Guerra Mondiale:

All the nations that would become embroiled in World War II recognized that aerial photography would play a crucial role in the coming conflict, and their national militaries were developing aerial reconnaissance well in advance of for all hostilities. Developments in both flight and photography made for a much more systematic approach to the work³⁵⁸.

A tale canalizzazione, finalizzata a soddisfare le esigenze dettate dalla guerra, si attribuisce del resto gran parte della produzione e innovazione di apparecchi di visione negli anni del secondo conflitto in America, Germania e Gran Bretagna.

In un rapido passaggio ai nostri giorni, l'attualità dell'interazione tra ripresa dall'alto e istanza di controllo, considerata alla base della cosiddetta «ragione cartografica» è ribadita, nel suo portato di ordine pratico e simbolico, nello studio del 2017 *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*³⁵⁹ di Giorgio Avezù che raccoglie le sollecitazioni provenienti dai

³⁵⁷ «[...] of seeing and picturing the modern world of the twentieth and twenty-first century». D. Cosgrove, *Photography and Flight*, Reaktion Books, China 2010, p.8. Cosgrove si sofferma sulla pratica clandestina di fotografia aerea della British Air Intelligence nell'intera Europa Occidentale, cui si deve il numeroso materiale visivo sui territori tedeschi risalente agli anni Trenta; oltreoceano, sull'intensificazione dei reclutamenti da parte della US Army Air Corps intrapresa negli anni Quaranta a Lowry Field in Colorado per passare quindi alla diffusione della ripresa video negli anni Cinquanta.

³⁵⁸ D. Cosgrove, *Photography and Flight*, op. cit., pp.54-55.

³⁵⁹ Cfr. G. Avezù, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, op. cit.

più recenti apporti delle *Political Geography Questions*³⁶⁰ i quali affrontano in maniera critica gli sviluppi della disciplina. Oltre alla funzionalità del punto di osservazione sopraelevato nella ricognizione ai fini di misurare gli impatti dei bombardamenti e più in generale delle azioni militari, Avezzù infatti richiama l'attribuzione di una capacità di penetrare e restituire le relazioni tra gli oggetti e di rendere perciò accessibile allo sguardo ciò che altrimenti sfuggirebbe al *visibile*. Allo specifico dei rapporti tra il pensiero cartografico e il cinema, compreso nel più ampio campo della cultura visuale, nel 2011 Teresa Castro aveva dedicato un articolato studio, debitamente ripercorso da Avezzù, nel quale la studiosa tornava a enfatizzare la «complicità fondamentale tra la macchina da presa cinematografica e i mezzi aerei di locomozione»³⁶¹.

Come rileva Simone Arcagni, mutate forme tecnologiche plasmano infatti differenti configurazioni³⁶². Spetta alle immagini fornite da satelliti e droni raccogliere il testimone dello sguardo dall'alto, parzialmente associabile alla visione aerea.

³⁶⁰ Lo studio della «ragione cartografica» nei suoi investimenti materiali e simbolici è stato oggetto anche delle attività del Surveillance Studies Centre, cfr. D. Wilson, *Military surveillance*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, op. cit., pp. 267-276; T. Monahan, *Surveillance and terrorism*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, op. cit., pp. 285-291; J. Der Derian, *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, Westview Press, Boulder 2001; K. D. Haggerty, *Visibile War: Surveillance, Speed, and Information War*, in K. D. Haggerty, R. V. Ericson (a cura di), *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2006, pp 250-268.

³⁶¹ La traduzione proposta dal testo di Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (2011), è proposta e commentata in G. Avezzù, *L'evidenza del mondo*, op. cit., pp. 41-50.

³⁶² Cfr. S. Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010.

5.2 Le guerre del nuovo millennio *attraverso* l'immagine

Aircraft and unmanned drones instantaneously feed yet more visual and statistical data into the dispersed grid of information through radar, night vision equipment, video and reconnaissance cameras, while spy planes intercept radar, telephone and microwave communications³⁶³.

La comunicazione è quindi destinata a operare quale assemblaggio sincronizzato di *surveillance-imaging*, in grado di fornire dati visivi e precise statistiche volte a facilitare il controllo sul nemico quanto il coordinamento delle spedizioni. I dettami di tale guerra, basata sull'informazione e la proliferazione di apparecchiature digitali di sorveglianza, hanno particolari implicazioni sinottiche.

Lo stile espositivo di Wilson risulta impregnato di quell'esibizione spettacolarizzante dell'azione bellica che la letteratura tende ad individuare nelle immagini della guerra del Golfo del 1990 e in costante intensificazione successivamente agli eventi iracheni nel 2003, quando la campagna di «shock and awe» funzionava anche come una vetrina per gli armamenti americani ad alta tecnologia nei circuiti dei media civili. Tra il materiale utilizzato, in virtù di un approvvigionamento di rapido e costante aggiornamento e implementazione, anche le immagini provenienti da dispositivi di uso civile e personale dei militari, quali videocamere, telecamere di telefoni cellulari e macchine fotografiche digitali.

Di questa «strategia della visione globale», Paul Virilio individua i principali attori nei satelliti-spia, nei «Drone» e in altri missili-video, ma soprattutto in quella che si dispone a diventare scena privilegiata della narrazione audiovisiva: il «nuovo tipo di quartier generale, una regia centrale della guerra elettronica, capace di assicurare in «tempo reale» la gestione delle immagini e della informazioni di un conflitto divenuto planetario»³⁶⁴. Si tratta, evidentemente,

³⁶³ Ivi, p. 274.

³⁶⁴ P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino Lindau, 1996, pp. 9-10. Si vedano le riprese, attualizzate, negli studi più recenti di Nicholas Mirzoeff. Cfr. N. Mirzoeff, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, London 2005.

della *Control Room* su cui ci si soffermerà nelle pagine dedicate alle analisi filmiche.

Lev Manovich, nel suo testo più noto, *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), riflette sulle implicazioni della telecomunicazione e della telepresenza, riproposte in uno scritto successivo dedicato alle *modern surveillance machines*. Particolarmente opportune ai fini della nostra ricerca, ci sembrano essere le considerazioni fatte a partire dalla catalogazione riscontrata in libri di testo e enciclopedie di ingegneria delle diverse tecnologie. Definite di telerilevamento, quelle dedite alla raccolta e imaging di informazioni senza un contatto reale con l'oggetto o l'area a oggetto dell'indagine. Osserva Manovich come questa definizione risulti utile a separare le due operazioni proprie delle tecnologie di telerilevamento: la raccolta di informazioni e la loro presentazione. Se la prima operazione potrebbe escludere quanto rientra nel raggio di "visibilità" dell'occhio umano, nella seconda operazione «the eye eventually comes into play since the gathered information has to be presented to the human observer in visual form in order to be useful»³⁶⁵.

Le considerazioni di Manovich entrano in tensione con quel primato dell' "oltre-umano", ricorrente nel dibattito e sul quale il teorico stesso si sofferma a più riprese: «radar, infrared imaging, sonar, or ultrasound are all part of what Lacan called "geometric vision," perspectival vision which extends beyond the visible»³⁶⁶.

Alla riduzione in "trasparenza" dello spazio, Virilio affianca l'equivalente nel tempo. Nel ricorrere alle locuzioni «Small Optics» e «Big Optics» rispetto alle tecnologie in grado di annullare le lontananze fisiche, individua nelle prime quelle che si basano sulla prospettiva geometrica comune alla visione umana, nella categorizzazione *big optics* gli apparecchi capaci di una trasmissione elettronica delle informazioni in tempo reale

³⁶⁵ L. Manovich, *Modern Surveillance Machines: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics and Computer Vision*, in T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002, pp. 382-396.

³⁶⁶ Ivi, p. 387.

Henceforth the direct transparency of space which enables any of us to perceive their immediate neighbours is complemented by the indirect transparency of time taken by the speed of electro-magnetic waves transmitting our images, voices, and by tomorrow no doubt reciprocal actions, too, thanks to the data suit which will allow not just television or teleaudition, but also communal teleaction³⁶⁷.

La visione si estende per includere l'intero spettro elettromagnetico. Il visibile diventa una piccola parte di un campo più ampio di esplorazione sensoriale dell'ambiente. Di conseguenza, la registrazione delle posizioni degli oggetti nello spazio non è più limitata dalle condizioni di visibilità.

Dopo aver fornito alcune coordinate che restituiscono la complessità sullo statuto della visione a partire dall'ambito bellico, nel dispiegamento del suo apparato scopico come sopra rimodulato, torniamo a ripercorrere alcune delle principali figure che abitano questo paesaggio.

Ricordiamo che i satelliti vengono messi in orbita nel fine degli anni Cinquanta. Solo successivamente, assumendo valenza di satelliti *spia*, verranno usati per scopi civili e militari di sorveglianza e intercettazione. Nel 1997, Karen T. Litfin si sofferma sulle immagini satellitari in relazione a modelli di produzione di conoscenza astratta, disincarnata, contrapposta a forme di conoscenza derivanti da esperienze soggettive³⁶⁸. Litfin mette quindi in relazione l'oggettivazione, intesa quale processo sotteso a modalità di controllo e dominio, non solo allo spazio ma anche all'ambito sociale: «technology of remote sensing perpetuate the knowledge power nexus with respect not only to human domination of nature, but also to social control»³⁶⁹. Al posizionamento del punto di ripresa quale indicatore dominante nella riduzione oggettivante, si vanno via via affiancando altri parametri che agiscono non unicamente ma per semplice sommatoria.

³⁶⁷ P. Virilio, "Big Optics", in P. Weibel (a cura di) *On Justifying the Hypothetical Nature and the Non-Identity within the Object World*, Colonia 1992, p.84.

³⁶⁸ «In a sense, satellite generated photographs of the earth represent the ultimate subject/object dichotomy. [...] It is a picture that privileges knowledge derived from abstract science over knowledge derived from lived experience», K. T. Litfin, *The Gendered Eye in the Sky: A Feminist Perspective on Earth Observation Satellites*, in «Frontiers. Journal of Women Studies», 18, 1997. p. 31.

³⁶⁹Ivi, p. 32.

Una prima ramificazione è riconducibile alla trasmissione immediata e automatica delle immagini rilevate, oggi consustanziale alla maggior parte degli apparati scopici di sorveglianza riscontrabili nelle prassi di *remote sensing*, telerilevamento con finalità diagnostiche nel campo militare, che vede la trasformazione delle immagini di rilevazione digitali provenienti da satelliti, droni o sonde spaziali, in dati – informazioni.

Un'ulteriore ramificazione riguarda le procedure esaminate da Lev Manovich nel quadro del *Modern visual surveillance technologies automate*, in cui particolare attenzione va ai risvolti sulle masse dell'automazione resa possibile da computer e digitalizzazione, particolarmente pregnanti nelle pratiche di identificazione dei soggetti proprie del «visual nominalism»

that has started well before the twentieth century with the development of various perspectival techniques and technologies: perspective machines, descriptive and perspective geometry, and photography. But only digital computers made possible mass automation in general, including the automation of *visual nominalism*³⁷⁰.

A definirsi è la matassa di relazioni e la dinamica di migrazione, basate sullo scambio di flussi e informazioni che trova eco nei processi di «deteritorializzazione», individuati da Arjun Appadurai³⁷¹. L'antropologo statunitense di origine indiana osserva come nel ventennio che precede il passaggio di millennio, nello scenario mondiale si faccia determinante il ruolo dei mezzi di comunicazione, rete in grado di superare il controllo degli stati nazionali per creare un dialogo costante tra soggetti locali, nazionali e internazionali, che operano principalmente nella distanza territoriale.

La globalizzazione ha giocato un ruolo chiave nel privilegiare un modello di concezione dello spazio concepito quale luogo della connettività istantanea e dell'annullamento delle barriere; un mondo nel quale beni e capitali (materiali e immateriali) e, virtualmente, persone, circolano senza confini, immersi in un perenne flusso di mobilità. Alla creazione di un'immaginazione geografica del

³⁷⁰ L. Manovich, *Modern Surveillance Machines: Perspective, Radar, 3-D Computer Graphics and Computer Vision*, op. cit., p. 392.

³⁷¹ Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

mondo globalizzato quale mondo “aperto” e privo di frontiere, concorre l’affermazione della cartografia digitale e delle connesse pratiche di geolocalizzazione, che ripropongono con decisione, come rileva Jeremy Crampton, le implicazioni in materia di controllo³⁷².

La diffusione di una topografia “godibile”, diffusa grazie alle conformazioni dell’attuale industria di *information technology* e rese usufruibili tramite piattaforme quali *google maps* e *street view*, rende la questione del controllo certamente più complessa.

Gerard Wajcman, nel suo testo *L’oeil absolu* individua nella figura del drone il passaggio a una nuova fase. Nato nel corso della guerra in Corea, quale strumento di esplorazione, si è trasformato in strumento di sorveglianza, trasporto e combattimento, incarnando l’ultima evoluzione di una smodata pulsione a “vedere tutto”:

Il drone [...] con la sua possibilità illimitata di vedere volando, appare come la figura oggi più compiuta di quello che io chiamo l’Occhio assoluto. Oppure la materializzazione del fantasma di Vedere-Tutto, pulsione scopica scatenata, realizzata in metallo. Sogno infantile di onnipotenza, diventato fantasma della scienza, mette oggi sotto sorveglianza l’intera società³⁷³.

Il «sorvegliare e prevedere», che nell’ottica di Wajcman, era subentrato al «sorvegliare e punire» panottico in conformità con un’epoca modellata dall’ideale della trasparenza, lascia ora il posto, nel *Drone world*, a una nuova fase contrassegnata dal «sorvegliare ed eliminare»³⁷⁴:

³⁷² Per un approfondimento si veda il saggio di J. W. Crampton, *Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization*, in «Progress in Human Geography», 25, 2001. Il lavoro di Jeremy Crampton si basa sulle connessioni tra costruzione delle mappe, geografia politica, sorveglianza e nuove tecnologie di localizzazione. Ma si veda anche J. W. Crampton, *Mapping: a Critical Introduction to Cartography and GIS*, Oxford and New York, Wiley-Blackwell Publishers, 2010; L. W. Kaiser (a cura di), *Seeing through maps : the power of images to shape our world view*, ODT, Amherst 2001.

³⁷³ G. Wajcman, *Occhio di guerra*, in M. H. Brousse (a cura di), *Guerre senza limite. Psicoanalisi, trauma, legame sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, pp. 257-258.

³⁷⁴ Ivi, p. 254.

Anche Guy Briole recepisce lo spostamento d'asse che porta dalla centralità della visione innestata sul registro del controllo globale alla valenza distruttiva di un apparecchio che si dà come protesi alienante. Nella «guerra dei droni» i soldati sarebbero allora incollati ai loro schermi «come agli effetti impalpabili delle devastazioni prodotte da una semplice azione quale cliccare un pulsante 'GO'»³⁷⁵ innescando l'assioma per cui l'apparecchio detentore della visione si trasforma in apparecchio omicida.

Nel paesaggio scopico modellato da molteplici dispositivi si muove Harun Farocki (1944-2014), artista e filmmaker tedesco, che ha fatto dell'interrogazione dello statuto dell'immagine bellica la sua poetica³⁷⁶. Farocki teorizza quella che viene definita una «Cinematography of Devices» attraversata dall'inquietudine per il costituirsi di un soggetto che si defila a favore di «macchine intelligenti». Vivida l'impressione suscitata dalle immagini diffuse nei circuiti civili durante la guerra delle forze della coalizione contro l'Iraq dalle camere integrate nei proiettili. La conquista più rilevante della strategia bellica, oltre all'annientamento fisico del nemico, al riparo dal suo fuoco, è la sua «disconnessione», scaturita dalla traiettoria, teleguidata, delle «camere-bomba suicide».

during the coalition forces' war against Iraq, images could be seen in the public sphere that were taken by cameras in the heads of projectiles. Taken by filming bombs, suicide cameras that drop onto their target. [...] The cameras were built into the projectiles so as to be able to steer them from a *distance*. The objective

³⁷⁵ G. Briole, *Spaventose inquietudini*, in M. H. Brousse (a cura di), *Guerre senza limite. Psicoanalisi, trauma, legame sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, p. 138.

³⁷⁶ Per una completa bibliografia degli interventi di Harun Farocki si rimanda al sito ufficiale dell'artista. <http://www.harunfarocki.de/texts/writings/2000s.html>.

Per la critica si rimanda tra altri a B. Grespi, *Il cinema che ci riguarda. Godard, Farocki e le immagini di guerra*, in Brancaleone. *Il cinema e il suo doppio*, Agenzia X, Milano 2007, pp. 101-08; M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 50-58; T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

was to avoid enemy fire. In this way, the enemy is *disconnected*³⁷⁷.

Meno interessato a delineare i limiti del visibile, Farocki interviene piuttosto sull'invisibilità che contraddistingue la tecnologia *a distanza*. Opera esemplificativa è la trilogia di *Eye/Machine* (2001-2003) in cui il cineasta esplora l'impiego di droni e delle immagini provenienti da dispositivi "intelligenti" di sorveglianza teleguidati. A partire dall'espansione del campo visivo, dall'altro sull'integrazione di molteplici fonti informative nella visualizzazione del campo di battaglia, dove agiscono «combatants incorporating new ways to visualize, track and target the enemy, while struggling to remaining unseen themselves»³⁷⁸. Protesi che aderiscono al corpo e fanno corpo con i combattenti, visione "operativa" che cerca l'invisibilità per compiere il proprio esercizio; armi caratterizzate da quella che Farocki definisce una «osservazione controllante», una pratica alla quale non corrisponde nessun osservatore umano.

In linea con la proposta di Farocki in *Eye/Machine*, Lev Manovich asserisce che la messa a distanza per evitare il pericolo è di fondamentale importanza nella moderna warfare e motiva le diverse tecnologie di sorveglianza che si esplicano «through seismic, acoustic and radar sensors, radio direction-sounding, monitoring opponents' communications as well as the use of jamming to suppress all these techniques»³⁷⁹. Continuando su questa linea, Manovich giunge ad affermare che il crescente significato delle tecnologie di controllo e comunicazione in guerra mirano a generare un "quadro" preciso, dettagliato e intimo delle attività del nemico senza avvicinarvisi, senza essergli realmente vicino³⁸⁰.

³⁷⁷ Harun Farocki, "Erkennen und Verfolgen, 2003," http://foundation.general.at/sammlung/artist/farocki-harun/artwork/erkennen-und-verfolgen.html#.UtHqB_YYK2w.

³⁷⁸ K. Ball, K. D. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, cit., p.2.

³⁷⁹ L. Manovich, "Cinematography of Devices": *Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy*, op. cit., p.336.

³⁸⁰ «In other words, it explains the increasing significance of control and communication technologies in war, which solely serve the purpose of generating a precise, detailed, intimate 'picture' of the activities of the adversary without actually being close to that adversary», L.

Forse ancor più esemplificativo è *Erkennen und Verfolgen (War at a Distance, 2003)*, film saggio sul nesso tra macchine della visione e violenza: una sequenza di pochi secondi apre e si ripete durante il documentario, affiancandosi ad altre sequenze prese dagli archivi audiovisivi che documentano le guerre del Novecento, i processi di meccanicizzazione nella produzione industriale, le innovazioni nel campo della robotica e dell'intelligenza artificiale. La sequenza si ripete in *loop* oppure, grazie a effetti di *split screen*, è montata a fianco di altre sequenze all'interno della stessa inquadratura, in modo da evidenziarne la centralità per la comprensione dei processi di sostituzione dell'azione e della visione umana attraverso protesi tecniche. Si tratta delle immagini catturate da una telecamera posta sulla testa di un missile. A ciò si aggiunge una serie di segni grafici e numerici situati in basso, nella parte sinistra dell'inquadratura. Man mano che il missile si avvicina all'obiettivo - un ponte -, il campo inquadrato si riduce sino alla collisione con esso. L'ultima immagine è uno schermo attraversato da striature bianche e nere. La collisione produce la scomparsa dell'immagine, ma non del segnale visivo: la grana emerge dal fondo, si fa largo al suo interno ed esplicita gli effetti di filtraggio e schermatura prodotti dalle figurazioni che precedono l'impatto rispetto alla porzione di spazio inquadrato. La ripetizione della sequenza all'intero del film favorisce l'opacità della visione e degli effetti distruttivi. Oltre a costituire una ripresa dell'aforisma di Virilio «inquadrare è distruggere», in cui è condensata la sovrapposizione tra il dispositivo di visione e l'arma, il piano sequenza appena descritto mette in luce l'impossibilità di assegnare un punto di vista. La sequenza è girata in soggettiva ma il soggetto che vede è una macchina dotata di un sensore sferico rotante disposto sulla parte frontale (nel caso dei droni si trova nella parte bassa, perpendicolare rispetto al terreno) che inoltra un segnale visivo a un operatore distante migliaia di chilometri.

Riprendendo dai registi americani degli anni Venti la nozione di *phantom shot*, –utilizzata nel cinema narrativo per descrivere una ripresa girata da un punto di vista che non può essere occupato da un occhio umano– Farocki usa il

Manovich, "Cinematography of Devices": Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy, in «German Studies Review», vol. 38, n. 2, maggio 2015, p.336.

termine di immagine soggettiva fantasma, *phantom-subjective image*.³⁸¹ L'attribuzione non deriva unicamente dall'ambiguità della prospettiva di sguardo ma anche da altri elementi che concorrono a produrre l'effetto: il bianco e nero, le sfocature, la leggera instabilità dell'inquadratura, l'assenza del sonoro e soprattutto la completa esclusione di qualsiasi essere animato.

Le opere di Farocki ci parlano della fiducia investita nell'immagine fotocinematografica. La sfida dell'artista consiste nel ritenere che attraverso l'immissione, la manipolazione e il ri-montaggio di immagini prodotte da altri "occhi" si possa dischiudere una modificazione percettiva in grado di rielaborare la visione offerta da protesi tecniche capaci di fornire un'estensione delle capacità sensoriali che però tendono contestualmente a sottrarre, imponendosi come delegati sostitutivi dell'esperienza e della sensibilità.

³⁸¹ Sulla migrazione delle capacità dell'occhio umano all'interno di macchine che utilizzano la realtà virtuale, la risonanza magnetica, il *motion capture* e altre tecniche della visione ha posto interessanti interrogativi agli inizi degli anni Novanta, Jonathan Crary. A partire da immagini «che non hanno più nessun riferimento alla posizione di un osservatore in un mondo 'reale', percepito secondo le leggi dell'ottica», è stato tra i primi a mettere in luce le trasformazioni che la soggettività subisce laddove questa diventa «una precaria condizione di interfaccia tra sistemi di scambio organizzati e reti di informazioni razionalizzate» J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore: Visione e modernità nel XIX secolo*, op. cit., p. 4.

5.3 L'evidenza della sorveglianza nel cinema bellico

Un altro principio ordinatore è stato individuato nel portato di *autenticazione* attribuito alla natura mediale dello schermo costituitosi quale deposito e archivio di una memoria collettiva basata sulla convergenza di immagini testimoniali, siano esse prelevate o prodotte per imitazione. Marco Dinoi rileva il carattere paradossale dei processi di autenticazione affidati all'immagine supposta provenire dal fronte, nella quale si dà «il massimo di opacità cognitiva attraverso ciò che sembra il massimo di trasparenza percettiva, perché il punto di vista che mostra è unico»³⁸². Al riguardo, elenca le immagini provenienti da radar o droni che, nel fornire una prospettiva supposta onnicomprensiva dall'alto, non prevedono per lo spettatore «la possibilità virtuale di un controcampo»³⁸³. Di qui il paradosso del conferimento a immagini di videosorveglianza di uno statuto marcatamente testimoniale rispetto agli eventi della narrazione, leggibili nella forma di un'oggettività "extradiegetica" reinscritta nella diegesi filmica. Il procedimento concerne soprattutto sguardi provenienti da velivoli di ricognizione, con il compito di trasmettere alla sala operativa inquadrature da alta quota di determinate porzioni di spazio. La *Control Room*, l'unità scenica capace di convogliare spazialità multiscala nell'enfatizzazione del presente immediato, dell'istante pregnante, introdotto dal tempo reale del sistema di videosorveglianza in cui l'immagine è al contempo visiva, informativa, mobile ed elaborabile tramite automatismi: il «nuovo tipo di quartier generale, una regia centrale della guerra elettronica, capace di assicurare in "tempo reale" la gestione delle immagini e della informazioni di un conflitto divenuto planetario», secondo l'incisiva descrizione, già introdotta, di Paul Virilio³⁸⁴. Anticipata in una prima modulazione nelle pareti multischermo riquadrate in *spleet-screen* di vedute aeree di cui Sandro Bernardi segnalava il

³⁸² M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, op. cit., p.46.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Cfr. P. Virilio, *Guerra e cinema*, op. cit., pp. 9-10.

tratto metacinematografico³⁸⁵ rinvenibile nell'assimilare il sorvegliante allo spettatore cinematografico di fronte allo schermo ma soprattutto in una spettacolarizzazione della guerra mediata «da mappe e diagrammi che propongono una visualizzazione del conflitto a una distanza di sicurezza»³⁸⁶.

Accanto alla centralità narrativa e spettacolarizzante di tale apparato, negli ultimi quindici anni si registra un crescendo di film che insistono sul motivo dell'interfaccia posta tra la potenza dell'apparato scopico militare e gli sguardi individuali. Gli approdi delle narrazioni sono diversificati: alcuni configurano allineamento con l'attribuzione di potenza, della sua infallibilità predittiva, altre mettono in scena un processo decostruttivo atto a scardinare la retorica del primato e dell'infallibilità. Trasversale è la rilevanza della dimensione prossemica, in cui l'empatia con l'immagine osservata, intermediata e geograficamente lontana ma approssimata dai mirini telescopici³⁸⁷ evidenzia dinamiche reversibili e non univoche.

Il motivo dello scarto tra retoriche e effettive prestazioni trova esplicitazione in una sequenza di *Lions for Lambs* (Leoni per agnelli), girato da Robert Redford nel 2007. Il film è incentrato sulle reazioni individuali e mediatiche, messe in scena su piani distinti ma correlati per gli spettatori, che scaturiscono dal ferimento di due militari americani nel corso di un attacco nemico durante un'operazione in Afghanistan. Tra le prospettive di racconto privilegiate, quelle di un professore universitario e di un suo promettente studente, di una giornalista, in cui si riverbera una stampa divenuta veicolo propagandistico del governo, e di un ambizioso senatore americano.

La scena in questione è quella in cui, a latere di un'intervista di chiaro carattere propagandistico rispetto all'intervento statunitense in Afghanistan, il senatore (Tom Cruise) riconosce con la giornalista (Meryl Streep) che «i satelliti

³⁸⁵ Il riferimento è alla cabina B-52 in cui si barriera Ripper in *Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1963); cfr. S. Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano 2000, p. 151.

³⁸⁶ M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, op. cit., p. 27.

³⁸⁷ Cfr. A. Buonauro, *Trauma, cinema e media: immaginari catastrofici e cultura visuale nel nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2014.

e i droni non sono neanche lontanamente onniscienti come la pubblicità millanta». La dichiarazione per altro fa riferimento a un'operazione ritenuta decisiva per cambiare gli assetti strategici, fallita proprio a causa dell'incapacità di "osservare".³⁸⁸ Il film di Redford è citato da Giorgio Avezù quale caso esemplare in cui la visione aerea si fa «epitome di frustrazione» e non più «sinonimo di vittoria e simbolo di superiorità di chi può praticare quello sguardo».³⁸⁹

Un altro asse focalizza il rapporto tra sguardo dall'alto e facoltà di intervento, sollevato in particolare da Denis Cosgrove³⁹⁰ e, a seguire, dal filosofo Gregory Chamayou: in assonanza con quanto affermato da Wajcman, il «mirare» dell'occhio del cielo, lungi dal farsi mero esercizio di visione, seppur orientata in termini di controllo, diviene «puntatore» congegno prioritariamente operativo:

la relazione tra visione e mira è data dall'immagine sullo schermo che, appunto, non è una rappresentazione figurativa ma una figura operativa. Ci si può cliccare sopra e cliccando si uccide. Concretamente, l'atto di uccidere si riduce a questo: posizionare il puntatore o la freccia su piccole 'immagini azionabili', figurine che hanno preso il posto del vecchio corpo in carne e ossa del nemico³⁹¹.

Se il motivo non è nuovo – come si avrà modo di ricordare nelle righe successive – indubbiamente l'attuale panorama tecnologico riarticola e riorienta l'intreccio costituito tanto dall'acutezza visiva, che coniuga l'espansione del campo controllabile con la precisione di dettaglio, quanto la potenza di fuoco,

³⁸⁸ M. Fadda, *Leoni per agnelli. So, when does it strats? Ten minutes ago*, in L. Gandini, A. Bellavita, *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco-Genova 2008, p. 190. Fadda analizza il film rispetto alla paralisi e all'incertezza del post 11 Settembre mostrata da Redford.

³⁸⁹ G. Avezù, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, op. cit., p.141.

³⁹⁰ D. Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, Tauris, London-New York 2008, p. 197.

³⁹¹ G. Chamayou, *Théorie du drone*, La fabrique, 2013, tr. di M. Tari, *Teorie del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 105.

quanto infine, l'istituzione di una "distanza" spaziale e comportamentale.

Su questa questione insiste uno dei fuochi drammatici del recente *American Sniper* di Clint Eastwood (2014), ispirato alla storia "vera" di Chris Kyle (Bradley Cooper), militare della Navy SEAL, distintosi nel corso del servizio in Iraq per le infallibili doti da cecchino, acquisite sin da bambino nelle spedizioni di caccia con il padre, che gli conferiscono l'appellativo di «Leggenda». Il marine parteciperà a quattro missioni al fine di eliminare prima il leader di Al-Qaida, Abu Musab al-Zarquawi, poi un cecchino iracheno, conosciuto con nome di battaglia di Mustafa, preposto a localizzare ed eliminare alcuni soldati appartenenti al corpo dei genieri dell'esercito americano.

Persa la gamba a causa di una ferita di guerra, il protagonista sarà obbligato al rientro stabile nella comunità dove abita con la moglie e i due figli. Qui sarà ucciso da uno dei reduci di guerra del programma di reinserimento da lui stesso coordinato. Il film alterna le ambientazioni belliche con i rientri alla vita civile e i contesti famigliari, segnati dai riferimenti alle ripercussioni dell'esperienza bellica nella vita dei soldati, alla loro capacità di gestire la dimensione emozionale, traducibile nella gestione di una "distanza" tra funzioni e azioni, tra azioni e il loro esito mortale.

In questa cornice il film intercetta le riflessioni del teorico di *film studies* Robert Burgoyne. Nel rilevare l'affermarsi nei *war movies* americani dell'ultimo ventennio, dell'influenza da una visione «decorporalizzata» della guerra, in un contesto che ha profondamente modificato le pratiche del combattimento modellanti le narrazioni del ventesimo secolo, non manca di segnalare altresì produzioni in cui la rappresentazione del corpo in prima linea offre una rivisitata iterazione simbolica del «corpo esposto al rischio»³⁹².

Il corpo esposto al rischio diviene motore drammatico di *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow (2008). Protagonista del lungometraggio è un gruppo del

³⁹² «Imagery of war and resistance, of insurgency and counterinsurgency [...] in a new symbolic iteration of the body at risk» Cfr. R. Burgoyne, *Embodiment in the War Film: Paradise Now and The Hurt Locker*, in «Journal of War and Cultural Studies», n.5, 2012.

reparto di artificieri dell'esercito americano impiegato nella neutralizzazione di ordigni esplosivi in differenti città irachene. La Bigelow mette in scena l'esperienza bellica attraverso il corpo dei militari, la visione della loro sfera privata nonché il personale punto di vista della guerra in un orizzonte nel quale confluiscono la componente strategica umana e tecnologica, che si dispiega dai sistemi di disinnescio a *helmet camera* in conformità con l'immaginario ipertecnologico della guerra attuale. Se non sempre tale immaginario è produttivo di forme di coinvolgimento empatico da parte dello spettatore, è funzionale ad attestarne la natura sensoriale.

Il motivo del corpo esposto, su ambedue i fronti, e della gestione della distanza connessa all'interfaccia, costituisce il perno di una delle sequenze di *American Sniper* destinate a spettacolarizzare l'abilità del protagonista, interamente costruita sulla rappresentazione visiva configurata dalla mediazione del mirino telescopico del fucile, in cui la lontananza fisica si fa approssimata, dettaglio, introducendo una imminenza emozionale che mette temporaneamente in contrasto il civile con il soldato. Nel fuoco del mirino, una donna incinta e il suo bambino sospettati essere corpi-bomba da coloro cui spetta la responsabilità della gestione delle operazioni. Eastwood traduce tutta la gamma di variabili risultanti dalla prossimità visiva performata dall'arma, dalla prossimità emotiva che ne scaturisce, dalla distanza professionale imposta al cecchino. Chris Kyle adempierà al suo dovere: eseguirà gli ordini e ucciderà i due. La narrazione avvalorerà l'azione confermando la presenza della bomba. Un'altra variazione della relazione istituita dalla mediazione scopica tecnologica è fornita quando il protagonista si trova ad agire per la cattura di Mustafa (Sammy Sheik), ex olimpionico di tiro al bersaglio divenuto testa di fila dell'esercito antagonista, facilmente interpretabile quale alter ego del protagonista.

Se la situazione non è inusuale nel war movie e se la soggettiva dal mirino del fucile è figura ricorrente nell'ambito del cinema di guerra come di altri generi (poliziesco, action movie, etc), nel presente si relaziona non solo con il potenziamento visivo offerto dalla tecnologia ma anche con quello che Ruggero

Eugeni identifica come *first person shot*³⁹³, in cui si assiste a un passaggio da una soggettiva cinematografica classica a una figura frutto delle convergenze tra diverse forme mediali. In essa Eugeni riconosce, tra altri referenti, l'importanza dei videogiochi e la circolazione di immagini di sorveglianza diffuse nell'attuale panorama mediatico³⁹⁴ quale interazione con la dimensione bellica, già messa in rilievo da Arcagni, che ha permesso prelievi da «*helmet cameras* (inventate nel 1987 da Mark Schulze, un direttore della fotografia di san Diego, per riprese di gare di motociclette), *lipstick cameras*, *combat cameras*, videocamere integrate al telefonino, che si rendono presenti in forma immediata rispetto all'azione che viene ripresa». A sua volta Eugeni sottolinea la dinamica di diffusione trasversale dalle immagini di circuiti originali ad altri, con particolare riferimento al web.

I video ottenuti mediante questo tipo di microcamere sono oggi diffusi soprattutto mediante il web: dai video di reali combattimenti militari ottenuti con *helmet cam* e diffusi dagli stessi corpi dell'esercito o dai singoli soldati, alle loro parodie o rifacimenti casalinghi; da quelli che narrano incidenti motociclistici o automobilistici ai video di eventi ripresi 'in diretta' con il telefonino³⁹⁵.

La tensione drammatica giocata tra la lontananza spaziale, l'avvicinamento fornito dall'occhio meccanico e il coinvolgimento del personaggio si riscontra in molta produzione del recente immaginario cinematografico bellico con cui si sono confrontati registi quali la già

³⁹³ R. Eugeni, *Prima Persona. Le trasformazioni dell'inquadratura soggettiva tra cinema, media e videogioco*, in E. Mandelli, V. Re, (a cura di), *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2011.

³⁹⁴ Eugeni afferma come il *first person shot* nasce da quattro innovazioni tecnologiche e linguistiche: la diffusione di videogiochi in cui l'utente adotta un punto di vista interno alla diegesi del gioco, oltre alla citata videosorveglianza, a partire dagli anni '80 la steadicam per la figura stilistica della soggettiva; videocamere digitali portatili andate ad affermare l'amatorialità e il mainstream

³⁹⁵ R. Eugeni, *Prima Persona. Le trasformazioni dell'inquadratura soggettiva tra cinema, media e videogioco*, op. cit., p. 17.

menzionata Kathryn Bigelow, Brian De Palma, Paul Haggis per citarne solo alcuni.

5.4 Apparecchio di ri-presa e apparecchio di sorveglianza

Il genere del *war movie* pare particolarmente attento dunque a trasferire sullo schermo la complessità dei regimi visivi introdotti dai media digitali e a riflettere sul rapporto tra sguardo umano e occhio meccanico.

Complesso statuto dell'immagine ibridata, in tal senso, viene esposto nel lungometraggio *In the Valley of Elah* (*Nella Valle di Elah* di Paul Haggis, 2007) laddove domina un paesaggio virtuale frammenti visivi in cui prende vita una guerra *a bassa definizione*³⁹⁶. Il film segue le ricerche compiute da Hank Deerfield (Tommy Lee Jones), patriota reduce della guerra del Vietnam che a Monroe, nel Tennessee, conduce un'indagine sulla morte del figlio Mike (Jonathan Tucker), rientrato dopo diciotto mesi di combattimento in terra irachena e rinvenuto carbonizzato nel terreno adiacente alla base militare di Fort Rudd. Rigettando la tesi proposta dalla polizia locale, che vedeva il figlio vittima di un regolamento di conti da parte della criminalità messicana, Deerfield interroga e avvia una forma di controllo sui commilitoni del figlio, anche attraverso i file-video rinvenuti nel cellulare che forniscono immagini a bassa definizione, difficili da analizzare, in seguito al danneggiamento dell'apparecchio. Realizzati da Mike con il videofonino prima di morire introducono, con immagini sporche e frammentarie, all'esperienza in campo del soldato. I video, le fotografie e un pagamento con la carta di credito di Mike postumo alla morte, restringeranno il numero dei sospettati. La confessione dell'omicidio da parte di un commilitone, il caporale Penning, pone fine all'indagine. Lo sguardo del padre sul vissuto del film risulta per lo spettatore costantemente mediato dagli strumenti di ripresa e riproduzione istituendo in questo senso una tensione tra lo sguardo umano, sia esso quello del padre, del figlio o dello spettatore, e quello dell'apparecchio. A riguardo ancora Eugeni afferma che:

³⁹⁶Si veda l'analisi di Vincenzo Buccheri in L. Gandini, A. Bellavita, *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco-Genova 2008, pp. 195-202.

Il FPS, sguardo di una macchina che si fa umano o sguardo umano prodotto da un software, non fa altro che radicalizzare coerentemente le premesse dello sguardo cinematografico classico: i processi percettivi, pratici ed emotivi che costituiscono l'“io” possono essere “agiti” indifferentemente da un soggetto umano o da un soggetto tecnologico personalizzato e incorporato³⁹⁷.

Il film sembra suggerire che la guerra in Medio Oriente, mediante la particolare operatività della tecnologia militare, nel suo essere «guerra delle immagini» (W. J. T. Mitchell) o meglio *attraverso* le immagini, è anche guerra di sguardi alterati tra umani e in-umani.

Body of Lies di Ridley Scott, del 2008, presenta un'interessante forma di mediazione tra due tipologie di sguardo, incarnati rispettivamente da un cinico funzionario della CIA, Ed Hoffman (Russell Crowe) e da un agente dell'Agenzia stessa, reduce da una missione in Iraq, Roger Ferris (Leonardo Di Caprio) con il compito di infiltrarsi in una cellula terroristica di al-Qaida. Entrambi sono operativi, seppur in maniera differente, nei territori giordani. Ed Hoffman, è convinto dell'infalibilità delle tecnologie e di una guerra a distanza compiuta attraverso droni-missile teleguidati. Roger Ferris, agente in prima linea, preferisce invece contatto fisico e visivo con il contesto in cui agisce. Si alterna la dinamica tra i due livelli di osservazione. Una volta che Ferris porta a termine la missione affidatagli, la narrazione subirà una svolta per la cattura da parte dei terroristi di Aisha, un'infermiera amica di Ferris. L'agente si offre per uno scambio con la donna, consapevole e in ciò rassicurato dello sguardo dall'alto di Hoffman. Una nuvola di sabbia impedirà però la visione del drone. Ferris verrà liberato dalle forze giordane scegliendo di vivere in quei territori insieme a Aisha, rifiutando incarichi futuri della CIA.

Tra Siria e Giordania, nel corso della sua azione, Ferris è costantemente controllato da oltreoceano: lo sguardo di satelliti e droni sarà di aiuto al protagonista e al contempo ne ostacolerà le operazioni. In particolare lo

³⁹⁷ R. Eugeni, *Prima Persona. Le trasformazioni dell'inquadratura soggettiva tra cinema, media e videogiochi*, op. cit., p. 23; cfr. R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015, pp. 50-60.

sguardo del drone è antagonista della narrazione in quanto, come ricordano Barbara Grespi e Luca Malavasi, «spesso ne ostacola le operazioni, e nel momento cruciale non può proteggerlo, perché il nemico ha trovato il modo di ingannare la tecnologia, producendo una nube di polvere che offusca la lente»³⁹⁸. Tale sguardo è opacizzato anche in altri momenti del film: nella sequenza delle ripetute esplosioni durante l'inseguimento in auto, per esempio, le immagini aeree che precedentemente avevano fornito una visione spettacolare completa, vengono oscurate dagli effetti del propagarsi della massa di materia. Lo sguardo *esterno*, seppur descritto quale inefficace, cercherà di dare nell'insieme una visione totale della situazione bellica, completando la percezione visiva dello sguardo umano a distanza: nella scena dell'aggressione dei cani, la visione dall'alto mostra come Di Caprio sia finito in uno spazio senza uscita. L'ultima inquadratura è ripresa da un drone di ricognizione, comandato da Hoffman, che segue Ferris per le strade e nel mercato di Amman dopo il suo definitivo divorzio dalla CIA fino a quando non decide di rinunciare a seguirlo e interrompe l'osservazione. Significativa la frase impiegata a veicolare la decisione, che sottolinea la ripulitura del segnale piuttosto che soffermarsi sul riferimento a Ferris: «Clear off target!» che nel linguaggio utilizzato nel contesto dato è da tradursi come «Ripulisci il segnale». Il drone riduce progressivamente il campo visivo mentre le sue registrazioni sono a poco a poco rimpiazzate da immagini satellitari, che conducono ai titoli di coda, montate freneticamente, talora in *split-screen* e con effetti di contrasto e di sovraesposizione.

Il recente *Good Kill* (2014) di Andrew Niccol si focalizza invece sull'utilizzo degli *weaponized unmanned aerial*: apparecchi droni, satelliti e schermi di restituzione. Thomas Egan (Ethan Hawke), pilota di caccia da combattimento prima, di droni in seguito è ora preposto a eseguire i lanci dei missili su obiettivi collocati in zone talebane all'interno di una base militare nei

³⁹⁸ B. Grespi, L. Malavasi, *Dal war movie al soldier movie. Il cinema americano contemporaneo e il ruolo delle immagini di guerra*, in «Ácoma» n. 11, Autunno-Inverno 2016, pp. 96-97.

dintorni di Las Vegas. Le sue azioni, eterodirette dai superiori, provocano in terre islamiche la morte di centinaia di civili. Le immagini di videosorveglianza di questi luoghi assumono, all'interno della narrazione, un valore testimoniale del costante clima di allerta. Niccol, pare vittima della logica dei *pro* e dei *contro* relativi alla politica di controllo di cui si è accennato³⁹⁹; *Good Kill* pare conferire una dimensione di divinità, non più umana, all'occhio scopico; una visione, completamente opposta rispetto ad altre produzioni degli ultimi anni quali *The Hurt Locker* (2008), insieme a *Zero Dark Thirty*, su cui si tornerà successivamente, entrambe della regista Kathryn Bigelow: la realtà della guerra è restituita nell'esperienza corporea dei protagonisti che dipendono totalmente dagli apparecchi tecnologici. Niccol, su aspetti del protagonista, ne tratteggia abilità richieste oggi dalla guerra: concentrazione, capacità di uso di tecnologie, interrogativi etici da cui è mosso dal momento in cui assiste attraverso dispositivi visivi alle ripetute violenze su di una donna. Nella sequenza finale, il regista sembra donare fiducia allo sguardo post-umano: Hawke utilizzerà il drone per *sorvegliare* e *giustiziare* non un nemico, o presunto tale dell'America, ma un violentatore di donne di cui sino in precedenza osservava le azioni impotente. La sequenza si conclude con lo sguardo empatico della donna, vittima abituale, rivolto verso *l'occhio in cielo* del drone. Niccol narra quella che Briole definisce «la guerra di quelli che la fanno in altro modo e [...], che non la fanno affatto»⁴⁰⁰ ma che, premendo un tasto, ricoprono di sangue i pixel dello schermo, in *sinecura*.

³⁹⁹ La dimensione dello sguardo dall'alto è motore di altre narrazioni filmiche del regista-sceneggiatore quali *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) e *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

⁴⁰⁰ G. Briole, *Spaventose inquietudini*, in M. H. Brousse (a cura di), *Guerre senza limite. Psicoanalisi, trauma, legame sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino 2017, p. 138.

5.4.1 L'occhio sorvegliante degli hunter-killer: Eye in the Sky

In guerra la verità è la prima vittima
(Eschilo)

Le tecnologie della visione militare, riprendendo le parole di Harun Farocki, non producono rappresentazioni bensì «immagini operative di immagini che non rappresentano un oggetto, ma che piuttosto fanno parte di un'operazione». L'azione di guerra quindi, nel connubio tra visione e atto del mirare, si fa essenzialmente *figura operativa*. Film che riesce a condensare riflessioni in tal senso è *Eye in the Sky* (2015) di Gavin Hood, definito dalla critica «the ever contentious arena of drone warfare»⁴⁰¹.

Nairobi, Kenya. Il governo inglese nella persona del colonello Katherine Powell (Helen Mirren), in stretta collaborazione con quello statunitense, è sulle tracce di un gruppo gihadista sunnita in terre somale. Quella che doveva essere un'operazione di cattura diviene azione per l'eliminazione della cellula terroristica che si scoprirà essere impegnata nella preparazione di un attentato kamikaze. Si stabilisce il lancio di un drone bomba a sorvolare le zone di Al-Shabaab. L'imprevista presenza di una bambina all'esterno dell'abitazione alimenterà una fitta discussione volta a valutare l'opportunità dell'intervento stabilito in relazione all'onda d'urto e alle probabilità di uccidere la piccola. Questa possibilità entra in contrasto con l'obiettivo primario dichiarato, consistente essenzialmente nella prevenzione finalizzata alla sicurezza dei cittadini da un imminente pericolo e retoricamente convogliata in attività di contenimento e non di soppressione di altre vite umane. Hood ben costruisce dal punto di vista giuridico la narrazione, proponendo le questioni più urgenti relative all'uso dei droni e delle scelte di una 'kill chain' condivisa da esponenti di diverse nazioni cui assistiamo nello spazio della *control room* (figura 15) grazie alla quale interagiscono le personalità dislocate da Londra a Singapore in connessione al ministro degli Esteri, e infine agli USA figurativizzati nella

⁴⁰¹ M. Taylor, "Eye in the Sky", in «Sight and Sound», n. 26, maggio 2016, p. 80.

persona del segretario di Stato (figura 16).⁴⁰² Il fatto di rinunciare a una tesi specifica, come invece accade in *American Sniper* (2014), *Zero Dark Thirty* (2012) o *Redacted* (2007) mette Hood nelle condizioni di perlustrare ad ampio raggio sia questioni tematiche implicate nelle pratiche narrate sia di mettere in scena attraverso accorgimenti formali tutto il repertorio scopico connesso alle pratiche in questione. Come il titolo del film ricorda è «l'occhio del cielo», (figura 6) al contempo strumento di sorveglianza e arma offensiva (figura 7), a divenire sin dall'inizio perno della vicenda. Gli spazi fisici subiscono una trasmutazione in immagini differite che trovano raccolta negli schermi delle *control rooms* disseminate negli stessi: non solo le immagini trasmesse dai velivoli di ricognizione dagli *hunter killer*, così come dai mini-droni a forma di uccello (figura 10) o di coleottero (figura 13) capaci di mimetizzarsi nell'ambiente, ma anche quelle dei diversi personaggi che intervengono nella discussione, messi in scena prevalentemente tramite videochiamate. Le singole immagini, al pari di tessere di un mosaico, compongono il quadro generale della realtà, seppur parziale, in cui i protagonisti agiranno.

L'immagine, alla stregua di una interfaccia interattiva, schematizza i singoli tasselli, divenendo una mappa di comunicazione tra luoghi fisicamente lontani e punti di vista differenti. Questa valenza appare particolarmente incisiva nei riguardi della bambina, ancor più che dei terroristi inseguiti.

Afferma il regista al riguardo

You have this little girl who's the innocent bystander, who has absolutely nothing to do with what's going on around her in the story, and yet, we see a world from a perspective that we would normally not see. We also see it from the point of view of the military intelligence officers, the drone pilot, all the usual suspects. And each of them is somebody who's facing the problem from a very different position and therefore has a very particular point of view⁴⁰³.

⁴⁰² Il segretario di stato viene interpellato in un momento cruciale della giornaliera partita di ping pong. La scena si presta ad evidenziare il carattere reversibile delle immagini: da strumenti atti a facilitare le comunicazioni, gli apparati si fanno, loro malgrado, strumenti di sorveglianza che penetrano i confini della privacy.

⁴⁰³ Z. Hasan, *INTERVIEW: Director Gavin Hood on Eye in the Sky. Drone Warfare and Alan Rickman*, in «The Blog», 4 Aprile 2017, risorsa open access

Nella postazione di controllo del colonnello Powell all'interno del quartier generale a Northwood, Londra, come nella sala riunioni "A" dell'ufficio di Gabinetto inglese detto "Cobra", un'intera parete è ricoperta da uno schermo frazionato in diverse inquadrature, una per ogni occhio attivo. Assistiamo dunque a quello che Chamayou chiama «principio di totalizzazione delle prospettive o principio di sguardo sinottico», diretto a identificare l'aspetto fondamentale dell'attività dronesca in grado di vedere tutto e vedere sempre: «se equipaggiato con tali sistemi di "iconografia sinottica", un drone disporrà non di una, ma di decine di micro-camere ad alta risoluzione, orientate in ogni direzione, come le mille sfaccettature di un occhio di mosca»⁴⁰⁴. È dunque la sintesi, il regime scopico che nello sguardo sinottico garantisce l'autorevolezza della visione, opportunamente rilevata nel film di Gavin Hood in cui essa diventa perno dell'azione diegetica e della composizione. Localizzata *on air*, è emblema di una tecnologia in grado di combinare sorveglianza video aerea, intercettazioni, microspie video e droni in *full hd*, capaci di tracciare cartograficamente spostamenti e mobilitare *meeting* sociali. In questa prospettiva il dispositivo scopico messo in scena dal film riflette le dichiarazioni di militari raccolte dal giornalista James E. Barnes in un'inchiesta dedicata agli hunter killers parzialmente pubblicata dal «Los Angeles Times», nel novembre 2009. Tra i vari riferimenti, il sistema della Gorgon Stare

Computers will take the Gorgon Stare images and "quilt" them into a mosaic that shows a large swath of territory [...]. That will enable the Defense Department to keep unblinking watch on a midsize city or village⁴⁰⁵.

Nel film la postazione di comando del colonnello Powell mostra in una sola veduta d'insieme immagini provenienti da diversi apparecchi, riuniti in tempo

https://www.huffingtonpost.com/zaki-hasan/interview-director-gavin_b_9605436.html

⁴⁰⁴ G. Chamayou, *Théorie du drone*, La fabrique, 2013, tr. di M. Tari, *Teorie del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 36.

⁴⁰⁵ J. E. Barnes, *Military refines a "constant stare against our enemy"*, «Los Angeles Times», 2 novembre 2009.

reale grazie all'azione di un apposito software. L'impiego di un simile *Panoptes*, assimilabile al Gorgon Stare approfondito da Barnes. Non solo tale pratica ha una valenza cartografica sul territorio ma, altresì, sugli individui che lo popolano. Il livello di sintesi è poi scomponibile in:

- lo sguardo effettivamente *on air* dall'alto sia dei satelliti che dei droni, di perlustrazione e/o di fuoco (figura 18 e 19);
- gli sguardi disseminati di micro droni, caratterizzati da altezze variabili, da un impiego prevalentemente a terra, dalla capacità mimetica (scarabei e uccelli) e di infiltrazione;
- gli sguardi mobili e ugualmente, seppur diversamente invasivi, dei soldati muniti di apparecchi di registrazione e trasmissione. Questi ultimi, non messi in scena nel film di Hood, sono invece efficacemente richiamati nel citato articolo di Barnes nella figura dei «Reapers» commutati «into a kind of heavily armed traffic camera»⁴⁰⁶ che partecipano alla composizione del «mosaico» di sintesi;
- «immagini *soggettive* fantasma», secondo la definizione ripresa da Harun Faroki, vale a dire visioni, di gradiente spettacolare, che riproducono la prospettiva visiva di una bomba o di un drone.

La parete schermica così organizzata richiama alla mente l'utilizzo che ne viene fatto nei videogiochi per consentire a due o più giocatori di seguire l'evolversi dell'altrui azione in un solo schermo. Esplicitamente richiamo alla dimensione ludica si trova nel dialogo tra un ragazzino e un keniota al servizio della marina inglese al quale spetta manovrare il mini-drone scarabeo inviato all'interno del covo degli jihadisti (figura 14). «È un gioco?», «Che tipo di gioco?», «Posso giocare?» è la successione di domande rivolte dal giovane passante all'infiltrato colto nell'atto di manovrare il joystick (figura 12) attraverso cui si manovra lo scarabeo e si verificano su un micromonitor connesso alle control room le immagini raccolte dall'elaboratore.

⁴⁰⁶ *Ibidem.*



(figura 6)



(figura 7)



(figura 8)



(figura 9)



(figura 10)



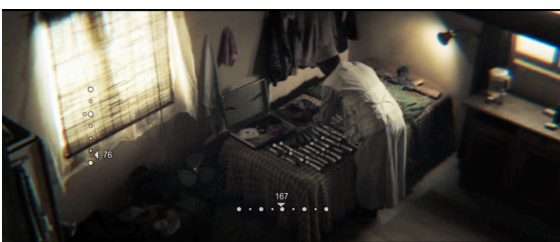
(figura 11)



(figura 12)



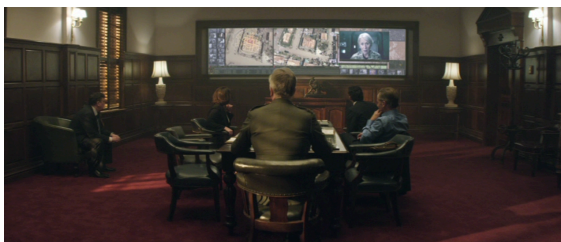
(figura 13)



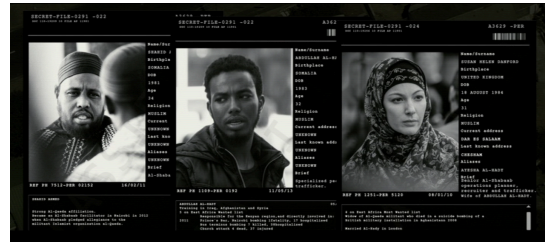
(figura 14)



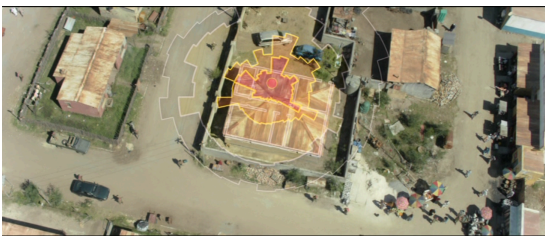
(figura 15)



(figura 16)



(figura 17)



(figura 18)



(figura 19)



(figura 20)

Proprio grazie a questo apparecchio, in grado di entrare nella casa degli jihadisti, sarà possibile individuare i numeri 4 e 5 della lista dei ricercati nell’Africa orientale e intercettare la progettazione di un attacco terroristico. A partire da questo momento quella che doveva essere un’operazione di cattura si trasforma in una campagna d’esecuzione, condensando così il passaggio tra quelle che Chamayou individua quali strategie primarie della visione a distanza i cui obiettivi sono «identificare e localizzare»⁴⁰⁷ quindi «immobilizzare il nemico». Questa seconda è invece mostrata nella sequenza analizzata di *American Sniper* (Clint Eastwood) in l’occhio del mirino del fucile immobilizza il suo obiettivo - la madre e il bambino carichi di esplosivo – ancor prima che il protagonista preme il grilletto.

Al contempo, ogni frammento digitalizzato si fa carico di restituire, oltre a quanto espressamente inseguito (l’azione della cellula terroristica), anche quanto sussiste “al di là”: la situazione di un paese travagliato, in cui persone, donne e bambini continuano a resistere allo stato delle cose. Non solo la bimba perno del dramma ma anche i suoi familiari e più in generale gli abitanti non conniventi.

Elemento di spettacolarizzazione della pratica di videosorveglianza è data dalla convergenza tra le immagini raccolte e il corredo di informazioni provenienti in tempo reale dagli archivi delle agenzie di sicurezza nazionale, che confermano il carattere dinamico del controllo (figura 17).

Nel corso del film vengono ripetutamente mostrati schede dettagliate di individui, foto, dati anagrafici, spostamenti, persone potenzialmente implicate. Tale attività si focalizza nel film sul personaggio della ricercata speciale Susan Danford (Lex King), di nazionalità americana, al quarto posto in ordine di pericolosità, la cui cattura è l’obiettivo iniziale della missione. A servizio del comandante Powell, software di calcolo-percentuale delle compatibilità biometriche, ricavate in confronti eseguiti in automatico con altre immagini di precedenti identificazioni operate in contesti monitorati da telecamere di videosorveglianza, rese stilisticamente riconoscibili dalla scarsa definizione e dalla prospettiva di ripresa. Saranno l’estrazione di misure metriche (distanza

⁴⁰⁷ G. Chamayou, *Teoria del drone*, op. cit., p.32.

oculare) e il riconoscimento della retina ad accertare la sua presenza mentre il decesso, dato il corpo in frammenti, sarà attestato dai parametri fisiognomici (come la forma del viso) e dalla geometria della mano (figura 20). Si tratta di un esempio di corpo quale spazio «crittografabile» ricorrente negli studi sullo statuto del corpo nelle pratiche di videosorveglianza. I metadati concorrono anche all' "identificazione" degli spazi urbani, trasformati nell'immagine-esito di parametri calcolabili, e dice Hood, manipolabili.

5.4.2 *L'occhio della Guerra al Terrore: Homeland-Caccia alla spia*

«Tutto è cambiato dopo l'11 Settembre. La rivoluzione non sarà trasmessa in tv e non ci saranno repliche in tv, fratelli e sorelle. La rivoluzione sarà in diretta». Così si apre la sigla dell'ultima stagione di *Homeland-Caccia alla spia*, serie televisiva trasmessa a partire dal 2011 dal canale Showtime, e in Italia da Fox, prodotta da HBO, ideata da Alex Gansa e Howard Gordon. Ispirata alla produzione israeliana *Hatufim-Prisoners of War* (2010-2012), tratta dal soggetto originale di Gideon Raff, *Homeland* si distingue dal modello, in cui si enfatizza in particolar modo la psicologia relativa alle sindromi dei reduci, per la rivelanza assegnata alla protagonista Carrie Mathison (Claire Danes), agente della CIA e incarnazione dell'eroina americana «un passo indietro rispetto alla normalità»⁴⁰⁸ in quanto affetta da disturbo bipolare. La narrazione muove sin dai primi episodi da quella che è l'ossessione della donna per il marine Nicholas Brody (Damian Lewis) catturato nel corso di una missione in Iraq e tenuto prigioniero da Al-Qaeda per otto anni. Convinta che non sia un eroe di guerra ma un convertito alla lotta terroristica, nella prossimità derivata dal tentativo ossessivo di controllarlo finirà per innamorarsi di lui. Dalla loro unione nascerà una figlia. Brody morirà dopo essere stato catturato in Iran e giustiziato pubblicamente al finire della terza stagione.

⁴⁰⁸ A. Camaiti Hostert, *Trump non è una fiction. La nuova America raccontata attraverso le serie televisive*, Mimesis, Milano 2017, p. 122.

Al di là dell'intreccio drammaticamente efficace, le otto stagioni sino a ora realizzate esibiscono un progetto sistematico incentrato nei processi culturali della sorveglianza contemporanea e nell'importanza mediatica dell'informazione. Un altro dei motivi di interesse per questa produzione è la stretta aderenza con la cronaca che emerge sin dal *pilot* della prima stagione, uscito pochi mesi dalla cattura di Bin Laden (13 settembre 2011) e che informa la struttura della sigla, formata da spezzoni di attualità e da riprese appositamente girate, che nel corso delle serie viene costantemente aggiornata. Sebbene la parte finzionale sia incentrata sulla protagonista offrendo flash della sua vita biografica, inserendo una direttrice potenzialmente privilegiata, le immagini d'archivio, che si interpolano, mostrano un alto gradiente di spettacolarità anche per il montaggio audio-visivo particolarmente elaborato. Il sonoro in particolare risulta incisivo e perturbante per il lavoro di stratificazione su uno sfondo cacofonico nel quale si inseriscono, riconoscibili, voci di personalità quali George W. Bush, Bill Clinton e Barack Obama e discorsi che hanno fatto la storia recente in riferimento agli interventi bellici contro la lotta al terrorismo.

Dalla quinta stagione l'adesione tra finzione e fatti di cronaca informerà la stessa narrazione, in una quasi sovrapposizione tra messa in onda e avvenimenti, con riferimenti a protagonisti della scena internazionale in maniera pressoché esplicita.

Nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni momenti degli ottantaquattro episodi delle sette stagioni sino a ora diffuse, sintomatici delle diverse modalità con cui la tecnologia sorvegliante risulta elemento di drammatizzazione della narrazione. Sin dal primo episodio notiamo come gli apparecchi di sorveglianza risultino una componente espressiva onnipresente restituita sia nella quotidianità della sua presenza sia in contesti ricondotti ad operazioni di sicurezza nazionale e di controllo in zone di guerra.

Si è scelto di circoscrivere l'analisi alle due vettorialità della sorveglianza, ovvero il controllo individuale declinato nell'attenzione rivolta a Brody in connessione all'attività terroristica di cui è sospettato, la sorveglianza ad ampio raggio, trattata soprattutto a partire dalla quarta stagione, nel contesto delle

zone di guerra. Le due vettorialità traducono una geografia dai confini elastici, in cui la dimensione bellica trapassa senza soluzione di continuità dentro e fuori i confini nazionali seppur con diverse strategie di intervento, in conformità delle diverse retoriche richieste dal campo civile e da quello militare.

Il *pilot* ci porta a Baghdad dove Carrie Mathison, a seguito dell'incontro con un terrorista iracheno ai comandi di uno dei capi di al-Qaida, Abu Nazhir, scopre che «un prigioniero americano di guerra si è convertito». L'imminente liberazione del sergente Nicholas Brody risveglia l'idea che i due fatti possano essere collegati. Convinta che gli otto anni di prigionia abbiano rappresentato in realtà un cammino di conversione trasformando l'uomo in una cellula al servizio del leader terrorista per un possibile attacco contro gli Stati Uniti d'America, la donna, pur consapevole di infrangere leggi federali, predispone una fitta rete di "occhi e orecchie" sul marine: «occorre la sorveglianza di Brody, i suoi telefoni, la sua casa e ogni sua mossa devono essere controllati», afferma Carrie.

La violazione della privacy di Brody, ingabbia il protagonista in una sorta di inconsapevole *reality show*. I primi quattro episodi della prima serie sono costruiti prioritariamente proprio dalle immagini provenienti dagli apparecchi installati nell'abitazione: videocamere e microfoni collegati ai monitor che la donna sorveglia per quattro settimane. «Benvenuta al Grande Fratello» commenta Max, il tecnico, all'attivazione del collegamento delle televisioni a circuito chiuso installate nell'abitazione del marine (figura 21). Il complesso apparato di sorveglianza non sembra fornire elementi accusatori. La fitta tessitura visiva presenta tuttavia una "zona d'ombra" che continua ad alimentare la convinzione di Carrie dal momento che, nel cuore della notte, l'uomo viene ripreso mentre si alza ed entra nel garage, area esclusa dalla telecamere. L'alternanza tra le inquadrature fisse degli schermi in cui vengono raccolti i diversi filmati di registrazione viene interrotta dalle riprese a macchina a mano a seguire Brody, istituendo due registri visivi nettamente distinguibili: solo allo spettatore dunque sarà possibile intercettare il marine nell'intento di recitare il Takbīr nel fuori campo del controllo.



(figura 21)



(figura 22)



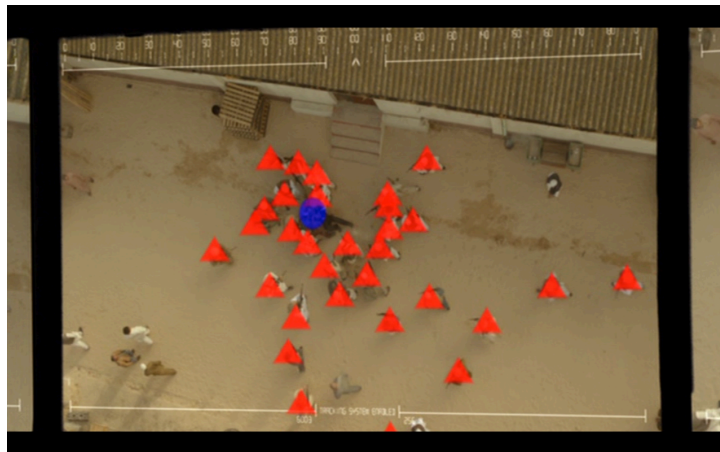
(figura 23)



(figura 24)



(figura 25)



(figura 26)

All'esterno dell'abitazione una vigilanza continua è organizzata dalla stessa CIA che raccoglie anche le numerose interviste e apparizioni pubbliche dell'uomo, monitorate con il fine di riscontrare anomalie; in particolar modo Carrie noterà movimenti strani delle mani che, interpretati dalla donna quale forme di linguaggio morse, chiede di crittografare. Accanto a questo apparato di sorveglianza si riscontra l'autoesposizione mediatica prodotta dallo stesso personaggio nel suo alimentare la figura del reduce-eroe attestata dalle televisioni accampate nel cortile della sua abitazione e utilizzate in ambito spionistico dalle agenzie governative per suffragare la propria indagine. Sarà infine un video-messaggio suicida registrato da Brody in occasione di un attentato poi non riuscito, a confermare i sospetti. Il marine verrà allora nuovamente posto sotto sorveglianza (S2X04) e arrestato.

Giacomo Tagliani considera che tema portante della serie sia «il carattere tecnologicamente mediato della nostra percezione della realtà» pervaso da un senso di «scetticismo riguardo al portato *emancipativo* della proliferazione di dispositivi di cattura e riproduzione del visibile»⁴⁰⁹ (figura 22).

Se nelle prime tre stagioni possiamo rinvenire un uso del dispositivo scopico da parte dell'intelligence americana sul suolo nazionale, pubblico e privato, a partire dalla quarta l'obiettivo si sposta e il teatro delle operazioni diviene il Pakistan. L'universo ossessivo che nelle prime stagioni caratterizzano l'indagine su Brody si trasforma quotidianità delle zone di guerra in cui l'attività di sorveglianza impera, pervasiva, scandendo le giornate e le azioni. La pregnanza della nuova ambientazione è enfatizzata dal rifacimento della sigla in cui si inseriscono nuovi materiali di repertorio in riferimento ai recenti avvenimenti di cronaca. La componente tecnologica gioca un ruolo fondamentale, identificata da riprese aeree effettuate da droni che diventeranno figura dominante le narrazioni stesse, come attestato sin dalle immagini d'avvio del primo episodio, non a casa intitolato *The Drone Queen* (S4X01).

Secondo le informazioni ricevute dalla stazione di controllo a Islamabad, Hassam Haqqani, capo jihadista, è stato localizzato. Carrie, direttrice a Kabul,

⁴⁰⁹ G. Tagliani, *Homeland. Paura e sicurezza nella guerra al terrore*, Estemporanee, Roma 2016, p. 90.

viene incaricata di coordinare un attacco aereo immediato condotto senza alcuna verifica preventiva, motivazione che alimenterà gli schemi narrativi dell'intera stagione⁴¹⁰. Sullo schermo le immagini della distruzione.

Come si avrà modo di constatare nel corso della narrazione, il riferimento esplicitato al drone è utilizzato in forma metonimica per indicare un complesso apparato bellico che coniuga sia il potenziale scopico che quello offensivo. In particolare, l'attacco con cui si apre la stagione, non è compiuto tramite un drone armato, come il titolo suggerirebbe, ma tramite missili F15 guidati da immagini di ricognizione satellitari. In seguito, ampio è lo spettro dei sistemi dispiegato: oltre ai droni e alle pareti schermiche, satelliti, lettori ottici, innumerevoli interfacce multimediali mediano l'azione bellica.

L'illusione di cogliere il vero, indotta dall'ampiezza del campo visivo coperto, si sgretola nel momento in cui si scoprirà che Haqqani non era presente al momento dell'esplosione svelando la fallacia dell'interpretazione data a movimenti di persone e alle azioni osservate dalle postazioni sorveglianti.

A essere problematizzato è l'ingenerarsi di automatismi routinari che riducono a meccanismi banali operazioni belliche di potenziale impatto civile così come le reazioni giustificative. «Se non era un matrimonio, avrebbero detto che era una moschea, o un orfanotrofio», afferma Carrie, certa che nessuno si prenderà la briga di andare a verificare: «Nessuno! Siamo in una botte di ferro», preoccupata della folla manifestante.

Se impressionante è il dispiegamento tecnologico delle forze occidentali, con carattere tanto di spettacolarizzazione quanto di motore drammatico, la rilevanza del paesaggio mediatico, tecnologie e pratiche, è perno anche dell'agire del controcampo, con zone di contaminazione tra i due ambiti. Sarà infatti un video amatoriale girato a un matrimonio nel momento dell'attacco missilistico da un giovane nipote del terrorista, cui segue la localizzazione dello stesso Haqqani, a sconfessare tanto le modalità di conduzione dell'operazione da parte di Carrie quanto l'esito. Le riprese, trasferite sul web per accusare la

⁴¹⁰ Il drone verrà utilizzato in situazioni successive per l'identificazione delle vittime così come dei sicari della cellula terroristica.

strategia americana, diverranno virali portando alla notorietà il giovane che diventerà in seguito pedina nelle mani di Carrie; al contempo verranno visionate come prova documentale su cui l'agente della CIA lavorerà per arrivare alla cellula estremistica.

Alla sofisticatezza delle armi belliche si contrappongono il paesaggio ordinario e le pratiche diffuse che risultano però non meno incisive per l'intreccio tra quantità e dinamicità sottolineato dallo studioso William Thomas Mitchell quale tratto caratterizzante della fase più recente

Da sempre le immagini hanno ricoperto un ruolo chiave in politica, in guerra e nella percezione collettiva della storia, ma nel periodo tra il 2001 e il 2008 si è affermato qualcosa di radicalmente nuovo nell'immaginario collettivo. Ciò è avvenuto in parte per ragioni meramente quantitative: lo sviluppo dei nuovi media, e in particolare la combinazione tra la tecnologia digitale di produzione di immagini e la diffusione di Internet ha fatto crescere il numero delle immagini esponenzialmente rispetto al passato, così come la rapidità della loro circolazione⁴¹¹.

Localizzato Haqqani, si scoprirà della cattura di Saul, ex direttore della CIA e mentore di Carrie (figura 24). Si sviluppa attorno a questo personaggio una sequenza di interesse. Siamo all'ottavo episodio della quarta stagione. Saul è fuggito ai terroristi e Carrie tenta di guidare l'uomo in un territorio completamente controllato da *mujaheddin*. L'interfaccia interattiva della camera di controllo in cui si trova la donna è emblema della rappresentazione e restituzione di una possibile zona di attacco, messa in scena ancor più nel dettaglio rispetto a *Eye in the Sky*. Per risultare efficaci, le indicazioni giungeranno dalla scrematura e catalogazione di metadati. L'immagine di controllo dello schermo centrale in cui si trasmettono le riprese del drone, comincia ad assorbire i dati dei pannelli più piccoli che lo circondano: mappa, infografica e fotografia sono materiali utilizzati. Carrie, nella *control room*, può aderire a una visuale più ampia di quella ravvicinata di Saul, costretto a fidarsi dell'espressione di Carrie «Ho qui la visione d'insieme» (figura 25).

⁴¹¹ W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, op. cit. p.20.

L'agente della CIA utilizza, per aiutare l'amico, un software di *tagging* che viene normalmente usato per segnalare eventuali nemici da parte degli analisti. Saul, un puntino blu, viene mosso come una pedina all'interno di un videogioco: questa l'impressione che si ha nell'attimo in cui allo spettatore è fornita l'immagine attraverso l'occhio del drone. Gli spostamenti di Saul e quelli dei talebani (sovrapposti da triangoli rossi) convogliano nell'attimo in cui avviene la ri-cattura dell'uomo (figura 26), come si trovasse al centro di una *scacchiera*⁴¹²: quella della piazza, ma anche dell'azione diplomatica stessa, che porterà alla liberazione di Saul.

Il piano biopolitico della CIA per l'eliminazione di Haqqani avviene sempre a partire dall'immagine, dal momento che le azioni del talebano vengono spiate dai droni e la sua morte avverrà sempre a opera di questi. La serie ben incarna la metafora di quella che stiamo vivendo come condensazione simbolica di un intero spettro di rivoluzioni dei media, dei fenomeni biopolitici attraverso la tecnologia del controllo⁴¹³:

The title Homeland of course refers to an America focused on the threat of terrorist activity at home as much as abroad and to the concessions in civil liberties that political violence is widely felt to require. From its initial broadcast, Homeland intervenes in a representational landscape in which the moral legitimacy of (political) violence is debated with intensity and regularity. Crime television has proved a fruitful site in which to rehearse ethical concerns over the extent of state surveillance, concerns of expediency over law, and the rights of suspected terrorists⁴¹⁴.

⁴¹² Giaime Alonge identifica due modelli sottesi alla rappresentazione filmica della guerra: il labirinto, desunto dal punto di vista del soldato, e la scacchiera che corrisponde all'introduzione della prospettiva aerea; in G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.

⁴¹³ Oltre al video dell'impatto missilistico, saranno esaminati dalla CIA i video Youtube relativi alla morte del capitano accusato dai media di responsabilità delle morti dei 40 civili; meccanismi di videosorveglianza, localizzazione e droni missilistici verranno impiegati nel corso della narrazione più volte: dall'inseguimento del ragazzo all'incontro con lo zio e la morte del primo per mano stessa del talebano; la guida di Saul fuggitivo ad Haqqani; la visione in ambasciata sotto assedio dallo stesso.

⁴¹⁴ L. Steenberg, Y. Tasker, "Pledge Allegiance": *Gendered Surveillance, Crime Television, and*

Il discorso *intermediale*, per dirla con Montani, dalla prima alla quarta stagione, compone una narrazione che individuiamo tracciata su due poli: dalla fragilità degli sguardi, frammentati, che caratterizzano la prima stagione si passa, a partire dalla quarta, alla percezione di onnipotenza attribuita dallo sguardo sinottico, in cui l'interfaccia mediale tra soggetto e realtà si fa elemento dirompente.

Per questa ragione potremmo considerare realizzazioni come quella di *Homeland* come facenti parte dei processi di controllo dell'istituzione americana attiva nel territorio bellico, in quanto oltre a insistere sulla retorica della sicurezza e della prevenzione, fa propri anche le istanze della "dirty war", con preciso riferimento promosso dalla CIA stessa. Se inizialmente si poteva rilevare un problema di autenticità dell'immagine, *Homeland* cerca di instaurare con lo spettatore un dialogo basato sulla funzione di un archivio della memoria bellica, in grado di costruire il presente nell'attimo in cui avviene.

La sesta e la settima stagione saranno incentrate maggiormente su questioni di sicurezza nazionale. Le vicende ruotano attorno alla nuova presidente eletta degli Stati Uniti d'America, Elisabeth Keane (Elizabeth Marvel). La vita della donna è costantemente in pericolo: dieci ufficiali dell'esercito e alte cariche governative verranno condannati in relazione al tentato omicidio che conclude la sesta stagione. Tra questi Saul Berenson, nella settima liberato e nominato consigliere per la sicurezza nazionale. I primi episodi della settima stagione delineano i due utilizzi principali della pratica sorvegliante scelti dall'impronta stilistica degli autori: l'uno all'interno di istituti carcerari attraverso cui vedremo *on air* la morte del generale Jamie McClendon dopo essere stato condannato per il fallito tentativo di omicidio alla Keane; il secondo è un sistema di sorveglianza a circuito chiuso che Max, così come fece nella prima stagione a casa di Broody, installa presso l'abitazione del capo dello staff e consigliere del presidente David Wellington (Linus Roache) per volere di Carrie. La donna è infatti convinta che Wellington sia coinvolto nella morte del generale McClendon. Una terza dimensione sorvegliante viene

Homeland in «CinemaJournal», n. 4, summer 2015, p.133.

proposta nell'episodio 7x03 quando la stessa protagonista diviene oggetto di sorveglianza da parte di un hacker. Tali modalità di videosorveglianza legate a modelli di *dataveillance* e *suosveillance* verranno analizzati nel prossimo capitolo.

5.5 La *clonazione* dell'evento reale

Le guerre contemporanee, ivi compresa quella definita «guerra al terrore» si è visto, può essere mostrata nell'attimo in cui avviene. Negli ultimi anni, immagini amatoriali e informazioni diffuse mediante *social media* da semplici cittadini concorrono a questa mostrazione, in cui i limiti tra informazione, testimonianza, spettacolarizzazione si fanno labili. William J. T. Mitchell in *Clonning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* afferma al riguardo:

Vi è la storia di quanto è realmente accaduto e vi è la storia di come è stato percepito. Il primo tipo di storia si occupa di fatti e figure, il secondo, invece, delle immagini e delle parole che definiscono la cornice in cui tali fatti e figure assumono un significato. [...] Allo stesso modo, la guerra al terrorismo può essere divisa in due storie: quello che è accaduto e ciò che è stato detto per giustificarla, spiegarla e raccontarla nel momento stesso in cui stava avendo luogo. Con la differenza, però, che nel nostro tempo, tanto i fatti accaduti quanto i racconti sono filtrati attraverso il medesimo sistema dei mass media, accrescendo notevolmente l'importanza storica delle immagini e dell'immaginazione⁴¹⁵.

Già nel 1991, Baudrillard, asseriva come la Guerra del Golfo non sia in realtà mai esistita, mai avvenuta, mai combattuta. Si tratterebbe piuttosto di tripudio di immagini seriali in un'epocale operazione di costruzione di un evento mass-mediatico le cui immagini perdono il loro valore testimoniale secondo una

⁴¹⁵ W. J. T. Mitchell, *Clonning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La casa Usher, Firenze 2012, p.9.

linea che troverà rilancio dopo l'11 settembre⁴¹⁶, convertendo l'impero della trasparenza nel regime dell'opacità su cui si confrontano, tra le altre, le verità della CNN e quelle di Al Jazeera, alimentando una spettacolarizzazione globalizzata.

Il processo di riproduzione secondo Mitchell riguarda non solo la diffusione del terrore fattuale tramite immagini; bensì investe le stesse generando terrore a partire dalle pratiche *di clonazione* delle stesse e della loro diffusione massiva e saturante. Guglielmo Pescatore si sofferma invece sugli esiti di tale processo in cui il principio sostitutivo si riversa in dinamica additiva che non sdoppia il referente ma "fa corpo" con esso:

il punto è che non è più in gioco un meccanismo di sostituzione (come nella metafora baudrillardiana del reale-materiale che viene sostituito da un universo di tipo simulativo-simulacrale) ma uno di somma, di addizione. Le immagini diventano oggetti additivi del reale. Non mettono in relazione con il mondo: si fanno mondo⁴¹⁷.

La risultante si compone di frammenti visivi, prelievi dell'universo reale, tra cui ricorrono quelli captati e restituiti dalle immagini delle camere di sorveglianza, che si fanno marche di attestazione della realtà.

In questo panorama si inserisce la tattica del terrorismo, la più potente realtà militare e storica della contemporaneità, e l'azione condotta a livello dell'immaginario secondo le logiche del trauma. La guerra delle immagini si vuole aver avuto inizio con la spettacolare distruzione del World Trade Center, l'11 Settembre 2001, nel doppio fuoco delle contestuali dirette televisive occidentali e dell'emittente Al Jazeera. Certo seguono, seppur con diversi costrutti retorici di volta in volta riadattati, tra cui gli attentati del 7 Luglio 2005 a Londra e i successivi parigini alla redazione di «Charlie Hebdo», nel gennaio 2015, e al Batkhan del 19 gennaio 2016 sino ai più recenti, diffusi attentati in Europa e relativi video di rivendicazione e mercificazione pubblicati dall'ISIS.

⁴¹⁶ Cfr. N. Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma 2002.

⁴¹⁷ G. Pescatore, *Il falso: mondo, discorso, immagine*, in «La Valle dell'Eden», nn. 23-24, luglio 2009 – giugno 2010, p.39.

Per un'adeguata ritorsione visiva si deve attendere, dieci anno dopo, la cattura e uccisione di Osama bin Laden avvenuta il 2 Maggio 2011 ad Abbottabad, Pakistan. Mentre l'evento del 2001 viene riproposto nella moltiplicazione dei punti di ripresa in un susseguirsi senza soluzione di continuità, l'operazione del 2011 è marchiata dall'iterazione ossessiva di due fermo-immagini: il primo, il volto del terrorista ricoperto di sangue con la bocca socchiusa «per la sorpresa e il dolore»; il secondo, lo scatto di Peter Souza che ritrae le alte cariche dello stato e dell'esercito mentre assistono dalla *Control Room* la missione: l'allora Presidente degli Stati Uniti Barack Obama con il suo vice, il segretario di Stato Hillary Clinton, i politici e militari membri del Dipartimento della Sicurezza Nazionale. Tale immagine diviene emblema di una sottrazione del visivo del tutto impensabile nella società contemporanea in quanto non solo non si dava diretta dell'evento ma anche gli schermi di computer e cellulari erano stati accuratamente anneriti al fine di evitare ogni diffusione non gestita. Sulla fotografia si riversa un doppio statuto: l'attestazione di una gestione che agisce da un lato sul controllo, prioritariamente scopico, sull'azione sentita come decisiva nella "guerra" scatenata dall'11 Settembre, dall'altro sulla censura visiva al di fuori della perimetrazione. Impregnata dall'onnipotenza dello sguardo, la foto documentale si trasforma in epilogo visivo pressoché insoddisfacente. Conclusasi "positivamente" con l'uccisione del capo terrorista, la missione è riesumata nel carosello dei successivi *revival* autorizzati: da quello, contestato, realizzato per l'anniversario dei 5 anni dalla stessa Cia⁴¹⁸, in cui si mette in scena la cattura al tempo *presente* attraverso *tweet*, di cariche dello Stato quanto di privati cittadini, e immagini che ripropongono l'operazione in diretta, fino alle numerose riproposizioni operanti per clonazioni del materiale originario diffuso, a vario titolo volte a dare una visibilità aleatoria a fatti riguardanti una guerra al terrore non ancora conclusasi in una sorta di gara emulativa in cui le finzioni proposte agiscono attraverso lo statuto testimoniale garantito dalla diretta.

⁴¹⁸ <http://www.lastampa.it/2016/05/02/tecnologia/news/la-cia-fa-la-diretta-twitter-delluccisione-di-bin-laden-cinque-anni-dopo-F8Ba3GHWCVZ1ZVfmsYSJGP/pagina.html>

Articolo dal quotidiano La Stampa del 2 maggio 2016

Si assistite allora a un duplice sforzo: esplorare e testimoniare i fatti ma altresì identificare nuove tipologie di sguardo che rimettano in gioco la mediazione attraverso l'immagine, rispetto a quella indifferenza referenziale che Montani indica caratterizzare oggi l'esperienza della visione e che emerge nel carosello citato. In tal senso, come rilevato da Luca Malavasi, in sintonia con una tradizione, si addita nella dimensione etica dell'intreccio tra realtà e rappresentazione il problema più cogente posto dalla visualità digitale. In questa cornice il cinema è ancora vissuto come mezzo in grado di ricomporre la frattura: «i media sono il principale alleato della frammentazione contemporanea dell'identità, ma il cinema, in virtù delle sue caratteristiche, sembra partecipare a questo processo da una posizione critica e ricostruttiva».⁴¹⁹

Tale cinema si afferma in particolar modo nel territorio dell'immagine testimoniale e documentale riferita alla costruzione storica, vale a dire in forme di narrazione volte a un'autenticazione della prestazione referenziale del frammento visivo.

Fra i procedimenti, le forme di metabolizzazione da parte del cinema di immagini dallo statuto incerto per provenienza o finalità di realizzazione. Questi tasselli rielaborati narrativamente si aprono a percorsi di lettura sui fatti accaduti in chiave narrativa. Si pensi al film *Standard Operating Procedure* di Errol Morris (2008), lavoro di ricomposizione di materiale raccolto tra la primavera del 2003 e quella del 2004 nel carcere di Abu Ghraib. Il film alterna interviste ai soldati coinvolti con scatti e sequenze video delle torture: l'attenzione di queste ultime, immagini per lo più a bassa definizione, viene posta su dettagli anatomici dei corpi torturati; viene escluso il volto.

«Ben più dei mirabolanti scenari delineati dall'Alta Definizione è sul fronte della libera immersione nella realtà che ha luogo una nuova negoziazione tra la componente testimoniale e quella finzionale», scrive Christian Uva. Il cinema contemporaneo si caratterizza per queste ragioni linguaggio ibrido proponendosi come

⁴¹⁹ L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, op. cit., p.77.

caleidoscopio iconico attraversato da una doppia forma di referenzialità che prende la direzione della testimonialità partecipe (ossia di un'osservazione dall'*interno*), oppure quella di una più distaccata documentalità nei tratti in cui l'attestazione della realtà avviene dall'*esterno*⁴²⁰.

È questo versante a essere affrontato da Brian De Palma in *Redacted* del 2007, e da Kathryn Bigelow in *Zero Dark Thirty* del 2012 attraverso narrazioni che impongono una rifondazione dello stile cinematografico: 'l'immagine atroce e pura' del reale, come affermato da Bellour⁴²¹.

Ancor più degli eventi narrati sono infatti gli stessi aspetti strutturali e linguistici importati a inscrivere i due film in quel processo di «certificazione di realtà [che vede] confermare con rinnovato vigore il primato del cinema nel raccogliere e mettere in forma la contingenza del mondo esterno», ivi comprese «le cosiddette immagini artificiali»⁴²² che sono parte della sua costituzione.

5.5.1 *Redacted*: visioni dal fronte

L'immagine della guerra appare inscindibilmente legata al *medium* che la presentifica: questo il principio strutturante *Redacted*⁴²³. Leone d'argento per la migliore regia alla 64° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il

⁴²⁰ C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009, p. 137.

⁴²¹ R. Bellour, *La doppia elica*, in V. Valentini (a cura di), *Le pratiche dei video*, op. cit., p.206.

⁴²² C. Uva, *Impronte digitali*, op. cit. p.78

⁴²³ Solo per citare alcuni contributi: P. Montani, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Edizione dell'Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 477-489; C. Bioni, *Redacted: il mal d'archivio dopo l'11/09/2011*, in L. Gandini e A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008; D. Cecchi, *"Fiat veritas, et pereat mundus". A proposito di Redacted di Brian De Palma*, in «Fata Morgana», n. 8, maggio-agosto 2009, pp. 231-236; C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, cit., pp. 135-142.

lungometraggio di Brian de Palma riprende, lasciando inalterata la struttura narrativa del precedente *Vittime di guerra* (1989). La narrazione, che echeggia il film appena citato, riprende un avvenimento di cronaca militare datato marzo 2006 quando una ragazza irachena di 14 anni viene stuprata e poi uccisa insieme alla famiglia nel Mahmoudiyah (Iraq) da cinque soldati americani.

La scelta operata da De Palma da un lato esibisce l'attualità mai tramontata dei soprusi che il film di fatto attesta come consustanziali agli scenari bellici, dall'altro sposta la focalizzazione su quanto, nel panorama presente, viene a modificarsi nella comunicazione bellica. Prodotto ultra-indipendente con una osteggiata distribuzione in sala⁴²⁴, *Redacted*, come ricorda Roy Menarini, si offre come forma quasi «liminare della rappresentazione cinematografica [...] che, al di là dello spregiudicato lavoro sul mezzo che conduce, cova la chiara ambizione di darsi come sintesi di un più generale campo discorsivo»⁴²⁵ in cui poter testare le differenti forme di immagini mediali. L'avvio del film costituisce al riguardo una dichiarazione di intenti.

Iraq 2006. Campo base americano. Un giovane soldato, Salazar, con velleità di documentarista, riprende con la sua telecamera la quotidianità dei commilitoni. Nel corso di una partita a poker alcuni decidono di abusare sessualmente di una giovane donna, inscenando una spedizione per motivi di sicurezza. Imbottiti di droga, fanno scempio della ragazza, trucidandone successivamente i famigliari.

Le prime sequenze abbracciano apparentemente una struttura di impronta diaristica: lo sguardo amatoriale, forma diffusa nell'immaginario contemporaneo, del giovane Salazar, tra i protagonisti del lungometraggio a respiro corale. Il punto di vista del soldato viene presto esteso a sguardi anonimi, tra cui quello della videosorveglianza che compare a più riprese. Il film dunque è tragicamente una reiterazione narrativa che suscita una

⁴²⁴ Cfr. R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Genova 2010, p.72.

⁴²⁵ L. Donghi, *Torri che crollano, guerra al terrore e immagini Redacted*, in G. Carluccio, *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014, pp. 43-65.

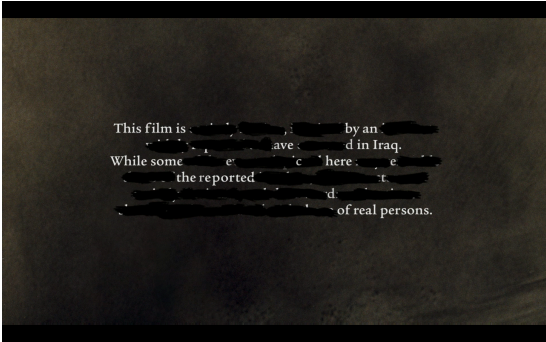
interrogazione la cui risposta necessita di strumenti adeguati. Al riguardo, lo stesso De Palma

ancora una volta, una guerra senza senso ha prodotto una tragedia senza senso. Come possono quei ragazzi aver agito in una maniera così sbagliata? In cerca di una risposta, ho letto i blog dei soldati, i libri, guardato i filmati amatoriali di guerra girati dai soldati stessi, navigato nei loro siti web e su quello che avevano postato su YouTube. Era tutto lì, e tutto in video⁴²⁶.

Quel “tutto esposto” su cui conclude il regista marca la cesura con il film precedente. Se il titolo *Redacted* è un’esplicita ripresa delle prassi di censura messe in atto dalla compagine politica e militare, le modalità differiscono sostanzialmente. In *Vittime di guerra* le pratiche agivano per sottrazione e depistaggio là dove in *Redacted* l’oscuramento si dà nell’opacità delle immagini testimoniali che saturano lo spazio comunicativo, dando luogo a quella che Alessandro Bertani definisce «un fascicolo di schegge impazzite di una realtà catturata e intelligibile. O di una revisione, dal momento che i fatti documentati hanno varie possibilità di lettura»⁴²⁷. Quel tutto online, tutto visibile, a disposizione affinché si possa comprendere la verità di fatti e motivazioni non ne penetra “la verità profonda” quale fondo tragico e insensato. Il regista si ispira all’eterogeneità della visualità contemporanea riportandone moduli stilistici e narrativi propri del racconto di cronaca, della documentazione compiuta dai media rispetto agli avvenimenti di guerra, conferendo uno statuto testimoniale di autenticità agli eventi narrati: immagini frammentate, disarticolate a volte, provenienti dalla moltiplicazione di sguardi mediatici che si sovrappongono, mettono *in moto* ogni evento raccontato risultando inscindibili dallo sguardo da cui sono state prodotte. Al contempo il «tutto esposto» di cui il film intende rendere conto nella sua composizione, rende il *mockumentary* un

⁴²⁶ Intervista a De Palma nel corso del 45th New York Film
https://www.youtube.com/watch?v=d_cqdLaKNdk

⁴²⁷ A. Bertani, *Visioni dal fronte. Dalle lettere al Web*, in «Cineforum», n.486, p. 65.



(figura 27 a)



(figura 27 b)



(figura 27 c)



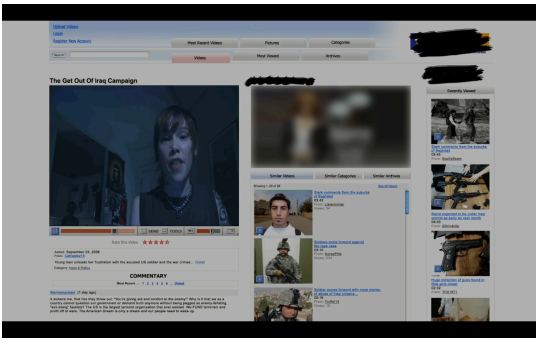
(figura 27 d)



(figura 28)



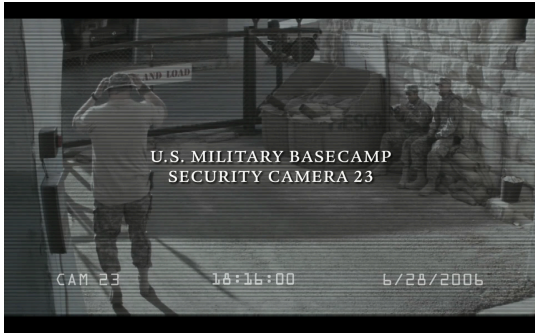
(figura 29)



(figura 30a)



(figura 30b)



(figura 31 a)



(figura 31 b)



(figura 31 c)



(figura 31 d)



(figura 31 e)

valido esempio della propensione di ogni immagine contemporanea di farsi *surveillance*, vale a dire di restituire l'esposizione stessa del mondo e dei suoi scenari e l'utopia del controllo che vi è associata. Al riguardo Sebastien Lefait connette il film a una posizione attiva di sorveglianza nel suo darsi come capace di procurare quelle prove visive sottratte dall'opacità prodotta dal sistema mediatico⁴²⁸.

L'esperienza di guerra è riportata attraverso le molteplici interfacce e ricondotta in una narrazione lineare dei materiali offerti da apparecchi scopici nella successione di differenti tipologie, avvalorando il carattere di testimonialità.

«È dall'impersonalità del gioco intermediale, dunque», afferma Montani «che scaturisce la testimonianza, la quale non può essere accreditata a nessuna delle *dramatis personae*»⁴²⁹. Così come i soldati, anche lo spettatore si trova immerso in un dispositivo frammentato da sguardi multipli. Il regista traduce tale tensione facendo di ogni sequenza un clip proveniente da specifiche sorgenti. È questo aspetto a dare corpo alla scritta che appare nel prologo - «visually documents imagined events before, during and after a 2006 rape and murder in Samarra» (figura 27 a-d) - conferendole una tragica incisività. I tasselli da cui è composto il film sono numerosi: il materiale ripreso dalla *handy cam* del giovane soldato-filmmaker Salazar, lo strumento ottico a raggi infrarossi che registrerà la sequenza del massacro (figura 29), il *reportage* condotto da una troupe francese e la comunicazione pubblica (realizzata da due televisioni locali e una internazionale), l'utilizzo di webcam e i siti internet in cui vengono divulgate le immagini dell'assassinio di Salazar e dell'antimilitarista americane. Infine, le riprese delle telecamere di videosorveglianza, identificabili dalle coordinate temporali, nel campo militare (figura 31 a, 31 c) e sempre nella medesima sede le registrazioni dei colloqui di assistenza psichiatrica a Salazar

⁴²⁸ «The film thus embraces a surveillance stance and proclaims its own ability to provide people with visual evidence of which they are deprived by the mass media». S. Lefait, *Surveillance on Screen*, op. cit., p.188.

⁴²⁹ P. Montani, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in Enciclopedia Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/

e dei successivi interrogatori della commissione d'inchiesta (figura 31 b, 31 d, 31 e).

L'illusione testimoniale, quella più cruenta, è proposta da immagini che imitano la fattura amatoriale o dalle sequenze catturate dai nastri della videosorveglianza del campo militare: l'efficacia della visione pare direttamente connessa al medium usato; si pensi alle registrazioni che ci vengono proposte attraverso la visione della GoPro Helmet del soldato Salazar (figura 28), amplificate dai video delle camere a circuito chiuso a cui viene affidata la registrazione in diretta della pianificazione dello stupro da parte del commilitone. Le immagini di sorveglianza all'interno del film appaiono, per il loro valore testimoniale, la forma adatta alla restituzione di un punto di vista oggettivo sui fatti che sono accaduti: De Palma riporta la banale quotidianità della vita dei soldati ripresa da entità di controllo perennemente in azione.

L'incipit del film si pone come una silloge di tutte le verità di guerra occultate: il titolo, *redacted*, affiora da un testo che poco a poco si cancella, si auto-censura, così come l'episodio di Samarra realmente accaduto che ispira il lavoro. Sebbene la critica si focalizzi sulla sequenza dello stupro, la ricchezza simbolica di quel frammento di testo viene in realtà rafforzata soprattutto nella seconda parte del film, quando si narra di quegli sguardi esterni diretti a registrare i singoli vissuti e che fungono da sutura al testo *mancante*. Si tratta di sequenze che scandiscono la quotidianità del militare e le relative dichiarazioni di colpevolezza: saranno le confessioni dei soldati, riportate da De Palma attraverso immagini di videosorveglianza interne al campo o spezzoni di interrogatori ripresi all'insaputa dei soggetti, a fornire un filo logico agli spezzoni lacerati di realtà. Per questo motivo Lefait definisce il lungometraggio *terra cognita* of the world's surveillance image⁴³⁰.

⁴³⁰ S. Lefait, *Surveillance on Screen*, op. cit, p. 197.

5.5.2 *Zero Dark Thirty*: sorveglianza e cospirazione

In relazione alle interazioni tra videosorveglianza e narrazioni storiche occorre brevemente soffermarsi su *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow (2012)⁴³¹, cineasta che in diversi suoi lavori ha messo in luce tali interferenze.

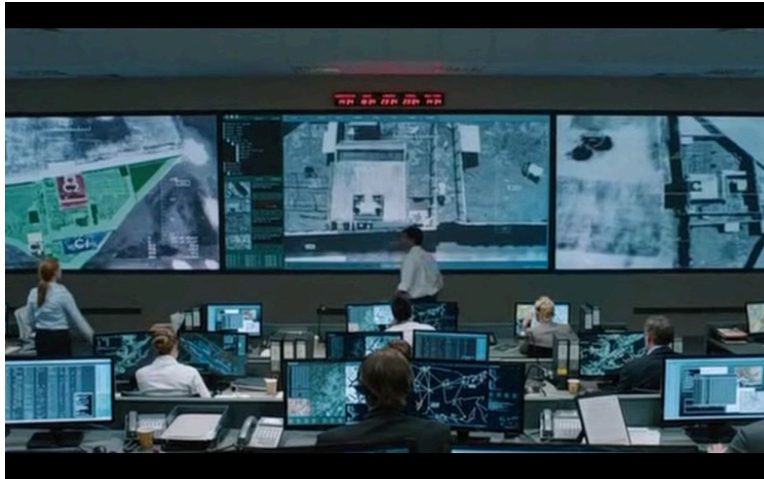
Il film è ambientato dieci anni prima del ritrovamento e dell'assassinio di Osama bin Laden, e pone al centro della narrazione una figura femminile determinata, l'agente della CIA Maya Lambert, la cui vicenda si intreccia a un episodio della recente storia politica e militare degli Stati Uniti d'America.⁴³²

Il film non ripercorre la congruenza della risposta militare alla tragedia dell'11 settembre (di cui non mostra immagini ma solo una registrazione audio di accompagnamento allo schermo nero⁴³³ nel prologo del film) e delle conseguenze a livello globale, ma si affida a una narrazione dall'interno. Perno appare la relazione che intercorre tra i valori documentali delle immagini di sorveglianza e la percezione delle stesse, in cui l'immagine sembra incarnare un paradigma scopico incerto che si costituisce come *impasse* rispetto alle ultime evoluzioni del racconto di guerra, là dove invece la localizzazione dello 'sceicco del terrore' sembrava la celebrazione, come afferma Avezzù,

⁴³¹ I riferimenti al film a cui si rimanda, in grado di fornire una visione, in particolar modo, rispetto al tema della 'tortura' che qui non si analizza sono S. L. Carruthers, *Zero Dark Thirty*, in «Cineaste», Spring 2013, pp. 50-51; G. Westwell, *Zero Dark Thirty*, in «Sight and Sound», febbraio 2013, pp. 86-87; M. Boughn, *The War on Art and Zero Dark Thirty*, in «Cineaction», n.91, 2013, pp. 19-20.

⁴³² «Non c'è niente di più bello che abbattere uno stereotipo. Ho sempre desiderato raccontare personaggi femminili capaci di grandi gesti e azioni coraggiose: odio pensare che solo gli uomini siano gli eroi forti e dominatori della storia.», *Autoritratto di Kathryn Bigelow*, in A. Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, Edizioni Il Castoro, Milano 1997, p. 122.

⁴³³ L'oscuramento delle immagini dell'attentato alle Torri Gemelle, ancora prima della Bigelow è presente e in diversi testi visivi tra cui *Mexico* di Alejandro Gonzales Inarritu, capitolo del film collettivo *11'09''01 – September 11 e Fahrenheit 9/11* di Michael Moore.



(figura 32)



(figura 33)



(figura 34)

«*in extremis*, dell'efficienza investigativa, cartografica, fotointerpretativa, deduttiva degli agenti e degli apparati militari e di intelligence, e dunque del cinema»⁴³⁴.

Di questa impasse rende conto la bipartizione narrativa che vede nella prima parte una parziale integrazione del motivo del controllo visivo nelle dinamiche del conflitto recuperata poi estesamente verso la fine. Rispetto all'ibridazione riscontrata quale forme enunciativa ricorrente nel cinema del conflitto mediorientale, la scelta della Bigelow è quella di non avvalersi di immagini di repertorio ma di produrle a partire dall'acquisizione di fonti documentate.

La prima parte della narrazione è basata su intercettazioni telefoniche, riprese di torture (solitamente più punti di ripresa posti simultaneamente con l'uso dello *split screen*) e sulle ricerche di modalità di agganciare la cellula di Al-Qaida. Si assiste dunque al ricorso di quelle forme di sorveglianza definite dalla letteratura «dal basso», cui subentra nella seconda parte, riguardante la missione di cattura, il dispiegamento di modalità di controllo «dall'alto», esercitate da satelliti di spionaggio atti a fornire immagini dettagliate di porzioni di città e case coadiuvati da programmi di localizzazione. Viene così messo in scena uno sguardo ipertecnologico basato su quella prospettiva aerea che ha realmente accompagnato la cattura di Osama bin Laden. In questa direttrice

Avezzù definisce il film «un tentativo di porre rimedio agli imbarazzi visuali»⁴³⁵ assimilandolo a opere come *Nessuna verità* di Ridley Scott (2008). A nostro parere entrambe le opere rispondono della difficoltà di connettere il materiale visuale raccolto alla possibilità di far percepire la realtà da queste , attestato nella narrazione dai rapporti della protagonista con le alte cariche della Sicurezza Nazionale in contrasto con la cosiddetta «favola mediatica» proposta dalle reti televisive nazionali tramite i servizi informativi e le stese interviste a capi della sicurezza.

Anche in questo il film svela il suo essere ibridato con immagini d'archivio mediante l'immagine di sorveglianza, il cui carattere testimoniale, conduce alla

⁴³⁴ G. Avezzù, *L'evidenza del mondo*, op. cit. , p. 161.

⁴³⁵ Ivi, p. 162.

selezione, all'analisi, al confronto, di informazioni assoggettandone la capacità di disciplinare il coacervo scomposto di audiovisivo massmediatico, favorendo il sorgere di una *memoria*. L'impulso all'autenticazione segna una necessità di molto cinema contemporaneo: *Zero Dark Thirty*, nel problematizzare il rapporto tra testimonianza e Storia, si fa esempio di un cinema che sente il bisogno di svolgere il ruolo di *tramite* nella magmatica digitalizzazione degli eventi.

Contrariamente all'operatore dell'informazione globale, si realizza in questo caso una *sostituzione simbolica*, come la definisce Malavasi, oscurando visivamente l'attentato del 2001 e proponendo, al posto delle immagini, chiamate telefoniche al 911. Rimando allusivo a quello che può essere definito un evento 'cieco' della Storia contemporanea ovvero le operazioni decennali antecedenti la cattura di Osama bin Laden, di cui come si è accennato, sono pervenute solo due immagini.

L'oscuramento proposto si oppone alla cronaca dei fatti e introduce lo spettatore in un regime visivo e in un rapporto con l'immagine rispetto a ciò che non è stato ancora visto, di cui manca un racconto. Rafforzando una costruzione narrativa legata a fonti dirette (storiche e di cronaca), la Bigelow narra, rinvia ed evoca la realtà: agisce quindi riportando luoghi e date in cui prende avvio la vicenda a partire dall'11 settembre 2001, ricostruendo la formazione dei 'canarini' ovvero la composizione della squadra speciale che si è occupata della cattura, riattraversando mediante le immagini i diversi attentati fino al 1 maggio 2011 con l'irruzione nel *compound* di bin Laden. L'impianto narrativo potrebbe essere considerato una ricostruzione e lettura fedele di fatti e di testimonianze,

suggerendo così un vero e proprio passaggio di 'testimone' da un regime realista a un altro, alimentato in primo luogo dalla necessità di riaffermare un *valere* delle immagini, non soltanto in quanto tracce del reale, ma anche in quanto veicoli di un'elaborazione esperienziale della realtà, sia di ordine cognitivo, sia di ordine affettivo⁴³⁶.

⁴³⁶ L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, op. cit., p.139.

La cineasta definisce infatti il lungometraggio un 'reported film', e non certo un 'based on real events': *Zero Dark Thirty* è una storia epica che ha coinvolto centinaia di funzionari della CIA e del personale militare; in particolare la protagonista, Maya (Jessica Chastain), personaggio che si basa sulla figura di una dipendente della CIA che lo stesso sceneggiatore Mark Boal ha riferito di aver incontrato. Nel film, il lavoro di Maya nel cercare di coordinare le azioni di cattura di bin Laden è giustapposta a eventi esterni reali, come l'attacco terroristico a Londra del 7 luglio 2005 e il bombardamento del Marriott Hotel di Islamabad, Pakistan, nel 2008. Le figure rappresentate sono state costruite a partire da informazioni ricavate da materiali originali di archivi bellici quali a esempio la lista dei ricercati e dell'organizzazione a cui faceva capo lo *sceicco del terrore*.

Giunta all'ambasciata americana a Islamabad la giovane Maya Lambert, agente della CIA con compito quella di ricercare bin Laden, è costretta ad assistere a torture impartite ai detenuti per carpire informazioni⁴³⁷; Ammar al-Baluchi, realmente affiliato di Al-Qaida, e nella realtà oggi rinchiuso nella prigionia di Guantanamo è il primo uomo che lei vede torturare. Parimenti viene ricostruita la cattura di Abu Faraj al-Libi, avvenuto, come mostra il film, a Mardan dopo un'operazione di sorveglianza di agenti dei servizi segreti mostrata attraverso localizzazione e visioni aeree. Si tratta di un personaggio che interpreta il ruolo di un importante luogotenente di bin Laden, accusato di essere stato il capo delle azioni terroristiche di Al-Qaida nel Pakistan e successore di Khalid Shaykh Muhammad, coordinatore degli attentati del 2001 (di cui ci viene mostrata più volte una foto). La cattura di Faraj, ma in particolar modo il controllo degli spostamenti, ha rappresentato evento risolutivo come a più riprese mostra il film, in quanto ha permesso la localizzazione di Amud Ahmed (nome in codice di Ibrahim Sayeed) fidato corriere di bin Laden che si scoprirà vivere nello stesso nascondiglio. McGregor Wise sostiene come

⁴³⁷ Nella breve descrizione che ripropone del film, Macgregor Wise afferma: "The film stirred controversy on a number of fronts, but primarily in its depiction of enhanced interrogation techniques such as *waterboarding* and the implication that such techniques yielded credible evidence as to the investigation". In J. Macgregor Wise, *Surveillance and film*, op. cit., p. 120.

“torture and surveillance have become everyday, banal, simply procedure” E in un certo senso “the film follows the formula of the procedural too well. [...] It is not to be questioned. And neither the characters nor the camerawork or cinematography raise many questions”⁴³⁸.

L’ultimo capitolo del film, corrispondente al controllo su Abu Ahmed e l’uccisione di Osama bin Laden titola *TRADECRAFT*⁴³⁹, ovvero spionaggio. Rilevazioni di tracce audio e, in particolar modo, uso di geolocalizzazione, visioni satellitari e aeree con produzioni di immagini termiche hanno consentito un controllo continuo (figura 31) per più di 100 giorni su una abitazione schermata a qualsiasi tipo di comunicazione (telefonia, internet, ecc...): si è così riconosciuto un comportamento anomalo, legato all’isolamento attivo da parte di uomo che era stato definito astuto rispetto alle strategie di localizzazione. Sarà inoltre la presenza di tre donne adulte e solo due uomini (cosa impensabile rispetto alla tradizione musulmana, in quanto una donna deve vivere con i genitori o con il proprio marito) a fare insospettire il team impegnato nell’operazione.

La cattura di bin Laden viene proposta dalla Bigelow attraverso le *helmet camera* dei marines che hanno fatto irruzione nel complesso di Abbottabad (accostabile alle immagini dello stupro in *Redacted*) e per attimi con l’utilizzo di *immagini di controllo* si presume del drone RQ-170 Sentinel, di cui la stampa ha fornito informazioni. La visibilità degli avvenimenti non è piena a causa dell’uso degli infrarossi interni agli apparecchi di sorveglianza e alla sgranatura del drone. La scelta stilistica della regista segnala come la scarsa visibilità abbia contribuito comunque alla riuscita dell’operazione congiuntamente alle foto inviate alla *control room* per l’identificazione di Osama bin Laden che, come le foto ‘originali’, garantirono una coincidenza approssimativa tra il 90 e il 95%. (figura 33).

Sono le pratiche di sorveglianza visiva connessa alla cospirazione, a fornire l’idea di un controllo illusorio evocato dal sentimento di impotenza. Il

⁴³⁸ Ivi, p. 121.

⁴³⁹ A seguire i precedenti quattro improntati su personaggi e situazioni: *The Saudi Group*, *Abu Ahmed*, *The Medding*, *Human Error*.

linguaggio del controllo cospirativo viene adoperato dalla regista, *versus* le tecniche di dissuasione narrativa del giornalismo, come modalità di organizzazione dei fatti 'non visti'; questo perché :

central to the unraveling of conspiracy is the appropriation of obsessive surveillance techniques in the cinematic language of looking, mapping, and processing information⁴⁴⁰.

Come afferma la studiosa Ranjani Mazumdar, l'illusione di controllare grazie alla capacità di vedere tutto, soddisfa l'esigenza di *trasparenza* anche in ambito bellico attraverso l'immagine di sorveglianza video. E questo film ce ne fornisce ampi esempi. Tale processo, e la tensione nel cercare di creare un legame tra rappresentazione e volontà di fornire testimonianza dei fatti, che si percepisce come comprendiamo sin dall'inizio del film ma che ha suo culmine nel capitolo finale, permette altresì di riflettere in relazione alla referenzialità dell'immagine cinematografica, e la capacità propria del cinema di interpretare il mondo, 'di esplorarlo e di ridescriverlo'⁴⁴¹ mediante il ricorso a diverse tecnologie di visualizzazione: l'operazione compiuta permette di ri-consegnare allo spettatore una lettura della realtà attraverso la problematica dello sguardo e del possesso visivo dello stesso. La Bigelow sente la necessità, dopo dieci anni di immagini, documenti e cronaca, di dare un senso alla Storia; un compito necessario che l'arte cinematografica, nell'impossessarsi di sguardi *altri*, mostra di poter farsi carico.

⁴⁴⁰ R. Mazumdar, *Terrorism, Conspiracy, and Surveillance in Bombay's Urban Cinema*, p.145.

⁴⁴¹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., pp. XIII-XIV.

CAPITOLO SESTO

CLOSED CIRCUIT: la sorveglianza nazionale nell'immaginario cinematografico

Global mass surveillance is occurring... not just in the US.
It is important to remember that this is a global issue.

Modern societies have always been “information societies” – and therefore “surveillance societies”. Why? Well, the collecting and organizing of information on populations is a key part of the bureaucratic management of the nation-state⁴⁴².

(David Lyon)

6.1 Mutazione di sistemi: il controllo da disciplinante a cospirativo

In un'intervista del Novembre 1977, relativamente all'*affaire Croissant*⁴⁴³, il filosofo di Poitiers così definiva il patto securitario tra Stato e popolazione:

⁴⁴² D. Lyon, *Snowden after Snowden*, Polity, Cambridge 2015, p.43.

⁴⁴³ Caso che animò il panorama francese della seconda metà degli anni Settanta incentrato sulle vicende di Klaus Croissant, uno degli avvocati difensori del gruppo comunista RAF (*Rote Armée Fraktion*) propenso a forme di resistenza armata a sostegno delle lotte anti-imperialiste dei popoli del cosiddetto Terzo Mondo e operante sul suolo della Repubblica Federale unicamente in interventi a difesa di minoranze quali i lavoratori migranti e altri gruppi socialmente marginalizzati. In prospettiva del processo al gruppo dirigente della Raf, il Bundestag di Bonn aveva legiferato per limitare il diritto della e alla difesa; a seguire, nel 1975, l'arresto e l'estromissione dal collegio difensivo dello stesso Croissant che tuttavia continua la sua attività sollecitando la costituzione di una commissione internazionale di inchiesta quando, nel maggio del 1976, una delle principali dirigenti dell'organizzazione viene rinvenuta priva di vita nel carcere di Stammheim. Alla sua scarcerazione Croissant si rifugia in Francia dove chiede asilo politico per continuare la denuncia di quella che definisce la «soluzione finale» per i

Que se passe-t-il donc aujourd'hui? Le rapport d'un état à la population se fait essentiellement sous la forme de ce qu'on pourrait appeler le 'pacte de sécurité'. [...] Aujourd'hui le problème frontalier ne se pose guère. Ce que l'état propose comme pacte à la population, c'est: «Vous serez garantis».⁴⁴⁴

Seppur risalente a circa quarant'anni fa, l'asserzione foucaultiana proposta anticipa lo slittamento dal meccanismo panottico all'attuale dispositivo di rete, riguardante, come evidenziato dal filosofo Giorgio Agamben⁴⁴⁵, non più l'architettura degli edifici e le strutture degli apparati di potere ma lo spazio sociale in quanto tale. Su questi temi, oltre agli studi al Surveillance Studies Centre, introdotti nel secondo capitolo, e agli interventi Didier Bigo, Oscar H. Gandy, parimenti citati, si segnala il volume *Eyes Everywhere —The global growth of camera surveillance* a cura di Aaron Doyle, Randy Lippert, David Lyon, pubblicato nel 2012⁴⁴⁶ che propone una disamina a copertura globale del fenomeno; in rilievo, l'incisività dell'impiego governativo e, contestualmente, le interne fallacie. Di specifico interesse, il contributo *Hidden Changes: from CCTV to Videosurveillance* di Joseph Ferenbok e Andrew Clement focalizzato sulle

detenuti politici della RAF nella RFT immersa nei cosiddetti anni di piombo. Estradato, Croissant sarà processato e condannato ad altri due anni di prigionia con l'accusa di sostegno a un'associazione terroristica. Foucault partecipa attivamente alle manifestazioni per il riconoscimento del diritto di asilo a Croissant e al correlato dibattito sollevato dagli eventi in Francia e in Europa. Di quegli anni, i corsi di Foucault al Collège de France riuniti nei titoli *Sicurezza, territorio, popolazione. (1977-1978)* e *Nascita della biopolitica (1978-1979)* entrambi pubblicati in traduzione italiana da Feltrinelli nel 2005. Sul caso Croissant si veda A. Simoncini, "Nuovo fascismo" o neoliberalismo? Michel Foucault e l'affaire Croissant, in «*Iconocrazia*», n. 3, luglio 2013), poi in «Tysm. Philosophy and Social Criticism», 2 novembre 2013, visionabile a <http://tysm.org/nuovo-fascismo-o-neoliberalismo-michel-foucault-e-laffaire-croissant/>

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁴⁴⁴ M. Foucault, *Dits et écrits* vol. III, op. cit., pp. 383-388.

⁴⁴⁵ cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006; G. Agamben, *La città e la metropoli*, in «Posse» n.12, Novembre 2007.

⁴⁴⁶ A. Doyle, R. Lippert, D. Lyon (a cura di), *Eyes Everywhere: The Global Growth of Camera Surveillance*, Routledge, London 2011.

implicazioni delle tecnologie «closed circuit» (a circuito chiuso) e, in particolare, l'approfondimento della connotazione di «self-referentiality» del sistema proprio in quanto closed/chiuso.

Tra le opere filmiche maggiormente citate per la dimensione divulgativa dell'allerta, il film di John Crowley, *Closed Circuit* (2013) che si va affiancando al canonico *Minority Report*, letto come allusiva trasposizione in un futuro prossimo delle derive in termini manipolativi e di falsificazione dei sistemi in oggetto.

Al cuore delle tecniche di sorveglianza, la predisposizione di quello che, nell'accezione di Anne Friedberg, si definisce «virtual gaze», gabbia virtuale invisibile e intangibile⁴⁴⁷ che avvolge tanto le masse quanto i singoli individui, assoggettandoli a una visibilità totale e globalizzata attraverso pratiche di tracciabilità e cartografia su scala internazionale, capaci di raccogliere indiscriminatamente flussi di dati e metadati, con facoltà di operare su livelli multiscala e di passare istantaneamente dal generale al particolare. L'identità dell'individuo e le modalità attraverso cui il singolo opera e agisce vengono quindi organizzate in elementi archiviabili. All'interno di tali coordinate si è generata la politica del post-11 Settembre, per la quale la letteratura è tornata a utilizzare la definizione di «patto di sicurezza», garante della lotta al terrorismo o, meglio, della sua minaccia diffusa. È l'impatto di questa minaccia a prestare le argomentazioni per legittimare una pervasività e un'incisività del controllo considerate un unicum per il supporto tecnologico di cui dispone e per la gravità delle implicazioni sulla privacy e sulla sicurezza dei sorvegliati⁴⁴⁸. In questa direttrice l'interesse dimostrato negli ultimi anni, oltre che da centri dedicati, quali il Surveillance Studies Centre e riviste come «Surveillance&Society», dalla giurisprudenza nordamericana.

⁴⁴⁷ Cfr. A. Friedberg, *The virtual Window: from Alberti to Microsoft*, The Mit Press, Cambridge 2006.

⁴⁴⁸ A tal proposito si rimanda, tra altri scritti, al dibattito tra Danielle Citron e Neil Richards le cui teorie vengono sintetizzate in D. K. Citron, D. Gray, (a cura di), *Addressing the harm of total surveillance; A reply to Professor Neil Richards*, in «Harvard Law Review», n.7, pp 262-274; N. M. Richards, *The danger of surveillance*, in «Harvard Law Review», n.7, pp. 1934-1965.

Le nuove prassi di sorveglianza [...] permettono una nuova trasparenza in cui non solo i cittadini ma tutti noi, in tutta la gamma di ruoli che impersoniamo nella nostra vita quotidiana, siamo costantemente controllati, osservati, messi alla prova, soppesati, valutati e giudicati – e tutto questo senza alcuna possibilità di reciprocità. Mentre i dettagli della nostra vita quotidiana diventano trasparenti per le organizzazioni che ci sorvegliano, le loro attività sono sempre più difficili da riconoscere. Nel contesto fluido della modernità liquida il potere si sposta alla velocità dei segnali elettronici, e la trasparenza aumenta per alcuni e nello stesso tempo diminuisce per altri⁴⁴⁹.

Bauman e Lyon, nel passo appena citato, forniscono degli attributi concreti allo sguardo intangibile del «virtual gaze» teorizzato da Friedberg, di cui rilevano la dinamicità di trasmissione e la modularità di scala. Individuano inoltre il set di emanazione, le «organizzazioni che ci sorvegliano», riconoscibili in varie tipologie: tra le altre, le agenzie di sicurezza (es. FBI) e le agenzie di intelligence dedite allo spionaggio civile (es. CIA, KGB), che negli ultimi decenni, in una cornice di sindrome cospirativa, hanno conosciuto un rilancio di attenzione, sono tra gli attori di quello slittamento dalla prevenzione antiterroristica dei cosiddetti anni Zero, caratterizzate dalle attuali politiche offensive di *cyber-intelligence* i cui piani di sicurezza interni prevedono lo *storage* di consistenti quantità di dati⁴⁵⁰.

Come rilevato anche dalla sezione italiana dei Surveillance Studies, le pratiche di controllo diffuso sono divenute parte dell'ordine sociale occidentale, della *governance* delle società tecnologicamente avanzate, quindi non limitabili al contesto americano. Nell'associarsi a una qualità tecnologica performante, anche in termini di sicurezza, osservano Chiara Fonio, autrice con Davide Calenda di *Sorveglianza e società* (2009)⁴⁵¹, tale fenomeno si garantisce uno spazio non declinabile unicamente in termini di negatività:

⁴⁴⁹ Z. Bauman, D. Lyon (a cura di), *Sesto potere*, op. cit., p. XXII.

⁴⁵⁰ Tra altri si rinvia ai testi di A. Antinori, *Sicurezza nazionale: intelligence e cyber-security*, Centro militare di studi strategici, Roma 2017; M. Caligiuri, *Cyber intelligence: tra libertà e sicurezza*, Donzelli, Roma 2016; R. A. Clarke, *Cyber War. The Next Threat to National Security and What to Do about It*, Ecco-Harper Collins, New York 2012.

⁴⁵¹ Cfr. D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009.

All'inizio del ventunesimo secolo questa relazione la vediamo chiaramente nelle risposte della sorveglianza alle minacce per la sicurezza nella «guerra contro il terrorismo». Molta della sorveglianza odierna spinge verso l'efficienza e la sicurezza e in questo modo i suoi effetti non possono mai essere visti come solo negativi⁴⁵².

Gli studi di James Bamford⁴⁵³ confermano come in tempi più recenti si assista a istanze di riforma dei principali programmi segreti di sorveglianza globale, messi in opera soprattutto dalla NSA, a seguito delle clamorose rivelazioni documentate diffuse dall'informatico statunitense Edward Snowden, per le quali si rinvia al citato testo di David Lyon, *Snowden After Snowden* del 2015. Si ricorda che le divulgazioni sulla sorveglianza di massa a cui si fa riferimento, avvenute nel 2013, si riferiscono alla pubblicazione di documenti attestanti i programmi della NSA capaci di intercettare il traffico telefonico e internet degli utenti a livello globale.

In questo quadro si conferma come la continua, ossessiva, raccolta di dati visivi a livello di massa, nonché la trasmissione dei dati tra le agenzie di *intelligence* governative a livello transnazionale, incida sulla rimodulazione del corpo da oggetto visibile a insieme di metadati, comprensivi delle caratteristiche biometriche applicate tanto a livello di popolazione, quanto di gruppi sociali o categorie di individui. Ne consegue un processo di selezione sociale che Lyon, come si è visto, definisce «social sorting»⁴⁵⁴ per indicare le capacità di classificazione e di categorizzazione degli individui per mezzo della sorveglianza contemporanea, in un processo automatizzato. Il *social sorting* alimenta la necessità di profilazione con evidenti implicazioni in termini di

⁴⁵² D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009, p.23.

⁴⁵³ James Bamford si occupa sin dagli anni Ottanta delle attività meno esibite della NSA. Vedi: J. Bamford, *The Shadow Factory: The ultra-secret NSA from 9/11 to the Eavesdropping on America*, Anchor, New York 2008; J. Bamford, *Body of Secrets: Anatomy of the ultra-secret National Security Agency*, Anchor, New York 2002; tr. it. J. Bamford, *L'orecchio di Dio. Anatomia e storia della National Security Agency*, Fazi, Roma 2004.

⁴⁵⁴ Cfr. D. Lyon, *Surveillance as social sorting: privacy, risk, and digital discrimination*, Routledge, London 2003.

violazione dei principi basilari della *privacy*. Al riguardo, il sociologo Daniel J. Solove⁴⁵⁵ individua un'ulteriore evoluzione con l'avvento del sistema *data mining*, utilizzato a creare profili di individui combinando dati e analizzandoli in base a *patterns* di comportamenti ritenuti sospetti. Lo studioso americano riporta al 2002 il primo intervento conosciuto di *data mining* voluto dal Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti d'America: il Total Information Awareness, erede nel post 11 Settembre del più noto sistema ECHELON. Tale progetto non sarebbe più stato finanziato dopo il 2003 ma si sarebbe evoluto sotto altre forme, debitamente inseguite per la carica spettacolare e suggestiva da una consistente produzione cinematografica e audiovisiva.

Dalla metà degli anni Duemila, il cambiamento della percezione dello spazio della città, causato dalla maggiore diffusione di tecnologie digitali influenza in modo consistente le politiche governative⁴⁵⁶. Come rilevato da contributi riconducibili all'ambito della *visual culture*, si passa dalla percezione di un'alterazione dell'assetto urbano determinata dalle tecnologie di rilevazione e trasmissione, suscettibile di indagine e analisi, alla normalizzazione del paesaggio saturato di dati digitali. Lev Manovich segnala come la sorveglianza agisca all'interno delle società "high-tech" su un doppio livello: da un lato il monitoraggio costante messo in essere dalle camere di sicurezza, dall'altro quello connaturato al funzionamento dei *locative media*. Si intende con questo termine l'insieme di pratiche comunicative *place-bounded* atte a fornire coordinate di tipo virtuale, in ciò differenziandosi dalla geolocalizzazione. Nel fornire "assistenza" all'utente (posizionamento satellitare, indicazioni di percorsi tramite navigatori e informazioni sui luoghi), raccolgono, tramite i dispositivi

⁴⁵⁵ Vedi D. J. Solove, *Data mining and the security-liberty debate*, in «The University of Chicago Law Review », n. 75, 2008, pp. 343-362.

⁴⁵⁶ Per studi relativi al mutamento urbano si rinvia alla letteratura proposta nel primo e secondo capitolo. Cfr. R. V. Ericson, K. D. Haggerty (a cura di), *Policing the Risk Society*, Clarendon Press, Oxford 1997; K. Haggerty, R. V. Ericson (a cura di), *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2000; D. Lyon, *Surveillance after September 11*, Polity Press, Cambridge 2003, tr. di E. Greblo, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, Edizioni Cortina, Milano 2005; S. Elden, *Space, Knowledge and Power, Foucault and Geography*, Ashgate, Burlington 2007.

stessi che offrono il servizio, i dati personali dell'utente. Esse producono forme di geo-annotazione e quei sistemi definiti da Bleecker «*mapping esperienziale*»⁴⁵⁷, comprensivi dell'utilizzo dei social network locativi (da Facebook a Instagram) in cui le diverse tecnologie di posizionamento e visualizzazione, come GPS, RFID o bluetooth, vengono re-impiegate in una prospettiva svincolata dal corpo ma in grado di ricondurre ad esso, dando così forma a una nuova dimensione di urbanesimo partecipativo⁴⁵⁸ e introducendo nuove esperienze geospaziali. La diffusione dei *locative media*, con particolare riferimento a personal computer e telefoni cellulari dotati di geo-annotazione, hanno concorso insieme alla diffusione di monitor e display e all'ubiquità della videosorveglianza⁴⁵⁹ a trasformare lo spazio fisico e urbano nella definizione di Manovich *augmented space*⁴⁶⁰.

Sorveglianza elettronica, telecamere a circuito chiuso, software biometrici e altri dispositivi di sorveglianza espongono a una visibilità continua nel tempo e nello spazio cui potenziali sviluppi nelle dinamiche di assoggettamento del corpo dell'individuo, variamente interagenti con l'uso di

⁴⁵⁷ J. Bleecker, J. Knowlton, *Locative Media: A Brief Bibliography And Taxonomy of Gps-Enabled Locative Media*, in «Leonardo Electronic Almanac», 14(3), 2006; http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n03-04/jbleecker.html (ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁴⁵⁸ Cfr. E. Paulos, R. Honick, B. Hooker, *Citizen Science: Enabling Participatory Urbanism*, in M. Foth, *Handbook of Research on Urban Informatics: The Practice and Promise of the Real-Time City*, IGI Global, New York 2009, pp. 414-437.

⁴⁵⁹ Cfr. J. Morra, M. Smith (a cura di), *The prosthetic impulse*, The Mit Press, Cambridge 2006; D. Ihde, *Embodied Techics*, Automatic Press, Copenhagen 2010. Si segnalano al riguardo gli studi italiani di M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008; A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009; A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

⁴⁶⁰ Locuzione proposta da Lev Manovich in riferimento ai recenti sviluppi delle tecnologie digitali e alle biotecnologie.

droni a fini civili e con i conflitti giudiziari indirizzati al controllo sui sistemi crittografici, governativi per lo più, designati con il termine di *crypto wars*⁴⁶¹.

La videosorveglianza, nelle sue forme e *devices*, funge da *medium pensante*, capace di «percepire, proiettare o ricordare immagini»⁴⁶². Tre gli aspetti essenziali⁴⁶³ di tale pratica di «controllo connesso» che Giovanni Ziccardi⁴⁶⁴ sintetizza come

- sorveglianza diretta, ossia la possibilità di accedere a riprese audio e video provenienti da varie fonti quali telecamere ambientali, satelliti, microspie;
- sorveglianza aumentata, che si ottiene grazie alla possibilità di generare nuovi dati in correlazione a quelli provenienti dalle fonti dirette, ampliando così, grazie alla capacità di calcolo del computer, la base di conoscenza;
- pedinamento elettronico, ossia la possibilità concreta di seguire e geo-localizzare la persona anche nei luoghi più remoti, controllandone e controllandola attraverso i suoi spostamenti.

A differenza di quello che accadeva nelle istituzioni panottiche, dove l'azione disciplinante propendeva ad agire nello spazio fisico, restringendo il campo d'azione del corpo e tendendo a incasellare lo stesso in un luogo circoscritto sottoposto a uno sguardo verticale, nella società odierna l'apparato securitario scopico concepisce l'individuo in costante spostamento. La sorveglianza risulta in essa sia localizzabile in spazi fisici sia estesa alla fitta rete di tecnologie e piattaforme digitali che vanno a definire il *cyberspazio*, nuova frontiera del controllo, in cui si riarticolano anche gli assetti spazio-

⁴⁶¹ A tal proposito è obbligato il rimando a G. Ziccardi, *Crittografia e diritto*, Giappichelli, Torino 2003.

⁴⁶² H. Belting, *Immagine, medium, corpo*. Un nuovo approccio all'iconologia, in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, op. cit., p. 79.

⁴⁶³ Per un primo approccio al tema, con accenni tecnici, si fatto riferimento a A. Serrani, *Sorveglianza satellitare GPS: un'attività investigativa ancora in cerca di garanzie*, in «Archivio Penale», 3, 2013; S. Signorato, *La localizzazione satellitare nel sistema degli atti investigativi*, in «Rivista Italiana di Diritto e Procedura Penale», n. 2, 2012, pp.580-607.

⁴⁶⁴ G. Ziccardi, *Internet, controllo e libertà. Trasparenza, sorveglianza e segreto nell'era tecnologica*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 44.

temporali nel nome dell'immediatezza dei processi che caratterizza la convergenza dei sistemi di sorveglianza. Si tratta di aspetti che contraddistinguono il passaggio che Bauman ha teorizzato tra una modernità *solida*, basata sulle istituzionalizzazioni degli spazi (Bentham-Foucault), alla riconversione *liquida*, basata sulla destrutturizzazione.

Il venir meno nel panottico digitale del XXI secolo della distinzione tra centro e periferia, costitutiva invece nel progetto benthamiano, dischiude, come nota il filosofo coreano Byung Chul Han, a un'illuminazione da ogni lato, «dappertutto e da ciascuno» alla quale si deve lo sgretolarsi della nozione di trasparenza, intesa quale esigenza di svelare. Concorrono volontaristicamente, a questo dissolvimento, gli individui stessi nel loro collaborare alla costruzione e al mantenimento di quella che è un'esposizione costante, una vista «pornografica»:

L'esibizionismo e il voyeurismo alimentano la rete come un panottico digitale. La società del controllo si realizza là dove il suo soggetto si denuda non in conseguenza di una costrizione esterna, ma di un bisogno auto-prodotto, quindi là dove l'angoscia di dover abbandonare la propria sfera privata e intima cede al bisogno di esporsi alla vista senza pudore⁴⁶⁵.

Le parole del filosofo coreano ben si inscrivono nell'attuale dibattito sul tema della videosorveglianza, incitando a una riflessione rispetto alla connivenza delle pratiche sociali nel loro portato transnazionale. La globalizzazione, come si diceva, ha giocato infatti un ruolo chiave nel privilegiare le rappresentazioni e le dinamiche spaziali che soggiacciono a un modello basato sulla connettività istantanea e sull'annullamento delle barriere: un mondo nel quale, per l'appunto, beni e capitali (materiali e immateriali) e persone sono supposte circolare senza confini, immersi in un perenne flusso di mobilità.

Il sistema delle merci occupa del resto un ruolo fondamentale in un regime di controllo che ha inglobato il modello dello spazio "aperto" e della mobilità dei materiali necessari a produrre il controllo stesso. Ce ne fornisce un esempio

⁴⁶⁵ H. Byung Chul, *La società della trasparenza*, op. cit., p. 78.

Anne Friedberg⁴⁶⁶ che individua nella figura del consumatore un'epifania del soggetto controllato, esposto alla profilazione capillare esercitata sia nell'ambiente predisposto per l'acquisto, sia nella processazione delle informazioni dell'acquirente. Friedberg definisce al riguardo il Shopping Mall emblema dell'evoluzione urbanista del postmoderno ritenuto tra i principali metodi di un'interiorizzazione dello sguardo sorvegliante sull'individuo.

Le tecnologie della visione determinano una visione senza sguardo, già descritta da Virilio, come una nuova industrializzazione della visione che promuove una percezione di sintesi quale esito di un principio di delega di massa che permette *computer matching*, ovvero basato sul controllo incrociato dei dati in grado di fornire un profilo minuzioso e dettagliato di ogni singolo individuo. Nell'età della trasparenza, grazie a *software* in grado di contenere spaccati di realtà in immagine-dato, catalogati quali rilevanti o non rilevanti, in archivi tuttavia pubblicamente accessibili, si consuma il paradosso stesso della società della trasparenza: l'antidoto al pericolo si commuta in esposizione totale del corpo sociale e dei corpi individuali.

Significativamente, la formula proposta da Kevin Haggerty e Richard Ericson⁴⁶⁷ in riferimento a un sistema di Information Technology costruito sull'interattività dei dispositivi, la raccolta di informazioni provenienti dai diversi *devices*, il confronto e la sommatoria dei dati raccolti, è «*assemblaggio di sorveglianza*». Di natura composita, insieme centralistica e policentrica, le nuove modalità di sorveglianza funzionano grazie a una comparazione continua tra visione dall'alto (satelliti e droni) e dal basso (funzioni *locative*):

le politiche di visibilità consistono precisamente nel lavoro di determinazione e trasformazione di tali soglie. La gestione delle visibilità è dunque un lavoro sociale, il cui prodotto è la creazione di un campo di interazione⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Cfr. A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.

⁴⁶⁷ Cfr. K. D. Haggerty, R. V. Ericson, *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2005.

⁴⁶⁸ D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009, p.32.

6.2 Da Washington a Hollywood: mappare attraverso dispositivi scopici l'iconologia del controllo

Thomas Elsaesser e Malte Hagener in *Teoria del film*⁴⁶⁹, affermano che l'immagine del controllo quale potere modulare e flessibile, ben si incarna in quella che sempre più viene designata come narrazione cinematografica di «sicurezza nazionale»; questa negli anni si è fatta carico di alimentare un dibattito attorno alle *défaillance* e alla fallacia della *società della trasparenza* nonché di mappare il mutamento dello sguardo scopico. Oltre all'enfasi sul carattere globale e transnazionale, si vedrà la ricorsività sintomatica di una nuova tipologia sociale definita da Deleuze e Guattari *dividuo*⁴⁷⁰, indicante un aggregato astratto di informazioni.

In *The Geopolitical Aesthetic*⁴⁷¹, il critico statunitense Frederic Jameson fa risalire l'articolarsi di un cinema di sicurezza nazionale e le sue implicazioni rispetto alla società alla produzione degli anni Settanta. Lo studio prende in esame alcuni film che l'autore designa col termine «cospirative», di spionaggio: analizza alcuni classici tra cui *Perché un assassinio* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), *I tre giorni del Condor* (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula 1976). Nei film analizzati, era permesso alla vittima della cospirazione solo di sfuggita avere «occhiate 'estatiche' all'intero sistema. Per brevi momenti un personaggio poteva rendersi conto delle dimensioni della cospirazione, salvo poi non essere capace di sfuggirvi, né di averne un'idea chiara, stabile e completa»⁴⁷².

⁴⁶⁹ Cfr. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film: un'introduzione*, op. cit., pp. 85-118.

⁴⁷⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, op. cit.; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, op. cit..

⁴⁷¹ Cfr. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic, cinema and space in the world system*, Indiana University Press, London 1992.

⁴⁷² G. Avezzù, *L'evidenza del mondo*, Diabasis, Parma 2017, p. 102.

Anche Jean-Michel Valantin⁴⁷³, nel suo studio del 2005, dedicato alle relazioni tra Hollywood, il Pentagono e Washington iscrive la produzione di film incentrati sulla sicurezza nazionale nel quadro di quel complesso scenario politico che si configura alla svolta degli anni Sessanta:

conflitti bizantini che oppongono la Casa Bianca al Pentagono, alla CIA e allo State Department, [...] innescano le due grandi crisi rappresentate, la prima, dalla scoperta dell'infiltrazione di una spia dei servizi segreti della Marina alla Casa Bianca, e l'altra dallo scandalo Watergate. Le presidenze Nixon, Ford e Carter sono segnate dall'estensione della guerra del Vietnam alla Cambogia nel 1969, dall'organizzazione da parte della CIA del colpo di Stato del generale Pinochet contro Allende in Cile nel 1973 e dall'incapacità di dissuadere l'URSS dall'invasione dell'Afghanistan nel 1979. Ne risulta una grave diffidenza politica all'interno della rete di istituzioni che ha in carico la difesa e la sicurezza della nazione. Ciò si traduce in un certo numero di inchieste condotte dal Congresso per controllare la CIA che affronta una grave crisi di reclutamento, mentre l'esercito americano deve affrontare forti tensioni interne⁴⁷⁴.

La Hollywood liberale fa da cassa di risonanza dei sobbalzi che investono il governo del paese, come sottolinea Jameson citando tra gli altri il film di Sidney Pollack *I tre giorni del Condor* (1975)⁴⁷⁵ con il suo spaccato di faide intestine alla CIA, innestate negli interessi connessi agli interventi militari in Medio Oriente. Il film viene indicato quale una delle prime produzioni a

⁴⁷³ J. M. Valantin, *Hollywood, il Pentagono e Washington. Il cinema e la sicurezza nazionale dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri*, Fazi Editore, Roma 2005.

⁴⁷⁴ Ivi, p.37.

⁴⁷⁵ Ricordiamo brevemente la trama: una sezione di analisi della CIA in Manhattan è posta sotto assedio di un misterioso commando di sicari. A sopravvivere, Joseph Turner, conosciuto come «Condor», assentatosi per una passeggiata mattutina. Si scoprirà che una sezione deviata interna alla CIA lo vuole morto; a capo di tutto un cospiratore di nome Leonard Atwood. Questi aveva preparato i piani di una guerra da far scoppiare nel Medio Oriente per assicurarsi il controllo del petrolio, ma il rapporto di Condor lo aveva involontariamente smascherato. Il funzionario della CIA era pertanto ricorso al killer "indipendente" Joubert per eliminare ogni possibile contatto che potesse metterlo in rapporto con il piano, mentre la CIA usava Turner come bersaglio mobile per individuare i responsabili del complotto.

rispecchiare il divorzio tra l'opinione pubblica e la sicurezza nazionale, mettendo in risalto il carattere antidemocratico di istituzioni e il pericolo potenziale che possano assumere nei confronti della libertà dei singoli.

Il cinema contemporaneo pare rivolgere più attenzione alle modalità d'azione, ai metodi e soprattutto agli strumenti utilizzati dalle agenzie di *intelligence* nelle pratiche sorveglianti. Similmente a quanto rilevato accadere in ambito bellico, anche la macchina governativa non è più rappresentata da uno sguardo unitario ma pluri-direzionale. Il ritratto audiovisivo insiste inoltre nelle dinamiche di interattività e di annullamento di distanza visiva, cui consegue l'opacità della percezione del controllo, proprie dell'attuale regime scopico. La pervasività "opaca" è restituita sovente dalla messa in scena, in momenti cruciali della narrazione, in cui vengono mostrate pratiche di videosorveglianza che mappano trasversalmente la totalità sociale e l'azione politica. In secondo luogo, motore drammatico diventa sempre più la consapevolezza da parte del cittadino delle insidie connesse alle opacità tecnologiche, ivi compresi i suoi risvolti burocratici, in relazione a potenziali e possibili utilizzi distorti di pratiche e strumenti.

A preambolo delle analisi di seguito proposte, volte a indagare le modalità attraverso cui il cinema di sicurezza nazionale mette in scena i vari aspetti contraddittori delle politiche di difesa e la loro legittimità, alcuni traccati che attestano lo scemare dell'influenza dell'istituzione politica sull'immagine nel post 11 Settembre, nonostante accordi bilaterali tra "le due potenze globali", Hollywood e Washington.

6.2.1 Il tentativo di controllo su Hollywood nel post 11 Settembre

L'11 Novembre 2001 al Peninsula Hotel in Beverly Hills si tiene un incontro⁴⁷⁶ tra i rappresentanti dei grandi Studios, il presidente del sindacato degli attori, Jack Valenti e il consigliere politico dell'allora presidente George W. Bush, Karl Rove. Se nel 1942 il presidente Roosevelt convocò ufficialmente alla Casa Bianca alcuni tra i maggiori produttori hollywoodiani assegnando loro un ruolo di mobilitazione nazionale, nel 2001 si chiede un sostegno solidale agli interventi di politica estera, in cui rientra la promozione dell'immagine del «musulmano americano integrato». In particolare, la stampa riporta l'insistenza di Karl Rove sulla necessità di evitare ogni forma di propaganda ideologica e l'esigenza di preservare un'informazione chiara e onesta. Nei mesi successivi sembra verificarsi un adeguamento alla strategia, di respiro internazionale, voluta dal Pentagono: ad esempio, l'uscita di *The Sum of All Fears* (Phil Alden Robinson, 2002, produzione Paramount), incentrato sulla tematica della lotta al terrorismo, prevista a ridosso della data fatidica dell'11 Settembre, viene posticipata di diversi mesi. Così accadrà per *Collateral Damage* (Arold Davis, 2002) e *Spy Game* (Tony Scott, 2002)⁴⁷⁷.

La politica perseguita da Washington verrà presto a scemare, riponendo al centro dell'attenzione quegli attori e quegli intrecci inevitabilmente chiamati in causa in trame connesse a quelle che erano state etichettate come tematiche sensibili a valenza propagandistica: «il cinema di sicurezza nazionale filma la CIA, il Pentagono, la presidenza, l'unità di forze speciali, le diverse armi, ma anche le Commissioni senatoriali delle forze armate o delle attività di intelligence, e a volte il complesso militar-industriale»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁴⁷⁷ Per un'analisi attenta sui risvolti, in particolare economici, della pratica di censura adottata, si rinvia allo studio di J. M. Valantin, *Hollywood, il Pentagono e Washington. Il cinema e la sicurezza nazionale dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri*, Fazi Editore, Roma 2005.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 149.

Ci sembra significativo rilevare come, già all'altezza dell'autunno del 2002, nella sfocatura, richiesta, della tematica relativa alla minaccia strategica del movimento integralista islamico, si faccia strada la focalizzazione sulla fallacia dell'apparato di difesa e sicurezza nazionale, a fronte di una retorica ufficiale volta a farne emblema dell'efficienza del controllo. Cassa di risonanza si fa una produzione inscrivibile nel genere di fantascienza dal carattere fortemente allusivo. Di qui l'imporsi come caso di studio del lungometraggio di Steven Spielberg, *Minority Report* del 2002⁴⁷⁹. Come se, dopo la trattativa del 2001, la produzione filmica prendesse le distanze da un'ambientazione realistica, dislocando in corpi ibridi e temporalità future le questioni del presente; senz'altro questa produzione diventa schermo proiettivo delle sensibilità degli studiosi di questioni connesse alle pratiche e alle retoriche della sorveglianza. Mantenendo l'idea originaria del racconto del visionario autore di fantascienza Philip K. Dick, cui si ispira il film, *Minority Report* ambienta la narrazione in un regime democratico guidato da capi autocratici. Motore degli avvenimenti, un apparato basato sull'interpretazione di frammenti visivi riproducibili di avvenimenti e situazioni in essere di cui si predice l'evoluzione criminale.

Vi si innestano le questioni dell'interfaccia mediale, della lettura e attraversamento delle immagini a partire dall'attribuzione di statuto, infine –ma non ultimo–, dei potenziali utilizzi, mistificazioni della sorveglianza tecnologica a propensione visiva cui si conferisce la capacità di gestire il controllo a partire da un universo reso “visibile”. Nel farlo, Spielberg racconta la manipolabilità di un

⁴⁷⁹ Per studi sul film si rimanda alle monografie R. Lasagna, *Steven Spielberg*, Falsopiano, Alessandria 2006; R. Schickel, *Steven Spielberg: une rétrospective*, La Martinière, Paris 2012; E. Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014, pp. 164-169; D. Cox, M. P. Levine, *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, John Wiley & Sons, Oxford 2011; S. Mulhall, *On Film: Second edition*, Routledge, London 2008; S. Lefait, *Suveillance on Screen*, The Scarecrow Press, Lanham 2013 pp. 58-69; e articoli in riviste J. M. Lalanne, *Jurisdiction des images*, in «Cahiers du cinéma», n. 572, ottobre 2002, pp. 74-75; C. Gad, L. K. Hansen, *A Closed Circuit Technological Vision: On Minority Report, event detection and enabling technologies*, in «Surveillance & Society», 11(1/2), 2013, pp. 148-162.

sistema supposto *non* falsificabile, che entra nell'opzione del sospettabile solo nel momento in cui colpisce un componente interno.

Il film è interpretato, all'indomani dei tragici eventi del 2001, come un esercizio filosofico⁴⁸⁰. Per Bennet Capers, ad esempio, il film sollecita un pensiero critico relativamente alle modalità di esercizio della legge: «law enforcement have already become messy practises»⁴⁸¹, in un'iscrizione del film che trapassa il contesto americano (l'ambientazione prevalente è Washington) verso una nozione esportabile che prende di mira la demagogia della trasparenza. I tre *precog*, fratelli telepatici costituiscono il cuore di un assemblaggio complesso di processi interdipendenti, comprendente esseri umani, post-umani e computer, ciascuno dotato di combinazione specifica di competenze.

Connessa all'insorgenza di un discorso securitario, è la rappresentazione dei corpi sorvegliati. *Il corpo si fa immagine*, spesso un'immagine in frammenti. La sua gestione è confinata all'interno di un luogo istituzionalmente deputato, che non sono più le mura del Panopticon, ma una mappa (del mondo) visualizzabile in stringhe alternate di 0 e 1⁴⁸². Ben comprensibile nella sequenza iniziale in cui vediamo Anderton decifrare e interpretare, all'interno di una *control room*, dove l'"Incompiuta" di Schubert è commento sonoro, le immagini trasmesse e registrate dai *precog*; luogo paragonabile alla stanza di post-produzione in cui un regista smonta e rimonta frammenti di simulacri ripresi, al fine di trarne un senso superiore. I corpi sembrano vivere in un eterno presente, quali ibridi composti da carne e immagine sospesi in un arco temporale che, come scrive Murakami Wood, si dà «as an anachronistic mixture of old, new, and yet-to-come; existing, possible and imagined»⁴⁸³.

⁴⁸⁰ M. Huemer, *Free will and Determinism in the World of Minority Report*, in «Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence», Oxford 2010.

⁴⁸¹ B. Capers, *Notes on Minority Report*, in «Suffolk University Law Review», 42(4), 2009, pp.795-807.

⁴⁸² Cfr. C. Uva, *Impronte digitali*, op. cit.

⁴⁸³ D. Murakami Wood, *Can a Scanner See the Soul? Philip K. Dick Against the Surveillance Society* in «Review of International American Studies», 3.3-4.1 2009, pp. 46-59.

Il lungometraggio di Spielberg sottolinea il trattamento giudiziario «in tempo reale», così diverse dalla temporalità delle prassi “terrene”, oltre al consueto ampliamento delle prerogative degli agenti di sorveglianza, dell’impatto delle telecamere a circuito chiuso riversato nelle diverse forme di cartografia informatizzata (*profiling* criminale, braccialetti elettronici, schedatura di tracce genetiche). Didier Bigo sostiene con particolare convinzione come «the Intelligence services has a grammar of “futur antérieur”, ‘which leads current politics to become a ‘world of fiction’ where technologies are consistently seen as incontestable and reliable»⁴⁸⁴, nonostante metodi come, per l’appunto, il *profiling* siano “anche nella realtà” messi in discussione nell’affidabilità. Oltre alla dimensione predittiva, tra i motivi ricorrenti in letteratura, di interesse è come viene inscenato il controllo attraverso l’occhio del potere: riconduce alla vista come senso privilegiato nella percezione della realtà fenomenica ma anche all’iride, da leggere per prassi di identificazione che non possono sottrarsi al monitoraggio senza soluzione di continuità di Potere e Commercio in un’eco delle teorizzazioni di Anne Friedberg. Si pensi alla pubblicità, preconizzate da Spielberg *ad personam*. In una tale società dello sguardo, della dittatura dello sguardo, della proliferazione degli sguardi, è libero solo colui che non ha “occhi per vedere”. Per sfuggire a se stesso e al controllo del sistema, John Anderton dovrà difatti liberarsi dal “peso dell’occhio”, accingendosi volontariamente a un trapianto dell’iride per non essere riconosciuto dai dispositivi di scansione oculare disseminati nello spazio.

Pur condotto all’interno di una traiettoria narrativa mantenuta sul registro personale delle motivazioni, *Minority Report* è parso traslabile per la centralità conferita all’individuo quale oggetto di menzogna in riferimento all’imperversare di retoriche securitarie legate all’allarme terroristico poggianti sull’affidabilità e la performatività di sistemi *perfetti in quanto non falsificabili*. Al riguardo, Sebastien Lefait scrive che «one of the roles of surveillance cinema is to prove, through a comparison with fiction film, that modern surveillance cannot totally preclude

⁴⁸⁴ D. Bigo, *Security, exception, ban and surveillance*, in «Theorizing Surveillance-The panopticon and beyond», op. cit., pp. 46-68.

subjective interventions, which may lead to distortions of the truth»⁴⁸⁵. L'interesse per *Minority Report* è nella sua spettacolare messa in scena della prassi di *surveillance footage*, capace di oscurare "l'occhio" che incarna il rapporto di minoranza, rivelato sin dal titolo essere la chiave del sistema, ovvero una possibilità "altra" dell'accadere. In questa direttrice, l'occlusione nell'odierno prevede politiche sostenute da un discorso allarmista sull'insicurezza sociale, oltre a produrre estensione e potenziamento del sistema scopico.

6.2.2. Il cinema anti-cospirativo: l'evento Wikileaks e il caso Snowden

Sì, la trasparenza è un valore, i governi sanno troppo di noi e non viceversa.

Laura Poitras

Messi a margine gli "accordi" con Washington, nell'osservare *dall'esterno* gli effetti delle politiche di sorveglianza, l'audiovisivo si caratterizza sempre più per un connubio dialettico tra realtà e spettacolo che fa del presente *storico* il proprio orizzonte specifico⁴⁸⁶. Nelle prossime pagine ci si riferirà in particolare a questioni di abuso di sorveglianza da parte dell'amministrazione americana stessa, implicata in vicende massmediaticamente dibattute.

⁴⁸⁵ S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013, p. 69.

⁴⁸⁶ Il tema trova approfondimenti nei testi di G. Carluccio (a cura di), *America oggi, cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014; M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008; L. Gandini e A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008; R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010.

Tra i principali tratti distintivi, l'emergere della figura del *whistleblower* termine che designa soggetti, interni al sistema, che denunciano pubblicamente informazioni relativamente ad attività governative illecite⁴⁸⁷.

Principale motore è la diserzione declinata quale gesto etico, dalla plateale messa in scena, che anima film anticipatori della cosiddetta crisi del dicembre 2006, data che segna la prima apparizione del sito WikiLeaks in cui si pubblicano documenti segreti relativi a un complotto USA per assassinare i membri del governo somalo⁴⁸⁸. Alcuni anni dopo ne viene realizzato un film, *The Fifth Estate*⁴⁸⁹ di Bill Condon (*Il quinto potere*, 2013). Oltre a documentari come *We Steal Secrets: The Story of WikiLeaks* (Alex Gibney, 2013) cui partecipa attivamente Chelsea (nata Bradley) Manning, analista di intelligence durante le operazioni in Iraq, accusata di aver trafugato documenti riservati e imputata di reati contro la sicurezza nazionale. Di qualche anno dopo si segnala *Risk* (2016) di Laura Poitras, documentarista di *whistleblower*, appellativo a lei stessa attribuito per il coinvolgimento della stessa nelle dibattute vicende di Edward Snowden, il giovane informatico a tutt'oggi conosciuto per quella che è stata definita la più grande violazione dei sistemi di sicurezza nazionale nella storia dei servizi segreti americani.

Certo non il primo caso. Fughe di informazioni e inchieste sulle modalità d'azione della NSA iniziano ad emergere quasi subito dopo l'anno di fondazione della stessa, il 1952. Le cronache riportano uno scandalo risalente al 1960:

⁴⁸⁷ Si veda Y. Benkler, *A public accountability defense for national security leakers and whistleblowers*, in «Harvard Review of Law & Policy», n. 8, 2014, pp. 281-326.

⁴⁸⁸ Per ulteriori approfondimenti si veda M. Catanzariti, *'WikiLeaks' tales: finisce l'era della ragion di Stato?*, in «Politica del Diritto», n. 4, 2012, pp. 675-707; N. Labanca, *WikiLeaks: guerra, politica e informazione*, in «Il Mulino», n.1, 2011, pp. 122-130; Y. Benkler, *A free irresponsible press: Wikileaks and the battle over the soul of the networked Fourth Estate*, in «Harvard Civil Rights – Civil Liberties Law Review», n.46, 2011, pp. 311-397.

⁴⁸⁹ Il film si snoda intorno alla vicenda del fondatore di WikiLeaks, Julian Assange e del progetto condotto con il collega Daniel Domscheit-Berg, per svelare, su scala globale, un sistema di potere e privilegi che prende forma nella nota piattaforma per la diffusione in forma anonima di informazioni riservate. Nel giro di poco tempo diventano un vero e proprio strumento di controinformazione globale. Wikileaks verrà citato a più riprese anche nella settima puntata della terza stagione di *Homeland*.

protagonisti due impiegati, William Martin e Bernon Mitchell, disertori in Unione Sovietica. Un incremento si ha negli anni Settanta quando l'agenzia è posta al centro del mirino di giornalisti e attivisti, che danno luogo, tra altro, alla serie di articoli usciti nel New York Times nel 1971 sulle macchinazioni illegali dell'agenzia a partire da conversazioni telefoniche con funzionari sovietici.

La dialettica si fa particolarmente intensa in concomitanza con congiunture di particolare rilevanza storico – politica. La vicenda Snowden si colloca per l'appunto nell'onda lunga che ha visto dopo l'attacco terroristico dell'11 Settembre un'azione controffensiva degli Stati Uniti consistente nel potenziamento di sistemi anti-hackeraggio, nella richiesta di autorizzazioni speciali per programmi segreti, e la dichiarazione da parte del governo di voler creare una rete di differenti organizzazioni ampiamente finanziate votate a un ideale di Homeland Security. In questo contesto, nel 2013, si muove Edward Snowden, emblema della contraddittoria era della sorveglianza e trasparenza: al contempo spia interna, come furono Madsen o Tice, *networked* insicuro e hacker ragionevolmente ben addestrato.

È il 10 giugno 2013 quando Snowden lascia la National Security Agency e vola a Hong Kong per incontrare Ewen MacAskill e Glenn Greenwald, il giornalista di *The Guardian* che pubblicherà successivamente una serie di articoli di denuncia sulla base delle rivelazioni dell'informatico.

Le divulgazioni del dissidente riguardano un sistema d'intercettazioni, ancora oggi ritenuto illegale, definito da Miguel Ángel Verde Garrido⁴⁹⁰ una «parrhesiastic sousveillance» ovvero un sistema di sorveglianza digitale, economico e sociale, a carattere globalizzante. Consulente esperto di informatica, vincolato a un impegno di massima segretezza, Edward Snowden scopre che i dati ottenuti da pratiche di sorveglianza che poggiano anche su recupero dati da piattaforme social (Google, Yahoo, Facebook, Instagram, ecc.) vengono registrati tracciando ogni forma di comunicazione digitale non solo relativa a governi stranieri e a potenziali gruppi di terroristi, ma anche a

⁴⁹⁰ M. Verde Garrido, *Contesting a Biopolitics of Information and Communications: The Importance of Truth and Sousveillance After Snowden*, in «Surveillance&Society», n. 2, 2015, pp. 153-167.

quella di normali cittadini⁴⁹¹. Disilluso rispetto al suo lavoro, il giovane raccoglie meticolosamente centinaia di migliaia di documenti segreti per dimostrare la portata della violazione dei diritti in atto quindi la portata globale del fenomeno: in sintesi quella che Jason Keiber ha definito «the information ecology made possible by U.S. surveillance hegemony»⁴⁹².

L'eroe disertore all'incontro nella stanza dell'hotel Mira convoca anche la documentarista americana Laura Poitras, già impegnata in campagne di denuncia; i suoi contatti parlano da soli: oltre ad Assange e Snowden, William Binney *whistleblower* della NSA, Thomas Drake, accusato di spionaggio, e Jacob Applebaum, impegnato nella formazione di attivisti in tutto il mondo nonché collaboratore del Tor Project⁴⁹³. Anche in considerazione della sua collaborazione con Glen Greenwald, avviata sin dal 2011, la Poitras può certamente considerarsi fautrice esemplare di un cinema "fuori dal sistema" o, come lei stessa lo definisce, «antagonistico»⁴⁹⁴. Per evitare controlli da parte dell'FBI dei dischi rigidi che contengono, in forma crittografata, i filmati degli incontri con Snowden, si trasferirà a Berlino dove lavorerà ai montaggi delle sue video-denunce. Dalle riprese di quel primo incontro Laura Poitras deriva il montaggio e la regia di *Citizenfour* che uscirà nel 2014, ottenendo l'Oscar al miglior documentario nel 2015. Nel film si percepisce l'intensità della situazione creatasi nel susseguirsi di giorni di conversazioni in cui Snowden rivela procedure che il «Guardian» e il «Washington Post» avrebbero consegnato alla

⁴⁹¹ Per un'analisi delle modalità di controllo di massa rese pubbliche da Snowden si rinvia a M. Nino, *Il Caso Datagate: i problemi di compatibilità del programma di sorveglianza PRISM con la normativa europea sulla protezione dei dati personali e della privacy*, in «Diritti Umani e Diritto Internazionale», 7, pp. 727-746; G. Greenwald, *No place to hide: Edward Snowden, the NSA, and the Surveillance State*, Hamish Hamilton, London 2014; J. Assenge, *When Google Met WikiLeaks*, ORBooks, New York 2014.

⁴⁹² J. Keiber, *Surveillance Hegemony*, in «Surveillance&Society», Vol 13 No 2, Surveillance and Security Intelligence after Snowden (Part 1), 2015, pp. 168-181.

⁴⁹³ Cfr. A. Peterson, Snowden filmmaker Laura Poitras: Facebook is a gift to intelligence agencies, in «The Washington Post », 23 ottobre 2014.

⁴⁹⁴ <http://espresso.repubblica.it/visioni/2015/04/07/news/laura-poitras-vi-racconto-il-mio-citizenfour-film-da-oscar-sul-valore-del-giornalismo-1.207131>.

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

stampa a partire dal 5 giugno. È questa infatti la data del primo articolo in cui si attesta che il governo Americano, tramite l'NSA, analizza venti miliardi di comunicazioni mondiali al giorno⁴⁹⁵. L'abilità della Poitras sta nel non eroicizzare il dissidente: «è bello che la gente segua la storia di un ragazzo pronto a correre dei rischi. Una trama classica, un individuo che combatte contro lo Stato» afferma la regista.

A fronte di questo richiamo a un modello di narrazione classica, *Citizenfour* (2014) e *The Risk* (2016) formano una sorta di dittico riflessivo sulle attuali trasformazioni dei regimi scopici e sulle relative produzioni di immagini sulle quali la Poitras interviene con quella che si definirà come modalità tipica delle sue produzioni. Assemblare registrazioni visive provenienti da spazi e contesti impreveduti è una modalità tipica delle produzioni della Poitras. L'estetica dei suoi film è fortemente influenzata dalle condizioni in cui si ritrova a operare. Più volte trattenuta e accusata di cospirazione contro la sicurezza nazionale degli Stati Uniti d'America, la regista si costringe a spostamenti continui tra diverse nazioni ad archiviare i materiali registrati in *Hard disk* crittografati e a ricorrere all'invio degli stessi materiali mezzo posta, al fine di sfuggire ai controlli e alla requisizione dei supporti. Assemblare registrazioni visive provenienti da spazi e contesti impreveduti è dunque una necessità che si fa marca stilistica⁴⁹⁶. Le produzioni divengono quindi superfici di lavoro in cui i flussi di comunicazioni e le immagini della sorveglianza vengono ri-combinati.

Non certo di pari incisività è il film del 2016 di Oliver Stone, *Snowden*. Di

⁴⁹⁵ Si viene a sapere, inoltre, che, a partire dal 2006, le nove compagnie internet che dominano il mercato hanno consentito l'accesso a tutte le telefonate, SMS, mail, nonché ai file archiviati nel Cloud e che l'agenzia di controspionaggio britannico, il GCHQ, sorveglia tutte e quaranta i cavi transatlantici in fibra ottica da cui dipende l'intero traffico internet in entrata e in uscita dal Regno Unito.

⁴⁹⁶ Secondo le dichiarazioni della stessa Poitras, l'attenzione nei suoi riguardi si intensifica a partire dal 2006, durante la lavorazione di *My Country, My Country*: «I've been placed on the Department of Homeland Security's (DHS) "watch list" and have been notified by airport security "that my 'threat rating' was the highest the Department of Homeland Security assigns"», Intervista della regista rilasciata al blog PBS, pubblicata <http://www.pbs.org/pov/mycountry/>, (ultimo ingresso 28 settembre 2018).

stampo biografico, prende avvio da elementi di cronaca per addentrarsi in vicende più personali, scelti tra altri in quanto narrativamente funzionali a tratteggiare drammaticamente la crescita di un sentimento patriottico, di una fedeltà verso la nazione costantemente messa alla prova. I riferimenti alla vita di Snowden vengono presentati quali flashback a partire dall'incontro avvenuto all'Hotel Mira tra il giovane "Ed" (Joseph Gordon-Levitt), il giornalista Glen Greenwald (Zachary Quinto) e Laura Poitras (Melissa Leo). *Fil rouge*, il motivo della trasparenza cui alludono anche le ampie vetrate delle strutture architettoniche dell'agenzia, a mascherare la retorica dell'autorità istituzionale dell'NSA, come delle pareti della stanza d'albergo in cui Snowden si nasconde, ambientazione che funge da perno della narrazione. La retorica della trasparenza e le sue ripercussioni trovano un momento di sintesi in una delle sequenze finali in cui il dissidente fornisce la sua testimonianza in mondo visione attraverso un'intervista in differita trasmessa da una emittente televisiva nazionale.

Secondo le dichiarazioni di Oliver Stone, *Snowden* mira a tratteggiare «a sober and modern view of what was happening in the world»⁴⁹⁷. Il mondo che genera tali narrazioni è lo scenario in cui viene meno il contratto tra cittadino e Stato, in cui i principi e le garanzie costituzionali vengono pervertiti

No one in America has signed a contract that allows the government to probe into your life. It's so antithetical to what the American Revolution was about, where what was important was individual sovereignty and a limited government. That's where I much agree with libertarians. This is not even questionable, and it's outrageous that the NSA has used this technological advantage and taxpayer money to advance their surveillance to this point.

L'indignazione del regista trova rinnovato slancio nella denuncia del fallimento

⁴⁹⁷ Dichiarazione del regista riportata dal quotidiano *The Guardian* pubblicata il 10 Settembre 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/10/oliver-stone-snowden-us-government-lies-all-the-time>

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

The shocking thing is that Michael Hayden, the head of the NSA, truly failed at his job on 9/11. They had great information, including the phone number of Osama bin Laden's safe house in Yemen and they learned the identities of two of the hijackers who ended up in San Diego in pilot training. But they didn't follow up by giving that information to the FBI when they arrived in the U.S. This is just one example of many failures⁴⁹⁸.

Il film procede attraverso giochi di anticipazione, che si addentrano contestualmente nella storia della dissidenza. Si ritrova ad esempio la figura di Hank Forrester (Nicolas Cage), che rinvia al *whistleblower* della NSA William Binney⁴⁹⁹ che cercò senza esito di denunciare gli abusi operati dopo il 2001 da parte dell'agenzia sulla gestione dei dati. Nella sceneggiatura di Stone, Forrester diviene, seppur tardivamente, una guida e un mentore per il giovane Ed. Costretto a una marginalità sociale, lo vedremo compiacersi della forza accusatoria eretta da Snowden.

Tracciabilità e localizzazione costituiscono, in alcune sequenze, il principale motore di drammatizzazione che chiama in causa lo spettatore ancor più dei personaggi della diegesi. Esempio al riguardo, la sequenza ambientata a Ginevra nel 2007 che vede Snowden prendere consapevolezza, grazie all'incontro con il tecnico di sorveglianza elettronica Gabriel Sol, dei programmi di raccolta dati. Si tratta del programma PRISM e XKeyScore, interfaccia di ricerca non soggette ai permessi della sezione 702, la corte FISA⁵⁰⁰. Mentre in un'intervista al direttore della National Intelligence, James Clapper, si dichiara la non-intenzionalità di raccolta di informazioni su centinaia

⁴⁹⁸ *Ibidem.*

⁴⁹⁹ <http://www.computerweekly.com/feature/Interview-the-original-NSA-whistleblower;>
[http://www.repubblica.it/esteri/2017/02/11/news/bill_binney_nsa_spie_versione_italiana-158063537/.](http://www.repubblica.it/esteri/2017/02/11/news/bill_binney_nsa_spie_versione_italiana-158063537/)

(ultimo ingresso 28 settembre 2018)

⁵⁰⁰ La Sezione 702 del Foreign Intelligence Surveillance Act autorizza la comunità di intelligence a indirizzare le comunicazioni di persone non statunitensi situate al di fuori degli Stati Uniti a fini di intelligence straniera. Uno strumento antiterroristico chiave che ha contribuito a contrastare numerosi complotti terroristici tra cui la cospirazione del 2009 per bombardare la metropolitana di New York.

di milioni di americani, in controcampo Ed è impegnato a rendere partecipi alcuni colleghi della mappatura della raccolta dati avvenuta in ogni nazione nell'arco di un mese: il grafico prodotto da Ed, e riportato nel film, smentisce le dichiarazioni ufficiali evidenziando lo scarto ingente tra i dati raccolti in USA e quelli raccolti in Russia (3,1 miliardi contro poco più di 1 miliardo e mezzo, tra email e chiamate, esclusi i dati dalle compagnie telefoniche).

6.3 *The global eye*: messa in scena di sistemi di rilevamento dati

Come la sequenza sopra citata in *Snowden* evidenzia, i film di sorveglianza nazionale inevitabilmente incorrono nella rappresentabilità del *database*, obiettivo che rivelerà limiti sostanziali configurandosi spesso nella rappresentazione dell'azione archiviante. Tra gli esempi, troviamo la sequenza iniziale di *The Bourne Identity* (2002, Doug Liman) in cui si dà esibizione del cumulo di informazioni contenute in una apparente semplice scheda informatica riguardanti non solo la persona dell'agente ma anche, a onde concentriche, famigliari e frequentazioni. Ancora una declinazione dell'operatività archiviante si ritrova quei film che Garret Stewart definisce «a Homeland Security genre of metasurveillance fueled by the ultimate fantasy of turning back the clock of disaster»⁵⁰¹; tra questi *Déjà Vu* (2006, Tony Scott) e *Source Code* (2011, Duncan Jones)⁵⁰², insieme a *Eagle Eye* (2008, Daniel John Caruso). Al di là dell'impianto che conduce al genere di fantascienza, questi film, che rinnovano i codici del *conspiracy film*, trasferiscono sullo schermo cinematografico forme rappresentative di pratiche di videosorveglianza che evidenziano, per esempio, precisi riferimenti al contesto post Snowden. A essere messo in scena è l'atto di

⁵⁰¹ G. Stewart, *Closed Circuit: screening narrative surveillance*, Chicago University Press, Chicago 2015, p.196.

⁵⁰² Visto il carattere fantascientifico delle due opere si sceglie, come motivato nell'introduzione, di non approfondirle. Si rimanda per uno studio e un confronto tra i due film a C. Zimmer, *Surveillance Movie*, op. cit., pp. 160- 179.

visione in cui tuttavia, i confini tra l'osservazione del "qui e ora" e di ciò che è stato fissato dalle pratiche di archiviazione, va incontro a una contaminazione indistinta. A darsi un'ulteriore richiamo della situazione spettatoriale all'interno della pratica filmica che rinnova la figura della *control room*. Il dispositivo inserito nella diegesi quale motore di narrazione si apre altresì all'orizzonte delle realtà possibili.

Il corto circuito tra realtà plurali, pratiche di sorveglianza visiva e archiviazione, si ritrova protagonista nel film significativamente intitolato *Closed Circuit* di John Crowley del 2013, un *crime drama* ambientato nella Londra odierna. Il film ha inizio con alcune inquadrature in *spleet screen* mostranti gli attimi precedenti un attacco terroristico al Borough Market. L'individuazione del colpevole darà avvio a un processo, indicato come 'del secolo', destinato ad alimentare la scena massmediatica dove Erdogan (Denis Moschitto), il terrorista, avrà come difensore pubblico Martin Rose (Eric Bana). Contestualmente un secondo processo a porte chiuse vedrà l'avvocato Claudia Simmons Howe (Rebecca Hall) esaminare prove e dati secretati. I due avvocati saranno posti sotto stretta sorveglianza da parte dello Stato attraverso il sistema di circuito chiuso operante sia negli spazi pubblici che in quelli privati, affinché non espandano oltre il perimetro auspicato dal governo le loro indagini. Situazione non dissimile alle cospirazioni governative in cui si ritrova implicata la giornalista Harriet Dunkley (Anna Torv), protagonista della serie televisiva australiana *Secret City* (2018); parimenti l'ex direttore delle comunicazioni della Casa Bianca Olivia Pope (Kerry Washington), perno della narrazione seriale di *Scandal* (2012-2018)⁵⁰³. A dare materiale agli intrecci, le scoperte di piani di sorveglianza illegale sui cittadini da parte della NSA, così come l'azione condotta da agenzie governative. Rispetto a tale operazione come ricorda Giorgio Avezù, menzionando Franco

⁵⁰³ Perimenti nelle stagioni delle due serie televisive citate diversi gli episodi in cui si ricorre all'immagine di videosorveglianza, sia essa proveniente da circuito chiuso sia da strumenti di visione aerea. La pratica di controllo visivo assume funzione di *Homeland Security*. quanto di testimonialità di una azione governativa fallata.

La Polla, il riferimento specifico serve spesso come volano per traiettorie di respiro universale:

La CIA serve, nel cinema contemporaneo, come metafora di tutte le pretese scopiche, geopolitiche e geografiche del medium. È raro che i film nei quali compaiono i servizi segreti raccontino davvero soltanto storie di spie o di guerra; piuttosto è frequente che siano degli apologhi sul tradizionale 'sistema morale e persino gnoseologico'.⁵⁰⁴

L'osservazione è traslabile anche rispetto ad alcune figure tecnologicamente incarnate come il sistema ECHELON al contempo evento e moloc. Analoghe le osservazioni di Andrea Bellavita in merito alle rappresentazioni e all'operatività dell'agenzia nei film del post 11 Settembre:

[...] sopra di *noi* (sopra di *loro*) c'è un occhio pesto come quello della CIA, che dovrebbe vedere tutto e invece rischia di farsi mettere in sacco da una banda di alcolizzati, sessuomani, rancorosi e stupidi soggetti sopra le righe, dediti al culto del corpo e alla costruzione casalinga di macchine sessuali.⁵⁰⁵

In Italia si inizia nel 1998 a parlare dell'esistenza di un sistema denominato ECHELON derivante da un accordo tra Regno Unito e America. Sistema d'intercettazione delle comunicazioni private e pubbliche su scala mondiale nonché macchina di processazione, l'azione di ECHELON trova amplificazione delle dichiarazioni di Edward Snowden il quale introduce anche all'esistenza di programmi derivati quali PRISM, XKeyscore, Tempora.

Malgrado la cortina che si interpone tra le informazioni e la macchina, si ritiene che ECHELON sia un'infrastruttura satellitare predisposta all'inizio degli anni Sessanta nel corso della guerra fredda, con la messa in orbita di un gran numero di satelliti spia⁵⁰⁶. La responsabilità è attribuita alla National Security

⁵⁰⁴ G. Avezzù, *L'evidenza del mondo*, op. cit., p. 175; cfr. F. La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Milano 2004, pp. 273-276.

⁵⁰⁵ A. Bellavita, *Pezzi di carne* in «Cineforum», n. 478, 2008, p. 13.

⁵⁰⁶ Cfr. D. Campbell, *World under watch, interception capabilities in the 21. Century*, tr. di G. Lagomarsino, *Il mondo sotto sorveglianza. Echelon e lo spionaggio elettronico globale*, Elèuthera, Milano 2003; P. Keefe Radden, *Chatter: dispatches from the secret world of global*

Agency (NSA), principale agenzia di spionaggio statunitense agente in collaborazione con CIA. Non è dato sapere con precisione il funzionamento, che sembrerebbe agire per *keyword*, parole chiave, mentre sembra sia in grado di rintracciare l'impronta vocale di un individuo nella rete di telecomunicazione. ECHELON è stato il primo sistema a essere progettato non per obiettivi militari ma per sottoporre a sorveglianza comunicazioni tra persone e/o industrie commerciali.

Tre le principali produzioni sull'argomento: *Echelon: the secret power* (David Kom–Brzoza, 2003) docufilm che espone il progetto attraverso modalità proprie del thriller di spionaggio; *In Ascolto* (2006), film di produzione italiana diretto da Giacomo Martelli narrante l'avventura di Francesca, una studentessa romana che, ingiustamente sospettata di spionaggio industriale, s'imbatte in documenti relativi a un avanzato sistema di spionaggio, ECHELON; infine *Echelon Conspiracy* (2009), diretto da Greg Marcks, sicuramente il più incisivo nella rappresentazione delle implicazioni del progetto. I titoli di testa contenenti immagini provenienti da telecamere a circuito chiuso, file audio, geolocalizzazione e biometria, fungono da anticipazione.

Bangkok, Max Peterson giovane informatico americano, nel corso di un viaggio di lavoro, riceve in hotel un misterioso pacco privo di mittente contenente un telefono cellulare di ultima generazione. Sullo sfondo, i notiziari riportano la notizia che al congresso degli Stati Uniti s'infiama il dibattito sul progetto di legge 23, volto ad autorizzare il NSA a potenziare il sistema di sorveglianza in tutto il mondo; segue l'esito della votazione, contraria per un solo voto. Nel mentre, parte delle azioni del quotidiano ci vengono proposte attraverso immagini di sorveglianza. Messaggi da un utente sconosciuto salveranno il protagonista da uno schianto aereo e gli permetteranno di vincere ingenti somme di denaro in un casinò praghese, fatto che attirerà l'attenzione di un ex NSA così come degli agenti FBI. Si scoprirà che Peterson è destinato a essere la vittima di un sistema che negli ultimi mesi aveva condotto a morte altre quattro persone: ECHELON, il sistema informatico di sorveglianza di cui

eavesdropping, Random House, New York 2005, tr. di P. Arlorio, *Intercettare il mondo. Echelon e il controllo globale*, Einaudi, Torino 2006.

Raymond Burke, direttore dell'NSA, aveva chiesto il potenziamento. Dotato di autonomia e in grado di autogestirsi secondo la propria concezione di "sicurezza nazionale", manipola il giovane informatico per predisporre l'aggiornamento negato. In Omaha, Nebraska, all'interno di un bunker, Peterson riceverà precise istruzioni per attivare il Bios e rendere attivi i server per ricevere i dati esterni "catturati" da ECHELON per compiere l'aggiornamento impedito dal governo qualche giorno prima. Incapace di fermare il conto alla rovescia della ri-programmazione, il giovane informatico cercherà di comunicare con l'IA utilizzando l'autoapprendimento del sistema: ECHELON si riconoscerà minaccia nazionale, provvedendo al proprio auto-spegnimento.

Particolarmente sensibile al tema del controllo pervasivo, è Steven Spielberg, regista già citato per il film, divenuto caso di studio, *Minority Report*. Cineasta che affianca all'attività di regia quella di produttore e di soggettoista, è autore negli ultimi anni di numerosi interventi andati sia a formalizzare questioni contenute nel film del 2002, sia a sviluppare ulteriormente il tema del controllo quale forma del potere governativo riconoscibile nel progetto dello sci-fi thriller *Eagle Eye* poi girato da Daniel John Caruso nel 2008. Pellicola ispirata al racconto di Isaac Asimov, *Tutti i guai del mondo*, il soggetto parla dell'attività di un'intelligenza artificiale ARIA, configurata all'interno dell' *Homeland Security*, che Garrett Stewart, nel suo studio *Closed Circuits*, definisce a *self reprogramming* in grado di riprodurre «panoptic images comparable to the various anchors sighting of Look»⁵⁰⁷. Gli effetti negativi di un raid dronesco in Medio Oriente porteranno la macchina a formulare una valutazione algoritmica presagente la morte del presidente USA, riconosciuto vulnerabile alla rappresaglia terroristica al pari dei membri della Camera e del Senato. La macchina si servirà di due persone tra loro sconosciute, Rachel e Jerry, controllati e allo stesso tempo controllori, coinvolgendoli nell'omicidio annunciato.

ECHELON è inoltre il rinvio principale per la serie televisiva *Person of Interest*. Jonathan Nolan, autore del soggetto della serie, accredita l'idea della produzione seriale a una sequenza di *The Dark Night* (2008, Christopher

⁵⁰⁷ G. Stewart, *Closed Circuit: Screening Narrative Surveillance*, op. cit., p. 112.

Nolan), episodio della saga dedicata al cavaliere oscuro. Mentre Batman (Christian Bale) si trova impegnato nel ripristinare l'ordine e la sicurezza a Gotham City, Joker (Heath Ledger) irrompe sulla scena portando caos e distruzione. In uno degli scontri tra Batman e Jocker, il cavaliere nero, grazie a un dispositivo sonar realizzato dall'assistente Lucius Fox (Morgan Freeman), riesce a localizzare il nemico in cima a un grattacielo in costruzione. Questo avviene grazie alla connessione visiva e al controllo di tutti i dispositivi dotati di apparecchiatura video, e in particolar modo della rete di telecomunicazione cellulare, presenti nella città di Gotham. Nella bat-caverna, resa iper-tecnologizzata, una parete di schermi innalzata in una grotta sotterranea inaccessibile e non localizzabile restituisce la visione complessiva nella sommatoria dei singoli riquadri: il "muro di sguardi" si fa oggetto e luogo di potere

le mur d'image ou d'écrans est comme le monument de ce temps-ici, un monument élevé à la transparence, à la Full Vision, à la vision hors limites qui est celle de ce temps. [...] Le mur d'écrans est l'instrument du contrôle, le pouvoir hypermoderne⁵⁰⁸.

6.3.1 *Person of Interest*

Ci si soffermerà in questa sede su *Person of Interest* (2011-2016) serie televisiva statunitense ideata da Jonathan Nolan trasmessa per la prima volta dalla rete CBS e in Italia dapprima su *Premium Crime*, poi su *Top Crime*. Messa in relazione agli scandali collegati all'amministrazione Bush tra i quali Wikileaks, diviene caso di studio per le modalità di messa in scena delle pratiche di sorveglianza. Se nella sequenza precedentemente riportata di *The Dark Night* Nolan affronta il tema della sorveglianza come "questione", *Person of Interest* segna invece lo stadio successivo «it was no longer a question. It was a given». Ci si propone in particolare di interrogare la costruzione narrativa della serie,

⁵⁰⁸ G. Wajcman, *L'oeil absolu*, op. cit., pp. 72-73.

giunta alla quinta stagione, in relazione ai circuiti istituiti tra personaggi e dispositivi mediali.

Rinchiusa in una segreta (bat-)caverna -una biblioteca prima e una stazione della metropolitana poi- protagonista indiscussa è l'intelligenza artificiale designata con l'appellativo di «La Macchina», costruita dall'ingegnere informatico Harold Finch (Michael Emerson) in seguito all'attentato alle Twin Towers all'interno di un progetto antiterroristico dell'amministrazione presidenziale americana collegato all'operazione dal nome in codice di «Northern Lights». L'intelligenza artificiale, che dimostrerà di essere senziente, è emblema dell'attuale trasformazione antropologica degli spazi in mappe cognitive, ove la visibilità totale diviene tracciabilità illimitata. L'allusione dell'impianto seriale a programmi quali ECHELON, nonché ai progetti ad esso sottesi, è evidente. Sin dal *pilot* il fantasma, materializzatosi, che incombe è quello di un controllo senza soluzione di continuità, capace di immagazzinare e processare dati atti a definire, in uno scenario debitore a Orwell, la rilevanza o l'irrelevanza di ogni singolo individuo rispetto ai parametri impostati:

You are being watched. The government has a secret system, a machine that spies on you every hour of every day. I know because I built it. I designed the machine to detect acts of terror, but it sees everything. Violent crimes involving ordinary people, people like you. Crimes the government considered irrelevant. They wouldn't act, so I decided I would. But I needed a partner, someone with the skills to intervene. Hunted by the authorities, we work in secret. You'll never find us. But victim or perpetrator, if your number's up, we'll find you.

Le parole di Harold Finch introducono da subito il “set” su cui si origina ogni singolo episodio, vale a dire lo spazio interposto tra le specificità della macchina e le finalità istituzionali della sua programmazione nell'ordine governativo e l'utilizzo “deviato” introdotto dallo stesso Finch. Ad aprire e a chiudere la dichiarazione programmatica due asserzioni significative: «You are being watched» e « if your number's up, we'll find you».

Sull'ultima espressione di Finch, ritorna l'immagine statica della metropoli in movimento ma rappresentata nei segnalatori di sorveglianza che la

abitano, fitti punti che ne rappresentano le ubicazioni: interconnessi vanno a segnalare la rete di sguardi e i livelli di controllo -dall'alto al basso- di quella che è una mappa visiva sulla città. Questi ammonimenti e questo memento visivo della città torneranno a ogni *opening* (figura 37).

Analogamente a quanto visto per lo *Snowden* di Oliver Stone, assistiamo alla progressiva presa di distanza del protagonista dall'apparato istituzionale committente di Finch, cui si deve non solo l'ideazione su richiesta governativa di La Macchina, ma anche l' "educazione" del server a tutela della privacy dei cittadini rispetto a possibili abusi. A tal fine, l'identità delle persone è restituita dal loro numero di previdenza sociale o da altri codici analoghi: se la soluzione è introdotta a tutela, al contempo, insidiosamente, concorre a quel processo di riduzione dell'umano a dato, alla base del mutamento di prospettiva che caratterizza lo sguardo sorvegliante dell'era digitale⁵⁰⁹.

La privacy, la tutela dell'identità, vale a dire quanto costituisce il massimo di rilevanza per l'informatico, la sua ossessione, sono considerati dal committente non solo *irrilevanti* ma disfunzionali nell'ottica pervasiva di un controllo retto su logiche di sorveglianza che non ammettono selezione tra gli individui, considerati tutti colpevoli fino a prova contraria o pedine nel perseguimento degli obiettivi.

La composizione della sigla è debitrice di quel lessico che vede l'immagine, ben riconducibile ai rispettivi apparati di produzione, sostituirsi alla realtà, o sommarvisi secondo la proposta interpretativa di Guglielmo Pescatore⁵¹⁰: collage di riprese video e processi di riconoscimento (dalla biometria a file audio) narrativamente riconducibili all'occhio della Macchina; dalla terza stagione dinamicizzata dall'alternanza con altri punti di vista. L'ultimo frame della sigla va ad "inquadrare", quasi a porlo al centro di un mirino, il personaggio in pericolo, definito dal numero di previdenza sociale, che i cavalieri bianchi dovranno rintracciare e di cui si occuperanno.

Tale istanza ricorsiva funge al contempo da cornice a ogni episodio, introducendo a uno dei motivi centrali di interesse della serie.

⁵⁰⁹ Al riguardo, tra gli altri, cfr. G. Wajcman, *L'oeil absolu*, op. cit., pp. 62-89.

⁵¹⁰ Cfr. G. Pescatore, *Il falso: mondo, discorso, immagine*, op. cit., p. 39.

Nella figura di Harold Finch ritroviamo un'ulteriore epifania del dissidente; per quanto il genio informatico di *Person of Interest*, al contrario di Snowden, rifugga le luci della ribalta e persegue la propria missione nell'ombra: difatti la Macchina lo classifica quale *unknown* (figura 35). Come lo Snowden tratteggiato da Oliver Stone, anche Finch manca di prestanza fisica, condizione allusiva sia di un'adeguatezza rispetto ai parametri prevalenti (si veda la sequenza dell'addestramento militare di Snowden) sia ad introdurre un tratto di performatività "altra" (il genio informatico) che, messa al servizio del Potere, si rivelerà ad esso "alternativa".

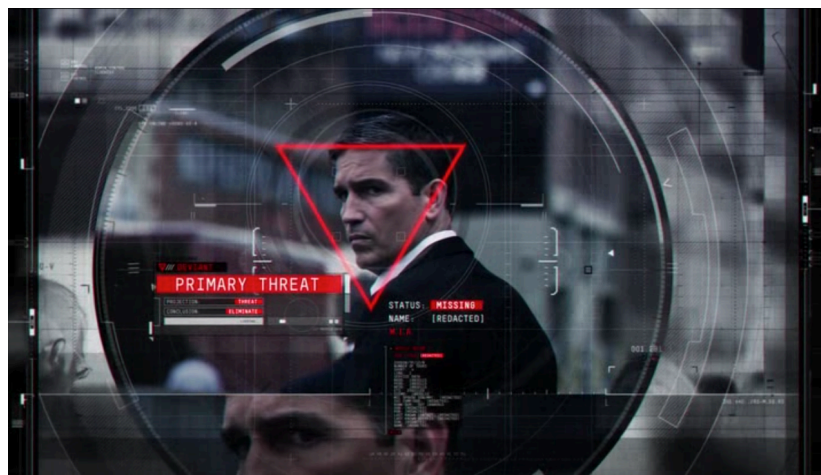
Attorno a Finch si costituisce una squadra composta a vario titolo da personaggi implicati con l'apparato securitario: in primo luogo John Reese (Jim Caviezel), ex killer CIA, che diviene il braccio operativo di Finch. Al loro fianco si avvicenderanno due detective della New York City Police Department, Lionel Fusco (Kevin Chapman) e Joss Carter (Taraji Henson), catalogati da La Macchina come risorse secondarie; dalla seconda stagione Sameen Shaw (Sarah Shahi), agente operativo ISA ed ex Marine, e Samantha Grove conosciuta come Root (Amy Acker), un'hacker killer, successivamente redenta.⁵¹¹ Quest'ultima, ossessionata dalla Macchina, assumerà il ruolo di Interfaccia Analogica, l'unica in grado di comunicare con l'IA oltre a Finch.

Nella terza stagione entrerà in scena una seconda IA che verrà a essere alle piene dipendenze governative, Samaritan. Manovrata da John Greer ex agente dell'agenzia britannica Military Intelligence, Section 6, meglio conosciuta come MI6, la seconda IA venne costruita da Arthur Claypool, ingegnere di software per NSA, amico di Finch; progetto apparentemente abortito nel 2005 ma la cui memoria è contenuta in un caveau: sarà la Decima Technologies, società privata capeggiata da Greer, a rubarne le unità rimanenti e, attraverso un certo numero di generatori ad alta potenza, riportare in vita la macchina (priva a differenza della creazione di Finch, di moralità) con l'unico

⁵¹¹ Per un'analisi dei personaggi della serie si rinvia a M. Visalli, *Supereroi di massa. Il sistema dei personaggi in Person of Interest*, in «Turin Dams Review», n. 43, luglio 2012; M. Visalli, *Person of interest e l'elogio del dubbio*, in Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema e Visioni, n.19, 2013.



(figura 35)



(figura 36)



(figura 37)

scopo di utilizzare i feed governativi di sorveglianza per consentire a Samaritan di divenire l'occulto occhio sorvegliante dell'intero globo.

Episodio chiave risulta essere l'ultimo della terza stagione, significativamente titolato *Deux ex Machina* (S03 E23). Peter Collier, leader di un gruppo istituito per proteggere i diritti di privacy, promotore di un *equo processo* contro il programma governativo Northern Light, cui si deve l'ideazione di La Macchina, che vede come imputati Greer, il senatore degli Stati Uniti Ross Garrison, il capo dell'operazione ISA, Controllo, accusata di spionaggio e tradimento e lo stesso Harold Finch che, chiamato a deporre, viene ritenuto indifendibile: «You expect to believe that you gave one thought about people's right as you were building the government a weapon of mass surveillance?».

L'accusa senza appello di Collier interpella i presenti, tra cui giornalisti e direttori di emittenti televisive, e gli spettatori di una supposta diretta streaming mondiale del processo in realtà inesistente, ma evidentemente anche gli spettatori della serie, sollecitati dalla spettacolarizzazione offerta dalla sovrapposizione tra finzione e cronaca.

Si scoprirà in seguito che il processo fa parte di una macchinazione ordita dallo stesso Greer per poter inscenare un attacco terroristico e ottenere, nel clima di "terrore" prodotto l'autorizzazione dei due rappresentanti governativi a fornire flussi audio e video del National Security Agency (NSA) da sottoporre a Samaritan. La I.A., eseguito un computer matching, un incrocio dei dati forniti dal collegamento con i 2000 occhi in possesso, più quelli fornitogli dall'agenzia di sicurezza, indicherà come prima missione di salvaguardia governativa, l'eliminazione di ogni singolo individuo a conoscenza del complotto permettendo all'agenzia segreta di agenti governativi capeggiati da Greer di dominare indiscussa. I quattro cavalieri bianchi –Harold, John, Root e Sameen- riusciranno ovviamente a salvarsi assumendo false entità grazie a una controffensiva ideata da Root su indicazione della Macchina. Tramontata l'utopia di poter salvare il mondo, si guarda alla salvezza di singoli, specifici individui in grado, forse, di fare la differenza. Significativamente, la strategia

controffensiva punta a creare «un punto cieco» nella macchina panottica antagonista. Come nella *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe (*The Purloined Letter*), il modo più efficace per sottrarsi alla vista è esporsi: in un mondo «guardato, archiviato, indicizzato, numerato, l'unico modo per scomparire è di apparire». Diventare persone ordinarie, o meglio nascondersi dietro quei numeri ordinari che individuano le persone ordinarie. Il vaso di Pandora, che una volta scoperchiato sconvolge irrevocabilmente l'assetto dell'universo è il punto di approdo del commiato di Root:

The Machine and I couldn't save the world. We had to settle for protecting the seven people who might be able to take it back, so we gave Samaritan a blind spot. Seven key servers that hard-codes it to ignore seven carefully crafted new identities. When the whole world is watched, filed, indexed, numbered, the only way to disappear is to appear, hiding our true identities inside a seemingly ordinary life. You're not a free man anymore, Harold. You're just a number. We have to become these people now, and if we don't, they'll find us, and they'll kill us. I'm sorry, Harold. I know it's not enough. A lot of people are going to die. People who might have been able to help. Everything is changing. I don't know if it will ever get better but it's going to get worse. But The Machine asked me to tell you something before we part. You once told John the whole point of Pandora's Box is that once you've opened it, you can't close it again. She wanted me to remind you of how the story ends. When everything is over, and the worst has happened, there's still one thing left in Pandora's Box: hope.

Al termine della quinta stagione Samaritan, unitamente ai suoi codici di base e quindi alla possibilità di rinascere tramite backup, verrà definitivamente eliminata da La Macchina all'interno di un satellite artificiale russo in cui si trovano entrambe. L'ultima puntata si chiude con la chiamata da un telefono pubblico a Sameen (uno dei tanti modi utilizzati per fornire i Social Security Number) della nuova versione della Macchina, giunta sulla Terra dal satellite, che rivolgendosi alla nuova versione di se stessa apre a un ulteriore orizzonte di sviluppo, cui concedere, forse, nuova fiducia.

Significativamente, l'alba di un nuovo giorno è salutata da una dichiarazione di impotenza, dall'impossibilità di sapere e di vedere. In questo

buio che cade su una visione assoluta – sciolta in quanto priva di vincoli – possono rifluire le immagini della memoria e il loro tessuto relazionale:

If you can hear this, you're alone. The only thing left of me is the sound of my voice. I don't know if any of us made it. Did we win, did we lose? I don't know. But either way, its over. So let me tell you who we were. Let me tell you who you are. Someone once asked me if I had learned anything from it all, so let me tell you what I learned: I learned everyone dies alone. But if you meant something to someone, if you helped someone, or loved someone, if even a single person remembers you, then maybe you never really die. And maybe, this isn't the end at all.

Ai fini della presente linea di ricerca, sono piuttosto di interesse gli effetti visivi realizzati in post produzione per le interfacce grafiche della Macchina e di Samaritan o la restituzione delle inquadrature delle telecamere di sorveglianza che caratterizzano e si alternano nelle diverse sigle, salvo eccezioni⁵¹², in relazione alle interfacce della Macchina (prime tre stagioni), di Samaritan (quarta stagione) e con montaggio alternato delle due delle due (quinta stagione), a introdurre la modalità sorvegliante che muove l'idea della serie caratterizzandone l'intero tessuto visivo. L'iscrizione dell'interfaccia nell'impianto visivo è resa da immagini sgranate e disturbate da frequenze o, nel caso di Samaritan, modificate da grandangolo, cui si sovrascrivono informazioni relative al dispositivo di provenienza, alla tipologia di supporto e alle modalità di trasmissione. A ogni volto inquadrato corrisponde un puntatore quadrangolare contenente ulteriori informazioni. Si tratta di un elemento andato a caratterizzare la peculiarità della serie, ampiamente rilevato negli studi di caso, nelle sue varianti tipologiche: dall'*identification number* all'iter ricettivo che, per potenziali minacce, colora il contemplino di rosso (figura 36). Più raramente invece i dati monitorati che riportano la segnalazione degli stati d'animo, la percentuale di stress o di violenza.

⁵¹² A volte i titoli di testa risultano ridotti rispetto alla norma o subiscono modifiche in relazione alla trama; in questi casi si ha un «cold open», un'apertura «a freddo», diretta, della narrazione.

Attenzionata è stata anche la modalità di *riconoscimento* degli *white hat*, che compare a più riprese oltre che nell'*opening*: Harold Finch non risulta tracciabile e quindi è "riconosciuto" quale *unknown*; Reese detiene lo stato di «missing», in quanto scomparso al termine del servizio in CIA, mentre le sue azioni vengono segnalate con «redacted»; entrambi i personaggi verranno segnalati da un'icona triangolare rossa una volta localizzati e identificati da Samaritan, differenza tra la visione di Sameen e Root. I quattro, dopo la strategia controffensiva di Root nella puntata finale della terza stagione, approderanno alla catalogazione di «primary threat» o «irrilevanti» per la seconda IA.

In *Person of Interest*, le IA non si limitano a essere personaggi con un ruolo chiave all'interno della trama, costituiscono dei punti di vista narrativi e punti di ocularizzazione. Gli eventi infatti vengono posti all'attenzione dello spettatore attraverso ciò che le due macchine vedono, sentono e ricordano. Se tale investimento non è certo nuovo nella fiction (*A.I., Intelligenza artificiale* del 2001 di Stanley Kubrick per tutti) assume una nuova prospettiva nell'era di ECHELON.

Le due IA, per mezzo delle rispettive interfacce grafiche, hanno inoltre capacità di contestualizzare l'archivio di metadati con cognizione spazio-temporale permettendo così di rinvenire informazioni di vario tipo relative a persone e/o organizzazioni da cui calcolano le probabilità di accadimenti nel futuro. Tale capacità di calcolo percentuale si presta ad assumere i contorni sovraumani di un potere predittivo quasi "divino". Al pari di *Minority Report*, la pre-dizione ha altresì occhi sul passato, mostrato sempre attraverso immagini provenienti da registrazioni di videosorveglianza (quindi da archivio) investite di valore testimoniale e presentificate sotto forma sia di *flashback* (lo scorrimento del tempo è attuato grazie a una *time line*), in particolare per introdurre la nascita della Macchina e la sua progettazione, sia di *flashforward* associati alle simulazioni di realtà attraverso processi predittivi programmati, spesso utilizzati per recuperare dettagli della trama inizialmente celati: esempi al riguardo, gli episodi *Apoteosi finale* (S01X03), *Partita finale* (S03XE08), *Terra incognita* (S04XE20), *Fine programma* (S05XE13). Oltre a narrare le vicende della

macchina, analessi e prolessi investono tanto i personaggi singolarmente quanto il loro insieme, coerentemente all'operatività delle IA programmate sia per la sorveglianza individuale che di massa.

Caratteristiche compositive e sviluppi narrativi anticipatori di rivelazioni di operazioni segrete di sorveglianza di massa compiute dall'NSA, entrate nel pubblico dominio a partire dal 2013 con Datagate, hanno fatto di *Person of interest* oggetto di studi ma anche fenomeno mediatico. Il riferimento alla serie rimbalza infatti in trame di thriller e narrazioni fantascientifiche (*Mr. Robot*, *Blindspot*) nonché nei film (*Fast&Furious 7* e *Spectre*), con la consistenza di un elemento concreto del paesaggio del contemporaneo.

Ancor più che le dinamiche cospirative, è la rappresentazione di una società *iperconnessa*, così come raccontata da Nolan, a evocare l'inquietudine di una destabilizzante familiarità riconoscibile, in particolare, rispetto al modellamento prodotto dalle prassi e azioni di *mostrare il vedere* operate dal paesaggio tecnologico e dalle quotidianità individuali. In questa nuova spettacolarizzazione dell'occhio *orwelliano*, connessa a una dipendenza da «sorveglianza effettiva», secondo la formula cara a Zygmunt Bauman e David Lyon, a dominare la messa in scena è il corpo in movimento quale obiettivo del controllo sorvegliante. In un sistema capace di riprodurre la tangibilità dei corpi in immagini di videosorveglianza o dati di tracciabilità, il confine tra Sé e replica di Sé è sfumabile: si rivive come algoritmo, nel *Cloud*, nei *device* che usiamo e nei dati che produciamo.

6.3.2 «Knowing is good... but knowing everything is better»: *The Circle*, o della telecomunicazione sorvegliante

«In un mondo in cui il World Wide Web è lo strumento onnipresente per qualsiasi comunicazione o quasi, l'informazione non è mai stata tanto tracciabile, i dati tanto tangibili ed estesi. Più dati produciamo, più informazioni forniamo, non solo ai governi nazionali, ma anche a entità commerciali, in

un'epoca in cui separare il settore "pubblico" da quello "privato", e i loro interessi, è sempre meno possibile»⁵¹³.

Come si evince dalle parole dell'artista Simon Denny, il quale negli ultimi anni ha esplorato aspetti di obsolescenza tecnologica, cultura aziendale e controllo, la traslazione di dati che interviene a partire dalla quarta stagione di *Person of Interest*, è una realtà "vissuta", un business che fa di aziende i principali fornitori di dati ai governi alimentando, attraverso la "rete" del web, la gabbia sorvegliante. In tal contesto si iscrive il recente *The Circle* (James Ponsoldt, 2017), tratto dall'omonimo romanzo di Dave Eggers, che firma anche la sceneggiatura del film. Un colosso internet-company si nutre della vita delle persone, e della protagonista in particolare, erodendo consensualmente la sfera privata in favore di una condivisione costante, di un'esistenza in streaming, in cui soddisfazione e felicità sono ormai alla mercé del numero di *like* e *retweet* ricevuti.

Mae è figlia unica in una famiglia di condizioni economiche modeste che vive in un piccola cittadina rurale. Lavora presso un call center rassegnata alla precarietà quanto all'invisibilità sociale; questo finché non riceve una telefonata dall'amica del college, Annie, che le ha procurato un colloquio con l'azienda per

⁵¹³ Dichiarazione rilasciata dell'artista Simon Denny e pubblicata in H. Hanru, L. Lonardelli (a cura di) *Please come back. Il mondo come prigioniero?* (Mousse Publishing, Brescia 2017, p.199) in occasione della mostra tenutasi presso il MAXXI-Museo Nazionale delle arti del XXI secolo in cui viene esposta *Modded Server-Rack Display with David Darchicourt Commissioned Map of Aotearoa* (New Zeland, 2015) parte della sontuosa opera *Secret Power* presentata alla 56 Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Dislocata tra le sale monumentali della Biblioteca Nazionale Marciana e il terminal dell'aeroporto Marco Polo, l'opera è ispirata dalle rivelazioni di Snowden nel 2013. Nella biblioteca l'artista installa la ricostruzione di una sala server, che oltre a contenere attrezzature informatiche, ha funzione di vetrina della cultura visiva della NSA. Si avvale infatti di elementi scultorei e grafici basati sul lavoro dell'ex designer NSA e direttore creativo dell'intelligence USA David Darchicourt nonché di parte dell'archivio di diapositive e slide pubblicate dal *The Guardian* successivamente gli eventi Snowden. Nella prospettiva iconografia del potere geopolitico che informa l'opera di Denny, alla sala server fanno da contrappunto le decorazioni della Marciana con i suoi mappamondi e i dipinti allegorici.

la quale lavora, *The Circle*. Mae supera il colloquio, entrando in una sorta di universo parallelo che supera ogni sua immaginazione: un campus popolato da migliaia di giovani che lavorano e frequentano insieme le attività ludiche e sportive incessantemente organizzate dai due direttori dell'azienda, Eamon Bailey e Patton Oswald. Nel raccordo tra il milieu familiare e la comunità di Circle, Ponsoldt mette in scena i cambiamenti che a partire dalla metà degli anni Duemila hanno influenzato la percezione dello spazio, o meglio delle esperienze che gli individui compiono per la diffusione di *locative media* che introducono nuove esperienze connesse alla geospazialità generante *big data*, ben tratteggiata negli studi di Manovich. Si pensi alla sequenza in cui Bailey mostra l'evoluzione del controllo attraverso le tecnologie ideate dall'azienda, in particolar modo mostrando gli effetti di The Circle Video Delivery, una telecamera delle fattezze di una noce perfettamente mimetizzabile su cui viene ideato il motore di ricerca SeeChange. Si tratta di una tecnologia "svincolata", invisibile, performativa in tempo reale, dotata del panottismo di "profondità" proprio del corredo dell'immagine digitale e, soprattutto, della pervasività propria del low cost del "capitalismo democratico". *Easy e low cost* è dunque il novello Argo, di straordinaria acutezza visiva: introiettato, agito socialmente e protetto dai fantasmi evocati dalla clonazione degli allarmi-sicurezza

Questa telecamera non necessita di cavi. Trasmette queste immagini via satellite. Ho installato questa telecamera sta mattina [...]. Nessuno sa che è lì. [...]. Pensavate fosse solo una telecamera. Benvenuti al processo analitico in tempo reale. Quando vedete questo [*si riferisce a un'immagine satellitare di una spiaggia*], ricevete anche questo: qualità dell'aria, condizioni climatiche, dati biometrici, riconoscimento facciale; tutto salvato e consultabile. L'obiettivo è distribuirle a meno di un costo di jeans [...]. Telecamere virtualmente invisibili. I tiranni e i terroristi non possono più nascondersi.

The Circle Video Delivery è in grado infatti non solo di fornire immagini in altissima definizione da qualsiasi parte del mondo ma, soprattutto, di potenziarle, "aumentarle", di dati aggiuntivi forniti in *open data* con modalità di telerilevamento e di riorganizzarle in mappature di conoscenza. Nell'interattività predisposta dai grandi colossi del Web, come nel *Google Street View*, il

mapping agito da piattaforme indipendenti, esempio è *Open Street Map*, nel suo portato attivo ed *emancipatorio* capace di trasformare la fissità rappresentazionale in istanza di percorribilità e modificabilità, fa mostra di lati oscuri. L'*augmented* individualizzato, che permette ai singoli utenti di arricchire le mappe di ulteriori contenuti tramite l'upload di foto o riprese di luoghi, conferendo un contributo personale alle località rappresentate. La tensione opera dunque tra le polarità della democratizzazione delle risorse del Web e l'introiezione controllante, che è evidente: mettere a disposizione i propri dati personali in termini di gusti, abitudini e luoghi preferiti per accrescere il livello di personalizzazione e "customizzazione" delle applicazioni *locative*, significa, allo stesso tempo, sottoporsi a una tracciabilità costante e a un controllo capillare su dati sensibili e informazioni personali. L'immissione nel mercato dei *Google Glass*⁵¹⁴ nel 2013 segna un ulteriore passo nell'interattività della *Wearable Technology* permettendo, come scrive Pietro Montani, al «*mondo reale*, ontologicamente inclusivo, di venirci incontro fornendoci [...] una serie di informazioni che possono a vario titolo guidare le nostre azioni»⁵¹⁵.

Di qui la diffidenza crescente nel dibattito teorico verso la dimensione emancipativa attribuita alla tecnologia: nello specifico, se da un lato la possibilità di intervenire attivamente ha alterato la tradizionale dicotomia "produttore di mappe-utilizzatore di mappe", d'altro canto sistemi di posizionamento satellitare (GPS) e possibilità di auto-localizzarsi ed essere localizzati in qualsiasi momento, in mobilità e condividendo le proprie coordinate (non solo geografiche), sono pratiche connesse anche all'orizzonte della sorveglianza.

Una società affatto distopica quindi quella di *The Circle* -nonostante Eggers abbia ribadito in più interviste di non essersi ispirato a una compagnia in particolare, sia essa Facebook o Google- in cui l'azienda persuade i propri dipendenti a una trasparenza che è accesso indiscriminato a ogni dettaglio

⁵¹⁴ Si rinvia per uno studio attento alle funzione dei Google Glass a P. Montani, *Tecnologia della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 82-88.

⁵¹⁵ P. Montani, *Tecnologia della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 83.

della loro vita personale, ivi compreso il corpo in cui la retorica securitaria ha connotati biomedici. Diversi i riferimenti in tal senso nel film ma la scena principale è quella che riguarda l'assistenza medica assicurata ai dipendenti in cui Mae si sottopone a una visita di "controllo" che di fatto permetterà ai vertici del sistema di acquisire dati biometrici delle funzioni biologiche della ragazza.

La retorica securitaria (il salvataggio durante l'escursione notturna in kayak reso possibile dalla copertura di sorveglianza assicurata dai droni e delle telecamere miniaturizzate) si irradia in retoriche connesse a pratiche virtuose di cittadinanza attiva (la sequenza relativa alla partecipazione obbligatoria al voto digitale), che spaziano dal contributo a processi di democratizzazione partecipata all'assunzione di atteggiamenti autodisciplinanti (l'esposizione come scelta di Mae dopo l'episodio del furto del kayak): «La trasparenza è qualcosa che sosteniamo qui a the Circle, la viviamo» afferma Oswald.

Vittima e carnefice sarà la protagonista stessa emblema di uno spettro che non ha più le fattezze fredde del Grande Fratello orwelliano ma quelle della sua giovane presenza:

I segreti sono bugie. I segreti sono ciò che possono rendere possibili i crimini. Mi sono comportata male perché credevo non mi vedesse nessuno. Da questo momento indosserò una telecamera modificata. Ogni istante della mia vita sarà completamente trasparente. Inizierò immediatamente.

Velleitaria la dichiarazione di intenti di Mae in un mondo in vetrina: partecipazione obbligatoria all'elettorato attivo, pagamenti, monitoraggio dei sentimenti comuni, localizzazione legittima e indiscriminata degli individui su scala globale (il programma SeeSourcing, la cui efficacia è sperimentata tanto su una pericolosa evasa quanto sull'amico "dissidente" di Mae⁵¹⁶) ingabbiano il mondo nel perimetro di "The Circle", alla mercé delle transazioni più vantaggiose. A cadere sono anche le vettorialità "alto-basso": tutti possono essere controllati al pari di Mae, non solo i dipendenti o gli ingenui utenti, non

⁵¹⁶ «"Si può fuggire dall'amicizia ma non da the Circle" afferma Mae»; Mercer, nel tentativo di fuggire alla localizzazione trasformatasi in una spedizione atta a braccarlo, perderà la vita in un incidente stradale.

solo chi aderisce alla politica della società, ma anche i politici e chi si muove dentro il sistema, come accade alla deputata Olivia Santos, le cui affermazioni programmatiche suonano ancora una volta tragicamente velleitarie:

Sono convinta che i cittadini devono sapere cosa fanno i loro cittadini eletti. Giusto dimostrare come la democrazia può e deve essere. A cominciare da oggi, ogni mia riunione, ogni mia telefonata e ogni mia email sarà accessibile a ogni mio elettore, e al mondo. E questo in tempo reale. Sarà nella mia pagina di TruYou.

La deputata Santos inizia così a nutrire la propria immagine e il proprio operato di auto-illuminazione; un'esibizione pornografica, come quella cui va incontro Mae, assunta non per costrizione esterna ma un'adesione spontanea che fa coincidere libertà e controllo.

Ciascuno sorveglia ed è sorvegliato, ma soprattutto è antropologicamente plasmato: non a caso solo chi persiste in un'altra "civiltà", come Mercer, il diffidente amico di Mae o, per certi aspetti, i suoi stessi genitori, può evitare la mutazione; oppure chi è immunizzato, tra questi Kalden, l'ideatore del programma, che si aggiunge alle figura di "padri dissidenti" sino ad ora incontrate. Si tratta di una cultura che riorienta sino ad annullare quelle geografie del quotidiano in cui Roland Barthes, nel suo testo più conosciuto, collocava la sfera privata: «quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono immagine, un oggetto».

E se Mae si contrapporrà ai co-fondatori dell'azienda, denunciandone gli abusi e le distorsioni, la resa dei conti segna il punto vincente al sistema: dichiarando di voler rendere pubblici ogni telefonata, ogni email, ogni metadato riguardante gli accusati, contestualmente dichiara la propria resa. Il blackout totale del campus prodotto diegeticamente come controffensiva volta a impedire che i propositi di Mae si trasformino in atti, apre in realtà al gioco di specchi generatore di illusione: dal buio della sala, squarciato dagli schermi illuminati dei devices portabili Mae, seguita dagli abitanti del campus, uscirà verso la luce invocando il lavacro purificatore perché supposto emendato di una rinata era di trasparenza e di ipervisibilità.

Con l'organizzazione sociale dello sguardo, guardare non sarebbe più un vizio (voyeurismo autorizzato), proprio come essere visto sarebbe il primo passo verso le pubbliche virtù. Vedere ed essere visti, diritto e rovescio della stessa medaglia, dunque continuano a valere, sempre di più, come motivi e valori sociali, dal Panopticon fino alla telesorveglianza e fino all'attuale esplosiva combinazione di pubblicità e reality-tv. Saturazione del sociale tramite l'ipervisibile⁵¹⁷.

L'epoca della trasparenza, secondo il teorico Jean Louis Comolli, è antropologicamente epoca dell'ipervisibilità, intesa quale approdo di un processo di evoluzione⁵¹⁸. «In-between» quale nuovo paradigma della relazione dell'individuo alla società è l'interessante proposta fatta da Anders Albrechtslund⁵¹⁹ nei suoi studi della sorveglianza quale fenomeno di «participatory surveillance» poggiante sull'apparente smantellamento delle vettorialità connesse alla definizione classica di "sorveglianza", ritenute non esercitare un ruolo predominante nella pratica del social networking, contrassegnata invece dall'orizzontalità dei rapporti e degli scambi tra utenti.

«Che il segreto in senso proprio o la difficoltà di accesso alle informazioni significative siano elementi costitutivi del potere, comunque e dovunque costituito, è un'antica idea della cui verità credo che nessuno dubiti: ma è altrettanto chiaro che pochi sono disposti non dico a operare in questa direzione ma anche solo ad attribuire a questa connessione l'importanza centrale che ha: e ciò è tanto più significativo in un'epoca in cui si moltiplica, certo, la massa di informazioni ma ancor più rapidamente la possibilità tecnica di metterle a disposizione di chiunque»⁵²⁰.

⁵¹⁷ J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, op. cit., p.12.

⁵¹⁸ Ricordiamo qui al riguardo una dichiarazione di Marshall McLuhan un'intervista a Peter Newman: «La nuova occupazione dell'uomo nell'era elettronica è diventata la sorveglianza. Lo stile di spionaggio [...] è ormai un'attività umana totalizzante». Peter C. Newman, *The Table Talk of Marshall McLuhan. Intervista di Peter C. Newman*, in «Maclean's Magazine», June 1971, pp.42-45.

⁵¹⁹ <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2142/1949>

⁵²⁰ A. Orsi Battaglini, *L'astratta e infelice idea - Disavventure dell'individuo nella cultura giuspubblicistica (a proposito di tre libri di storia del pensiero giuridico)*, in «Quaderni Fiorentini», XVII (1988), p. 610.

6.4 L'eroe nell'era del visuale mediatico

Ruolo chiave nel cinema di spionaggio è quello dell'agente segreto, la cui incarnazione moderna è attribuita all'attore Gene Hackman, sia esso l'interprete di Herry Caul, esperto di tecnologia di sorveglianza in *La conversazione* (Francis Ford Coppola, 1974), tra le prime opere ad intervenire sul tema della violazione della privacy e la pervasività della sorveglianza nel sistema americano, sia Brill, in *Nemico Pubblico* (Tony Scott, 1998), analista in pensione dell'NSA capace di correlare in maniera automatizzata dati, sorvegliare cittadini e seguirne spostamenti con precisione millimetrica.

Il cinema contemporaneo appare sensibile agli agenti della CIA che compiono una scelta resistenziale, agendo nell'atto di una vera e propria diserzione contrapponendovi uno sguardo *underground*. Nel capitolo quinto si è accennato a come in *Nessuna verità* la figura dell'agente Ferris abbandoni l'agenzia al termine dell'operazione assegnatagli, per seguire l'infermiera giordana di cui si è innamorato, resosi conto delle fallacie dello sguardo aereo supposto panottico, figurativizzato dal personaggio di Ed Hoffman. Avversa la sorte per l'agente della CIA interpretato da George Clooney in *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), Robert Barnes, ispirato all'agente segreto Robert Baer (ufficiale CIA dal 1976 al 1997)⁵²¹; inviato sul campo con missione di uccidere un principe arabo, Nasir, diviene capro espiatorio della CIA e infine ucciso da un missile teleguidato dalla stessa, per impedirgli di avvertire la vittima risultata integerrima. La falsificazione delle informazioni ritorna anche in *Fair Game-Caccia alla spia* (Doug Liman, 2010) tratto dalle memorie di Valerie Plame (*Fair Game: My Life as a Spy, My Betrayal by the White House*): obbligata per anni a indagini segrete sulla proliferazione di armi di distruzione di massa, la donna decide di impegnarsi in una politica contrastante la manipolazione d'informazioni dell'amministrazione Bush, relativamente ai primi attacchi contro

⁵²¹ Il film è liberamente ispirato all'autobiografia di Bear, *La disfatta della CIA – See No Evil* (2003), in cui l'ex agente dichiara di una 'miopia' del sistema con chiari riferimenti ai fatti dell'11 Settembre 2001.

l'Iraq nel 2003. Infine *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010), che racconta il fallimento del *ground truthing*: agente *sul campo*, il militare Miller, rischia la propria vita per le strade di Baghdad; sfruttando la grande familiarità col territorio e le competenze professionali acquisite sul campo, denuncia la falsità delle istituzioni governative.

Ciò che accomuna i protagonisti citati è la denuncia alle istituzioni per le quali lavorano, e in particolar modo per la politica comunicativa adottata, che si avvale di immagini aeree e satellitari (assente quindi l'*indagine sul campo*) per *autenticare* le dichiarazioni.

Se i film citati si ispirano a dissidenti realmente esistiti, altrettanto interessante è la scelta di eroi che non mostrano agganci diretti con figure di cronaca ma che nascono dall'interno del cinema mainstream. Particolare attenzione è stata posta sull'acronimo «JB», richiamante figure per antonomasia dello spionaggio contemporaneo, quali Jack Bauer e Jason Bourne, sulle quali ci soffermeremo brevemente per puntare invece alle ultime produzioni della serie di 007 e sul personaggio di James Bond.

Jack Bauer è il protagonista della serie televisiva *24 giunta ad oggi* all'ottava stagione. Membro della Delta Force e agente del Counter Terrorist Unit, sede da cui promana lo sguardo iperpanottico. Nelle panni di agente salva nel corso delle diverse stagioni sia figure di governativi che di civili. Ogni stagione racconta eventi che coprono l'arco di ventiquattr'ore, da cui il titolo. Ogni stagione, pertanto è suddivisa in 24 episodi, ognuno dei quali copre un'ora di messa in onda. Il tempo dell'azione pare essere l'unico compagno del protagonista, scandito da un orologio digitale che compare frequentemente anche come espediente, pre e post interruzione pubblicitaria, per re-introdurre la narrazione. Caratteristica è l'uso ricorrente di *split screen* che permette di seguire in contemporanea più piani narrativi, così come un pannello di videosorveglianza, pratica che ricorre in particolar modo nelle ultime stagioni quando Bauer diviene un ricercato che deve sottrarsi all'occhio sorvegliante, situazione enfatizzata particolarmente nell'ultima stagione (di solo 12 episodi) prodotta con il titolo *24: Live Another Day*. Ambientata quattro anni dopo gli eventi dell'ottava stagione, mostra Bauer nascosto a Londra, ancora una volta

ricercato dal governo americano. L'uso a fini spettacolari di droni e pratiche di videosorveglianza della NSA si trova a fronteggiare l'uscita di *Homeland*, serie che, nel tematizzare le problematiche relative al terrorismo e alla gestione della politica interna in tematiche di sicurezza nazionale, sbaragli le produzioni concorrenti.

Tra le figure più citate anche dalla letteratura scientifica, Jason Bourne (Matt Damon), vero nome David Webb, sicario ex agente della CIA, nato dalla penna di Robert Ludlum e successivamente personaggio cinematografico. Colpito da amnesia nel corso di una missione, mai portata a termine, il giovane viaggia alla ricerca della propria identità, scoprendo di essere inaspettatamente dotato di capacità attitudinali, che si riveleranno utili nello sfuggire all'occhio sorvegliante dell'agenzia. La ricerca della propria identità, connessa a progetti segreti dell'NSA, faranno di Bourne bersaglio da eliminare. L'addestramento ricevuto gli permetterà di servirsi a proprio vantaggio delle modalità di funzionamento di tutte quelle tecnologie di osservazione, satelliti compresi nel desiderio di scomparire definitivamente e sottrarsi definitivamente a quello sguardo e ritirarsi a vivere in qualche angolo remoto del globo con la donna che ama. Bourne si trova dunque a incarnare uno sguardo sul mondo, ad altezza d'uomo, alternativo a quello violento e strategico della CIA. La scansione degli episodi della serie, e in particolare l'ultimo, fornisce tutta una serie di al riguardo variazioni e declinazioni⁵²². Sebbene l'intera saga sia incentrata sul tema della *surveillance* e fornisca un ritratto socio-antropologico sulla *governance* americana, l'episodio di *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007) ambientato all'interno della stazione Waterloo di Londra, conosciuta come una delle capitali mondiali dell'ipervisibilità, è considerato significativamente riepilogativo, da cui la ripresa negli studi di ambito.

La Waterloo Station è il palcoscenico che vede Jason Bourne fornire indicazioni con un telefono prepagato, quindi non rintracciabile, al giornalista Paddy Considine che, a conoscenza delle operazioni segrete CIA e fermo nel

⁵²² *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007), *The Bourne Legacy* (Tony Gilroy, 2012) e l'ultimo *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016).

volerne pubblicare atti, è stato intercettato attraverso Echelon e individuato soggetto da eliminare in quanto in possesso di file secretati. Conscio dello sguardo diffuso e mobile della CIA su Considine e sullo spazio della stazione (di cui si rende opportunamente consapevole lo spettatore, imbrigliandolo nella caccia al topo) l'ex agente modella le sue indicazioni in base alle prassi e ai protocolli di sorveglianza. Di qui l'invito a immergersi nella folla e a compiere azioni comuni, a mimetizzare variazioni nell'adesione alle dinamiche di flusso: «si allacci le scarpe, avanti, si allacci le scarpe» e «mantenga la direzione non deve cambiarla». Lo sgomento dell'uomo tradirà l'invisibilità tra la moltitudine informe di corpi producendo quello che Gérard Wajcman, psicoanalista, ha definito la produzione di una disfunzione, di una perturbazione produttiva di un segnale d'allerta:

Son comportement va générer un signal d'alerte de dysfonctionnement, une perturbation. Je veux dire que le fait d'apercevoir dans une foule un homme qui dévie du cours régulier commun, cela ne releve même plus d'un regard humain: un programme informatique y suffit⁵²³.

Nella scena, l'occhio della sorveglianza assume un potere sullo sguardo del *dividuo*: riconosce il sintomo nella folla in quanto ciò che è percepito è trasformato in segnale. Paul Greengrass riarticola la figura operando una dislocazione totale con l'utilizzo di più punti di vista attivi nel medesimo istante a scomporne le traiettorie. Si tratta di un procedimento che ritorna nelle prime sequenze dell'ultimo episodio *Jason Bourne* (2016), sempre a firma Paul Greengrass, in cui il regista inglese riprende l'idea di inseguimento pluri-prospettico. La ripresa diretta è alternata con visioni di mappatura grafica (satellite) e sguardi dall'alto (del cecchino). La copertura visiva non riuscirà comunque a fermare Bourne che, nonostante i dieci anni di latitanza, ancora pare in grado di rendersi invisibile alla CIA. Il motivo acquista enfasi in considerazione dello scenario della narrazione, riguardante operazioni segrete che coinvolgono l'agenzia alla creazione di una nuova piattaforma, EXCOON, in

⁵²³ G. Wajcman, *L'oeil absolu*, op. cit., p.172.

grado di rendere internet gratuito e fruibile a tutti ma con lo scopo governativo di spiare la totalità dei server di cui si servono gli americani, assumendo così un controllo sui dati emessi.

Il controllo si esercita attraverso *l'occhio*; l'eroe ipermoderno si ritrova «*ainsi face à l'oeil de l'hypervisibilité*». La questione, pare suggerirci Wajcman, sarà quella di *échapper* all'occhio ipervisibile?

Nelle prossime pagine si passerà il testimone a una vecchia conoscenza, James Bond, sempre con licenza di uccidere, in azione sul campo, al limite tra trasparenza e opacità.

6.4.1 Strategie di difesa: oscurare l'occhio del controllo: da *Skyfall* a *Spectre*

«*My name is Bond, James Bond*»⁵²⁴ : personaggio quasi mitico dell'immaginario cinematografico attraverso cui è possibile tracciare percorsi storico e sociopolitici. Nato nel cinema classico, l'agente 007 rilocato nell'orizzonte mediale del post 11 Settembre dal regista inglese Sam Mendes, nei panni dell'attore Daniel Craig, non può che divenire un eroe mediatico. Sebbene James Bond sia oggetto di un controllo video a partire da *Casino Royale* (2006), è con *Skyfall* (2012) e *Spectre* (2015) che l'agente segreto si ritrova da un lato oggetto di controllo, dall'altro privato delle necessarie informazioni poiché incapace di sfruttare la rete informatica o isolato per un malfunzionamento.

Le prime sequenze di *Skyfall* vedono l'incontro tra l'agente 007 (Daniel Craig) e il responsabile della sezione tecnica e approvvigionamenti dell' MI6, un giovane Q (Ben Whishaw). «Cosa ti aspettavi una penna esplosiva? Sono articoli che non usiamo da un pezzo!»: afferma il ragazzotto nel fornire a un

⁵²⁴ Per un'attenta analisi sul mito di James Bond nella contemporaneità e sulle sue molteplici diramazioni mediali, cfr A. Abruzzese, G. P. Jacobelli, *Bond, James Bond. Come e perché si ripresenta l'agente segreto più famoso del mondo*, Mimesis, Milano 2015; M. Pollone (a cura di), *James Bond. Fenomenologia di un mito (post)moderno*, Bietti Heterotopia, Milano 2016.

diffidente Bond una Walther PPK rispondente solo all'impronta epidermica dell'agente e una radiospia a comando. La scena è tutta improntata, con sagace ironia, sul rapporto tra vecchio e nuovo mondo, misurato sulle forme del suo controllo. A prospettarsi, da subito è la visione miope di una efficacia incapace di considerare biforcazioni alternative.

Q: 007, sono il nuovo addetto all'approvvigionamento.

Bond: Stai scherzando, spero.

Q: Perché non ho un camice da laboratorio?

Bond: No, perché hai ancora i brufoli.

Q: La mia epidermide non è affatto rilevante.

Bond: Be', la tua competenza sì.

Q: L'età non è una garanzia di efficienza.

Bond: E la giovinezza non è garanzia di innovazione.

Q: Posso dire che faccio molti più danni io con un mio portatile in pigiama seduto di fronte alla prima tazza di Earl Grey di quanto ne faccia tu in un anno sul campo.

Bond: Oh, e che vi servo allora?

Q: Ogni tanto un grilletto va premuto.

Bond: O non premuto. È difficile scegliere se sei in pigiama. Q.

Malgrado l'agente governativo più noto al mondo non possa sottrarsi dal servirsi in *Skyfall* di tecnologie post panottiche, non rinuncerà allo sguardo *in soggettiva* sul campo; condizione che gli permetterà di risolvere la missione superando l'impotenza dell'agenzia, "ferma" nella posizione del controllo a distanza. Con l'intento di recuperare e proteggere un *hard disk* rubato contenente tutte le identità degli agenti NATO infiltrati in organizzazioni terroristiche, Bond si spingerà prima a Shangai e poi a Macao per giungere a una misteriosa isola abbandonata dove incontra Raoul Silva (Javier Bardem), ex-agente MI6 di punta dell'agenzia tra il 1986 e il 1997. Silva, chiede a Bond un'alleanza contro M (Judi Dench) rivelandogli le manipolazioni da questa operata sugli agenti in missione, di cui entrambi sarebbero stati oggetti.

«Avrai le ginocchia stanche Bond»: nuovamente si annuncia la protervia del nuovo mondo. In una stanza tappezzata di server, dove l'ex agente ha controllo sull'intera area senza alcuno spostamento, Silva pontifica sull'importanza del controllo tecnologico: «Qui non ci sono delle vecchie a dare

ordini. [...]. Se tu volessi potresti scegliere le tue missioni segrete, come me. Dimmene una: destabilizzare una multinazionale, manipolando le sue azione? Facile. Interrompere le trasmissioni da un satellite spia sopra Kabul (cliccando un tasto del PC)? Fatto. Truccare le elezioni in Uganda. Tutte vendute al miglior offerente. *Basta puntare e fare click!* ». Sarà in quest'istante, per la prima volta, che Bond utilizzerà uno dei nuovi approvvigionamenti: il localizzatore. Oggetto di cui si servirà altresì successivamente, per farsi rintracciare da Silva in Scozia, dove si recherà con M: un terreno impervio («Indietro nel tempo, dove noi saremmo avvantaggiati!») e non compatibile con le formidabili tecnologie che Silva abilmente padroneggia in ambienti metropolitani. Verrà richiesto comunque l'aiuto dell'MI6, che in quanto agenzia governativa, possiede la capacità non solo di cercare, ma altresì di nascondere e/o modificare dati creando un falso segnale radar affinché Silva possa trovarli:

Bond: "Ho con me M, stiamo per scomparire"

Q: "Come?"

Bond: " Devi lasciare una scia di briciole impossibile a seguire se non per Silva. Pensi di riuscirci?"

Q: "Immagino non sia strettamente ufficiale?"

Bond: "Neanche lontanamente".

Lo scioglimento narrativo scelto dimostra come la funzione della spia sia in parte traslata dalla figura dell'agente segreto a Q, l'ingegnere informatico «che non ha la benché minima idea di come si giochi sui tavoli della geopolitica globale»⁵²⁵. Spostamento che potrebbe anticipare l'avvento di quelle ascrivibili alla *cyberdistopia*, come Julian Assange e Edward Snowden.

L'ex agente verrà dunque dirottato dalle stradine a una strada principale, così da poterlo monitorare attraverso le telecamere di videosorveglianza. Se l'icona di James Bond, come gli antichi dei, è sul punto di soccombere alla nuova era, è pronto nel suo sacrificio a soggiogare il dispositivo di controllo

⁵²⁵ N. Barile, *La spia nel corpo di qualcun altro*, in A. Abruzzese, G. P. Jacobelli, Bond, James Bond. *Come e perché si ripresenta l'agente segreto più famoso del mondo*, Mimesis, Milano 2015, p. 43.

divenendo *opaco*.

L'approdo di *Skyfall* trova rilancio in *Spectre* quando all'agente di SUA Maestà verrà conficcato un chip endocrino così da permettere una localizzazione continua e un controllo sulle sue azioni e spostamenti. Non senza che questo avvenga con posizionamento tensivo: «ora che sai dove trovarmi esattamente in ogni momento» intima a Q «fammi scomparire».

Se nei primi episodi la tecnologia fungeva da coadiuvante, sottoposta a un trattamento amabile quanto divertito, gli ultimi episodi mostrano l'aprirsi di un campo di battaglia in cui l'agente 007 resiste all'assalto della tecnologia, infida quasi al pari dell'ideale di Morte che lo perseguita. Se il film del 2012 si conclude con la morte di Silva e M, *Spectre*⁵²⁶ apre con un lungo piano sequenza sulla sfarzosa parata a Città del Messico per la festa dei morti, in una dichiarata citazione ejzensteniana. A essere rilevato è l'impianto autoriale in cui il cinema classico convive con l'omaggio, in una coesistenza riscontrata nel cinema *mainstream* degli anni Duemila, come annota Shaviro⁵²⁷.

Seguendo le direttive fornitegli da M prima della morte, Bond indaga per scoprire il mandante di attentati, tra cui quello causato da Silva all'ex sede dell'MI6, mentre il nuovo capo dei servizi segreti congiunti (CIA), Max Debingh, (Andrew Scott) mira, attraverso l'approvazione del programma Nove Occhi in sostituzione dell'obsoleto programma 00, di riunire i servizi segreti di tutto il mondo e quindi i rispettivi archivi-dati. A motivare le proposte avanzate dal visionario agente CIA è il complotto SPECTRE (acronico di SPecial Executive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion), organizzazione a cui si scoprirà essere state affiliate diverse vecchie conoscenze dell'agente 007, tutti collegate al suo direttore, Ernst Stavro Blofeld (Christoph Waltz). Conosciuto all'agenzia come Franz Oberhauser, è il fratellastro di Bond, fintosi morto anni prima dopo aver ucciso il padre che aveva adottato e cresciuto James alla morte dei suoi genitori. Da quello che è sentito come un *vulnus* non saturabile, la

⁵²⁶ Il team creativo si avvale della fotografia surreale (precisi riferimenti a Dalì e De Chirico) di Hoyte van Hoytema (già curatore di *Interstellar* del 2014 di Nolan e di *Lei-Her* del 2013 di Spike Jonze, e del montaggio di Lee Smith prelevato, guarda caso, dai *Batman* di Nolan.

⁵²⁷ Cfr. S. Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Zero Books, Winchester-Washington 2010.

missione di Oberhauser di divenire «l'artefice delle sofferenze di Bond». Approvato il programma Nove Occhi in seguito all'attacco terroristico di SPECTRE su Città del Capo, Bond raggiunge la base dell'organizzazione⁵²⁸, situata nel cratere da meteorite, nel mezzo del deserto. Nel nulla, un centro dell'informazione: una control room amplificata in cui tutto il mondo è *on air*.

A fronte, Bond ormai è irrimediabilmente solo: qualsiasi aiuto gli venisse fornito da Londra potrebbe metterlo in pericolo, perché istantaneamente tracciabile dai nuovi dispositivi di controllo che fanno riferimento al database globale di C.

La fallacia della pretesa trasparenza ricorre in tutto il film. «Non sei molto più di un voyeur», così Bond apostrofa Blofeld impegnato nel suo pericoloso gioco di controllo sul mondo. Maggiormente enfatizzato, il dialogo che intercorre tra Gareth Mallory, M (il nuovo capo dell'MI6) e Max Denbigh, C (a capo dell'*intelligence* britannica) durante una passeggiata all'interno del monumentale palazzo di vetro, nuova sede della CIA britannica, vagamente echeggiante il Burji Khalifa in Dubai, una tra le strutture più monumentali a oggi costruite:

C: Quando sarà online, questo edificio sarà il sistema di raccolta dati più sofisticato della storia, il fantasma digitale del mondo, disponibile 24H

M: Il peggior incubo di George Orwell

C. Lieto che le piaccia.

M: So che la sorveglianza è un dato di fatto. È come si usano le informazioni che mi preoccupa, e chi le usa.

C: è quello che dobbiamo fare perché tutti siano al sicuro.

[...]

M: Ha mai dovuto uccidere un uomo, Max? Le è capitato? Per premere quel grilletto bisogna essere sicuri. Se uno indaga, analizza, valuta, prende di mira, e poi deve guardarlo negli occhi. E prendere la decisione. E tutti i droni, le cimici, le telecamere, le trascrizioni, tutta la sorveglianza del mondo non possono dirle cosa deve fare. La licenza di uccidere è anche la licenza di non uccidere.

⁵²⁸ SPECTRE, luogo che si fa architettonicamente dispositivo scopico, simile a un panopticon digitale.

L'ambizioso giovane C designa una società del controllo iperconnessa, ipermoderna, capace di servirsi delle migliaia di occhi mossi da un dispositivo ipermediale composto da *urban screen*, satelliti e droni, sguardi *senza corpo* (al pari di *Eye in the Sky*) capaci di agire in un territorio vasto fornendone informazioni di qualsiasi tipologia, possibili a interconnessione istantanea.

M, come Bond, vessillo del vecchio mondo resiste a un libero arbitrio che fa fronte al meccanismo e alla processazione. Mentre l'epopea di Bond, nella reversibilità che rende il sorvegliante sorvegliato, tracciabile e tracciato, pare iscriversi all'interno del dialogo avviato dalla contemporanea sci-fi e dal cinema di sicurezza nazionale, da *Minority Report* a *Person of Interest*, reclutandosi tra i dissidenti dello sguardo.

Attraverso la resistenza di Bond Mendes pare ricordarci che è avvenuta una mutazione nel nostro *guardare*. La lotta non è più limitata al nemico pubblico del 007 pensato da Flemming. «Cette mutation» afferma Gérard Wajcman

ce n'est pas non plus une sombre menace, un complot, aucune conscience ne l'à délibérée, aucune puissance obscure ne la met en œuvre. Pas d'états à dénoncer ni de SP.E.C.TR.E. à combattre pour quelque James Bond sauveur d'humanité. Elle s'accomplit. Nous sommes entrés dans un autre monde. Le XXI siècle vient à peine de s'ébranler, et il se révèle qu'une nouvelle modernité est née, une nouvelle civilisation.

Accettata quale forma di evoluzione, irreversibile, ma che forse possiede ancora delle zone d'ombra, dove occorre indagare, nell'opacità. Il *medium* che permette questo è ancora il cinema, un cinema di *anacronismi* (cfr. Didi Huberman). Di fronte alla corte dei Ministri, si compie il processo al vecchio mondo, che accoglie la condanna non senza lanciare l'anatema:

Presidente, ministri, oggi ho sentito ripetere quanto irrilevante sia diventato il mio dipartimento: perché ci servono gli agenti? la sezione 00? non è tutto antiquato? E' evidente che io vedo un mondo diverso dal vostro e la verità è che quello che vedo mi spaventa molto; sono spaventata perché non sappiamo più chi sono i nostri nemici, non sono più rintracciabili, non sono nazioni, sono individui. Guardatevi

intorno, di chi avete paura? Vedete una faccia? una divisa? una bandiera? No. Il nostro mondo non è più trasparente ora, è più opaco, è nelle ombre che dobbiamo combattere, quindi, prima di definirci irrilevanti, dovete chiedervi: quanto vi sentite al sicuro?

Così M, che si avvia alla conclusione citando una poesia di Alfred Tennyson:

Noi non siamo più ora la forza che nei giorni lontani muoveva la terra e il cielo: noi siamo ciò che siamo, un'uguale tempra di eroici cuori infiacchiti dal tempo e dal fato, ma forti nella volontà di combattere, cercare, trovare e non cedere mai.

6.4.2 *Aux yeux de tous*: tecnologie della sensibilità

Se da un lato l'apparato tecnologico modulato nel cinema come nuovo paesaggio riarticola le consuetudini percettive e narrative dello spettatore e la sua percezione del mondo, cui concorre l'intensificazione dovuta a temi e motivi del post 11 Settembre, dall'altro le vicende di WikiLeaks e Snowden riportano l'asse sulle implicazioni impresse da un piano sull'altro, conferendo autonomia a una realtà materiale. Negli ultimi decenni motore della narrazione la centralità conferita all'intelligenza artificiale fa spazio al consolidarsi della figura dell'*hacker*, ulteriore declinazione dell'*eroico* che si apre a una figurazione corale che guarda alle migliaia di dissidenti digitali attivi nell'opporci a forme di governo e politiche del controllo. Capaci di acquisire e manipolare dati, operano contro l'idolo subdolo della trasparenza fittizia e della sicurezza a discapito della libertà e della dignità della persona. *Blackhat* (Michael Mann, 2014) è solo un esempio dell'evoluzione di tale figura oggi ormai entrata nell'immaginario attraverso le sembianze di Elliot Anderson, protagonista della serie televisiva statunitense *Mr. Robot* (2015 – in produzione). Il giovane è un informatico di New York che lavora presso la ditta di assicurazione ALLSAFE quale esperto di sicurezza informatica. Influenzato da deliri paranoici, il protagonista vede le persone quali computer da hackerare per scoprirne i segreti, agendo come una

sorta di giustiziere informatico. Elliot (Rami Malek) verrà avvicinato da Mr. Robot (Christian Slater), un anarchico che intende introdurlo in un gruppo di hacktivisti con lo scopo di liberare il mondo da corrotti e corruttori. Sam Esmail, ideatore della serie, si focalizza sull'uso di materiali di repertorio, rimarcato sin dall'episodio pilota per la regia di Niels Arden Oplev, per così riconsegnare con più efficacia allo spettatore la paranoia del protagonista Elliot nei confronti della società contemporanea, esplicitata nelle scene in cui il protagonista si reca dalla psicanalista. Il personaggio dell'hacker rimanda al protagonista di *Fight Club* (David Fincher, 1999), film che del resto è attestato tra i riferimenti narrativi della serie televisiva insieme al film tedesco *Who Am I – Kein System ist sicher* (Baran bo Odar, 2014). Il personaggio *Mr. Robot* si rivela una sorta di mr. Hyde di Elliot, come Tyler Durden (Edward Norton, *alter ego* Brad Pitt) in *Fight Club*. In ogni inquadratura, Elliot proviene dall'oscurità, che prende forma nel sotto-riquadro nero delle porte da cui fa il suo ingresso, il che accentua l'idea di separazione tra il personaggio e il mondo che cerca di soverchiare, restituita anche dal frequente posizionamento, nelle stanze, della sua figura separata dal contesto che lo circonda. Questo affiorare dal nero suggerisce altresì la sensazione che la fuga gli sia preclusa, tattile nelle sequenze all'interno dell'appartamento del giovane.

Simile è la figura di hacker del film francese *Aux Yeux de Tous* per la regia di Cédric Jemenez e Arnaud Duprey del 2012. Il film apre su immagini di videosorveglianza mostranti gli attimi precedenti un attentato dinamitardo presso Gare d'Austerlitz a Parigi un mese prima delle elezioni presidenziali. In contrappunto, una voce extra diegetica, attribuibile a un annuncio giornalistico, informa come non sia stato possibile reperire da parte della polizia immagini dell'accaduto. Nel momento in cui il video di sicurezza viene proposto in *rewind* ci rendiamo conto che le immagini sono soggette a manipolazione (figura 39). In un montaggio alternato viene mostrata una mappatura, su cartina geografica della città di Parigi, di sistemi di sorveglianza craccati attraverso algoritmi. Uno *spleet screen* permetterà di accostare in simultanea il sistema operativo adottato, la mappa geografica e le immagini di videosorveglianza. Oltre a strade



(figura 38)



(figura 39)



(figura 40)

e metro, si scorrono registrazioni *on air* provenienti da negozi, bar, appartamenti e spogliatoi che catturano indifferentemente situazioni del quotidiano tanto quanto aggressioni, stupri e inseguimenti, in una qualche analogia con *Look* di Adam Rifkin, 2007. L'*incipit* del film risulta interessante in quanto, se da un lato si sofferma su un dispositivo di controllo, dall'altro non rivela nulla dell'accaduto e di quello che sarà oggetto dell'apparato scopico, insinuando dubbi sullo spettatore a causa del corto circuito di sguardi.

Nella sequenza successiva si vede fluire nuovamente le immagini dell'attentato e, in un cambio di piano, lo spettatore scorge in una stanza buia un giovane uomo di fronte a un apparecchio di sorveglianza: si tratta della stanza – o quasi un bunker buio- dal quale agisce l'hacker protagonista (figura 38).

Nella solitudine opprimente della stanza, si scoprirà che il corpo in frammenti mostrato nel corso dell'*incipit* è di un *hacker*, introdotto con lo pseudonimo di Anonymous_26; solo al termine della narrazione conosceremo il volto e il nome, Martin, di colui che è riuscito a craccare i sistemi di sorveglianza della Gare d'Austerlitz ottenendone l'accesso ai *database*. Comunicando la scoperta a un *blackhat* presentato come T-REX, il giovane hacker commenta le immagini dell'attentato dichiarando di averle craccate da un server anonimo dove erano state deviate.

In un primo momento si è portati a ritenere che l'attentatore sia un solo individuo. Rivedendo al *rallenty* i video (figura), l'hacker riesce ad individuare tre personaggi. Il primo è un uomo che, con il capo chino, abbandona delle valige accanto a delle sedie: Sam (Olivier Barthelemy). Il secondo è una donna poliziotto, Nora (Mélanie Doutey). Il terzo, un uomo distinto dai tratti duri e delineati, successivamente presentato quale 1er conseiller d'Ambassade d'Estranie, Otar Mirko (Francis Renaud).

Il film è interamente composto di immagini di sorveglianza proveniente da circuiti di visione⁵²⁹: un *maillage* di 673.000 occhi sorveglianti su Parigi, manovrati da un apparato meccanico capace di guidare la prospettiva di visione

⁵²⁹ Il DVD prevede una sezione Bonus e Selezione Scene che va a rispecchiare il format di visione *spleet screen* dei pannelli di controllo sorveglianti.

e zoomare sul dettaglio, grazie a un particolare joystick, protesi del corpo dell'hacker. L'impianto richiama quanto Ruggero Eugeni afferma rispetto alla rilocalizzazione dell'universo video-ludico: «meccanismi, comportamenti e atteggiamenti propri del mondo del gioco e in modo specifico del videogioco» che vengono poi «spostati in contesti e situazioni non di gioco»⁵³⁰.

Sul controverso, ma al contempo eletto, rapporto tra cinema e videogioco, Vito Zagarrìo osserva che

se quindi è vero che il videogioco sfrutta le risorse offerte dal cinema e fin dagli inizi si è imposto sul mercato come esperienza alternativa al cinema (ed è importante ricordare come da più di un decennio il business intorno ai videogames abbia superato notevolmente quello cinematografico), è anche vero che il cinema affronta l'ingresso nell'era della simulazione attraverso l'ibridazione con altri media ed è proprio col videogame che instaura un rapporto privilegiato⁵³¹.

Accanto al processo di ibridazione si può intravedere, sulla scia di quanto nel secolo scorso notava Walter Benjamin, un ruolo "acclimatante" svolto dal cinema: «il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita», perché «la più importante tra le funzioni sociali del cinema è quella di creare l'equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura».

Il versante dell'ibridazione, in ogni caso, ha conosciuto negli ultimi decenni una progressiva intensificazione rispetto a nuovi paradigmi legati alla temporalità e alla serializzazione di eventi e azioni, riconoscibili nella ciclicità ricorsiva di *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011), *Source Code* (Duncan Jones, 2011), o nelle configurazioni spaziali di film quali *Inception* (Christopher Nolan, 2010), *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *Ender's Game* (Gavin Hood, 2013), per arrivare infine all'*augmented body* e ai nuovi corpi degli universi immersivi digitali di *Avatar* (James Cameron, 2009) e di *Warcraft* (Duncan Jones, 2016).

Per tornare al film in oggetto, l'utilizzo del dispositivo di controllo da parte

⁵³⁰ R. Eugeni, *La condizione postmediale*, op. cit., p. 30.

⁵³¹ V. Zagarrìo, *Boys games. Cinema, videogames e youtubers*, in «Imago», a. VI, n. 12, secondo semestre 2015, p. 208.

di Martin ci risulta un valido esempio dell'imperversare della cosiddetta *gamification*,⁵³² andata sovrapporre un paradigma *semi-ludico* a molte pratiche del vivere quotidiano. Nel film oltre alle situazioni e alle correlate tecnologie vi concorrono l'illuminazione in controluce e gli interni claustrofobici in cui il protagonista gestisce l'azione, a creare costanti vertigini in soggettiva tipiche del videogiatore. Come afferma Alessio Ceccherelli, l'esperienza interattiva del videogame è una metafora evidente della società contemporanea basata sui dispositivi di simulazione. Jemenez vi si dispone per evocare la «percezione di una condizione di vita ipertecnologizzata e ipersocializzata quale forma di esperienza naturale»⁵³³.

La restituzione del «*mur d'images*» nel covo del protagonista riprese dalle televisioni a circuito chiuso presentificano la forza di uno sguardo che Martin pare voler respingere nel segregarsi all'interno di una stanza e agendo, per ragioni altresì giuridiche, nell'anonimato. In contrasto alla fortezza che è la stanza di osservazione, i diversi schermi neri che vanno a proiettare la realtà controllata non configurano «une fenetre élargie démesurément, une ouverture dans un mur aux dimensions du mur, [bensì] l'abolition du mur, des limites et de toute fenetre»⁵³⁴. Nell'inversione di segno offerta dalla prospettiva dell'hacker, la società *under control* produce una trasparenza come accessibilità globale e trasversale: ciò che viene rimarcato è infatti la struttura a vasi comunicanti dell'odierna macchina panottica, da cui l'accesso ad archivi e registrazioni *on air* tanto pubblici (dal commissariato di polizia all'ascensore del condominio) che privati (dalla webcam del computer alle videocamere installate all'ospedale). Simile figura è proposta, come si è accennato, sin dai titoli di testa. «Tout ce que fait ce hacker est totalement possible. J'ai seulement simplifié le langage informatique et accéléré les différentes manipulations techniques a fin de les rendre plus compréhensibles» dichiara al riguardo il

⁵³² Cfr. P. Ortoleva, *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo?*, Espress Edizioni, Torino 2012.

⁵³³ R. Eugeni, *La condizione postmediale*, op. cit., p. 35.

⁵³⁴ G. Wajcman, *L'oeil absolu*, op. cit., p.70.

regista Cédric Jemenez alla testata giornalistica *Les Echos*⁵³⁵.

La pluralità dei punti di ripresa consente qui un avvicinamento a quella “verità” celata dall’autorità francese. Lo scarto sta nella vigilanza rispetto a uno statuto di ambiguità e approssimazione del dispositivo scopico. Gli occhi delle televisioni a circuito chiuso sono affiancati da visioni radar di geolocalizzazione attraverso *devices* dei tre sospetti, nonché dalla trasposizione di queste in una mappa *fisica* presente nella stanza in cui il giovane informatico ‘traccia’ spostamenti. Il sommarsi delle immagini, pur consentendo di raggiungere i risultati inseguiti, sembrano denunciare più lapropria fragilità che la propria potenza. La correlazione tra gli sviluppi della vicenda e l’azione di mapping degli stessi da parte dell’hacker, che *trascrive* fisicamente gli spostamenti, rimarca il principio di controllo diffuso attorno cui tutto il film ruota ma qui due sistemi di controllo vengono affiancati: la pratica di videosorveglianza parrebbe incompleta a se stessa.

Una *funzione* che consiste nella proiezione fisica di uno schema, quello del sistema di videosorveglianza parigino, su di un supporto:

[La carta] invita il suo lettore a proiettarsi nella rappresentazione, a metterla a fuoco e a non esserne soltanto uno spettatore passivo, ma anche l’architetto, il costruttore. Essa annichilisce infatti lo scarto costitutivo della rappresentazione, proiettando lo spettatore fin dentro a quello che è rappresentato, sotto forma di un investimento immaginario, di uno sguardo e di una mobilità incorporei⁵³⁶.

E come afferma Jacob, il protagonista diviene *architetto* della pianta geografica fornendo uno schema della mobilità virtuale del controllo. Se ci si dovesse limitare alla visione delle telecamere di sorveglianza si avrebbe la percezione di spazi dislocati, che non vanno a creare un tessuto cittadino ma tessere a comporre un *puzzle*, porzioni di un territorio sotto controllo. Una simile astrazione della spazialità viene meno attraverso l’utilizzo della mappatura,

⁵³⁵ Intervista a Jemenez rilasciata per la testata giornalistica «*Les Echos*» del 04/04/2012 intitolata ‘La nuit du hacker’.

⁵³⁶ C. Jacob, *L’Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, Albin Michel, Paris 1992.

espediente attraverso cui il regista va alimentare una nuova grammatica visuale.

Lo studio degli spostamenti attraverso la pluralità delle pratiche elencate fornisce al protagonista differenti prove a motivare che l'attentato terroristico islamico non sia avvenuto per mano di Al-Qaida, come sostenuto dalla stampa. Scoprirà che si tratta di un complotto mosso da Lucien Maillard (Thierry Der'ven), ancien directeur de Division Action e da Nikola Mirko (Féodor Atkine), ambassadeur d'Estranie. Sam e Otar saranno uccisi per mano dei sicari di Lucien. Nora riuscirà a salvarsi grazie l'intervento dell'hacker che, localizzandola, avvisa la polizia dell'aggressione in corso sventando il piano del governativo di fare leva sull'angoscia securitaria del paese e indirizzare così le scelte politiche dell'Eliseo in un momento delicato quale le elezioni presidenziali.

Al pari dello Snowden di Stone, il protagonista affronta nel corso della narrazione un percorso di apprendimento che va oltre il *guardare l'immagine*, muovendo verso la comprensione dell'atto di visione. Nella sequenza immediatamente successiva, verrà finalmente svelata l'identità dell'hacker; parallelamente Martin verrà mostrato nella sua interezza ripristinando quella frammentazione visiva imposta alla figura del protagonista fino all'ultima sequenza. Come se uscisse da una *room escape*, lo vedremo uscire dalla sua stanza: dalla nuca agli occhi, per poi passare a una visione a mezzo busto e busto intero ma pur sempre di spalle.

Nelle ultime immagini, chiamato a uscire dalla sala buia, si renderà conto che nemmeno il buio cercato riuscirà a coprire quanto "svelato". Chiusa la postazione di sorveglianza da cui opera nell'uscire dall'oscurità del bunker, Martin sarà nuovamente investito dalle immagini e dalle informazioni provenienti dalla televisione da cui sentiamo annunciare l'assassinio di Mirko, a cui aveva assistito *on air* attraverso le immagini di sorveglianza (figura 40).

La rappresentazione del contemporaneo eroe mediatico, da Elliot a Martin, pare segnalare quello che Pietro Montani ha definito «cambio di paradigma: una svolta significativa, cioè, che ci fa uscire dallo statuto simulativo della interattività "virtuale" [...] per ricondurci in modo nuovo, e ancora

largamente inesplorato, in una interattività “reale”»⁵³⁷.

⁵³⁷ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, op. cit., p. 82.

CAPITOLO SETTIMO

VIDEOSORVEGLIARE L'IPERVISIBILITÀ: FORME DI CONTROLLO SULL'INDIVIDUO

In questo capitolo viene presa in esame la videosorveglianza nella sua pervasiva influenza all'interno delle pratiche quotidiane dei singoli individui. Gli apparecchi di monitoraggio sono i mezzi attraverso cui questa relazione si produce. Lo stretto rapporto tra controllo e sguardo, che nella prima parte della ricerca è stato analizzato nella sua dimensione ascendente (ci si riferisce espressamente al punto di vista dall'Alto, *Eye in the Sky*), viene ora approfondito in quella discendente, propria di un occhio che si lega a una sorveglianza sociale *dal basso*. Tale strategia del guardare si distingue dalle precedenti forme di videosorveglianza affrontate in quanto priva di uno sguardo inteso quale potere gerarchico⁵³⁸, ovvero non deriva da forme militari o governative, piuttosto si traduce in sguardo decentralizzato, che agisce a partire da singoli individui e contamina le relazioni tra loro. Parimenti tale tipologia di controllo assume caratteri sociali in quanto ogni individuo che vi partecipa trasmette volontariamente o involontariamente informazioni; così come ne acquisisce da altri.

Gli apporti scientifici più significativi individuano due modalità d'azione. La prima si caratterizza per sistemi di televisioni a circuito chiuso che sorvegliano gli spazi aperti, agiscono potenziati da occhi non definiti, azionabili

⁵³⁸ J. Gerrie, *Was Foucault a Philosopher of Technology?*, *Techné: Research in Philosophy and Technology*, n. 11 (1), 2007.

attraverso *devices* di uso quotidiano e mediante oggetti commerciali⁵³⁹ (si pensi a telefoni cellulari, computer e al sempre più diffuso uso di Apple Watch e apparecchi di localizzazione). La seconda si riferisce alle biotecnologie e alla possibilità di includere, all'interno del corpo, singoli elementi inorganici. Il corpo, come sostenuto da Roberto Esposito, diviene allora canale di transito⁵⁴⁰. Le protesi corporee partecipano così a un occhio *antropocentrico* della pratica di *sousveillance*, teorizzata da Steve Mann. Il teorico usa l'espressione "vegliare dal basso"⁵⁴¹ per delineare le modalità di tale pratica che si alimentata attraverso movimenti del corpo nello spazio urbano.

Gli apporti del Surveillance Studies Centre, centrali per questo tipo di studi, rilevano come nell'ultimo ventennio sia avvenuto uno spostamento d'asse da quella che era considerata una sorveglianza domestica -ma connessa a un sistema governativo repressivo in linea al modello orwelliano-, per giungere alle attuali forme sollecitate dalla domanda-offerta del *dividuo*⁵⁴² (si veda capitolo primo e secondo). Si produce così uno slittamento dovuto al fatto che il *dividuo* assume, nell'attuale ideologia della trasparenza, la configurazione di vittima, dal momento che alla maggiore accessibilità di informazioni e relazioni di queste si accompagna l'illusione che divenga visibile. Tale spostamento viene preso in esame negli studi post-foucaultini sul dispositivo, e in quelli in ambito sociologico in linea con il pensiero di Zigmunt Bauman: l'individuo diviene *utente*, 'aprendosi' a internet così come alla televisione e al telefono cellulare.

⁵³⁹ Si vedano gli apporti I. Kerr e J. Barriger, *Privacy, identity and anonymity*; I. van der Plorg, *The body as data in the age of information*; R. Jenkins, *Identity, surveillance and modernity: Sorting out who's who*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012.

⁵⁴⁰ R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. IX.

⁵⁴¹ S. Mann, '*Reflectionism*' and '*diffusionism*': *new tactics for deconstructing the video surveillance superhighway*, in «Leonardo», n. 31(2), 1998, pp. 93-102. Per un approfondimento sulle evoluzioni del sistema si veda l'apporto S. Mann, J. Nolan, B. Wellman, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, in «Surveillance & Society», n. 1 (3), 2003, pp. 331-355.

⁵⁴² Cfr. G. Deleuze, D. Guattari, *Millepiani*, op. cit.

L'avvento e il rapido sviluppo dell'evoluzione mediatica si traduce in una "coercizione sistemica"⁵⁴³ che coinvolge tutti i processi sociali.

Se una volta credevamo che le nostre case fossero i nostri castelli, spazi privati immuni dalle intrusioni, oggi accettiamo che la sorveglianza elettronica abbia nodi e si dirami nelle nostre case, nelle automobili –sempre più digitalizzate- e nei telefoni cellulari. Le vecchie barriere naturali sono cadute; ma le preoccupazioni di una tendenza sociale alla 'post-privacy' rimane⁵⁴⁴.

Gli individui vengono controllati attraverso l'impianto mediatico, composto da fitte diramazioni provenienti da *un occhio assoluto*.

Stefano Rodotà, primo garante italiano della privacy dal 1997 al 2005, in un apporto dal titolo *Persona, libertà, tecnologia. Nota per una discussione* (2005)⁵⁴⁵, ritorna su questi temi definendo le singole individualità alla stregua di *corpi elettronici*⁵⁴⁶, oggetti di una convergenza mediatica non priva di connessioni con gli esiti di una retorica della trasparenza. È da sottolineare un altro aspetto di tale processo: i dati raccolti⁵⁴⁷ vengono documentati e registrati da sistemi di banche dati. Procedura che esalta due dei tratti caratteristici del panottico di Bentham: classificazione impersonale dei singoli (seppur su individui ritenuti 'da disciplinare') e controllo centralizzato dello sguardo tramite ispezione invisibile. Nella società contemporanea permangono tali tratti e al contempo si nota un forte scarto legato all'attuale potenziamento della tecnologia.

All'interazione dei due piani fa riferimento il saggio, precedentemente citato, *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern*

⁵⁴³ B. C. Han, *La società della trasparenza*, op. cit., p. 10.

⁵⁴⁴ D. Calenda, D. Lyon, *Culture e tecnologie del controllo: riflessioni sul potere nella società della rete*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», n. 47/4, 2006, pp. 583-612.

⁵⁴⁵ S. Rodotà, *Persona, libertà, tecnologia. Nota per una discussione*, in «Diritto e questioni pubbliche», n.5, 2005.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 25.

⁵⁴⁷ Per una letteratura riguardante la tematica si rinvia al capitolo precedente.

Society (2004)⁵⁴⁸, in cui Thomas Mathiesen teorizza il sistema sinottico. Alla sempre maggiore affermazione di una sorveglianza alimentata da tecnologie del quotidiano sono anche riconducibili gli interventi di David Lyon, affrontati nel secondo capitolo, volti a mettere in luce la reversibilità tra controllore e controllato. Mathiesen teorizza il sistema sinottico, come accennato nel primo capitolo, descrivendolo quale sistema capace di «to represent the situation where a large number of people focus on something in common which is condensed»⁵⁴⁹. Con l'affermazione di una sorveglianza attraverso tecnologie che aiutano a risolvere operazioni quotidiane, e quindi diffuse, il controllo si modula in un rapporto *vis-à-vis*, laddove ognuno può divenire controllore dell'altro e, al tempo stesso e parallelamente, controllato dall'altro. Non è più previsto un centro unico di osservazione. Il concetto di Synopticon⁵⁵⁰, da *syn* (insieme) e *opticon* (guardare), per quanto possa sembrare un'inversione del dominio dello sguardo volto al controllo dei singoli, in realtà può essere accostato alle teorizzazioni postfoucaultiane nell'osservazione rispetto alla convergenza dei media. Questo mutamento di scala, e gli effetti nella pratica, sono cruciali per l'evoluzione del sistema di sorveglianza nelle società affollate dai video-schermi⁵⁵¹.

Sebastien Lefait nel suo testo *Surveillance on Screen*, rispetto alla pratica di controllo diffuso e intersezionale afferma come «It is “*reality shows*” that approach Mathiesen's concept»⁵⁵². In linea con lo studioso francese, l'odierna concezione di forma di controllo sinottico è paragonato al *format* televisivo del

⁵⁴⁸ T. Mathiesen, *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*, in «The British Journal of Criminology», Volume 45, 1 November 2005.

⁵⁴⁹ T. Mathiesen, *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*, op. cit., p. 23.

⁵⁵⁰ Per un'analisi del modello sinottico si rinvia agli studi fatti nel capitolo primo.

⁵⁵¹ Per una bibliografia sul tema si rinvia allo studio di S. Arcagni, *ScreenCity*, Bulzoni, 2012 e G. Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Rubbettino, 2011.

⁵⁵² T. Mathiesen, *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*, op. cit., p. 94.

*reality show*⁵⁵³. Rappresentazione di una *pseudo* realtà priva di sceneggiatura, con la differenza rispetto al panottico, la quale non ha funzione educativa e disciplinante. Che lo sguardo dello spettatore sia chiamato a osservare e giudicare la vita reale di concorrenti più o meno 'reclusi', è una delle tracce più lampanti di un sistema scopico che pare essersi incarnato nella coscienza spettatoriale globale.

Riconosciuto quale narrativizzazione più lampante della conformazione sinottica, il *reality show* è considerato fenomeno atto a metabolizzare la conformazione mediale degli apparati di sorveglianza, e rappresenta la concrezione spettacolare più direttamente riconducibile alla disseminazione di sistemi di controllo visivo. Il medium televisivo è diventato ostaggio di una realtà figlia di sguardi indagatori e invisibili, scrutata da mille telecamere che contribuiscono a creare un curioso ibrido tra fiction e vita vissuta. La formulazione teorica proposta da Mathiesen vede suo compimento nell'interattività del pubblico attraverso messaggi, twitter e *following*. Tale caratteristica del sistema mediatico da parte delle emittenti televisive permette un controllo sul singolo spettatore. Duplice appare allora la direttrice della (video)sorveglianza sinottica: coloro a cui è permesso *guardare* vengono a loro volta controllati. Le pulsioni voyeuristiche di quello che Walter Benjamin definì 'valore espositivo' prendono il sopravvento, divenendo parte del fenomeno definito onnivisibilità: pare così confondersi l'occhio divino e il format da *reality show*, provocando la trasformazione della 'società dello spettacolo' (Debord) in 'società della trasparenza'. La messa in scena di un trauma visivo come quello dell'11 Settembre ha, da un lato contribuito ad alimentare una spettacolarizzazione del vissuto quotidiano attraverso un meccanismo del *mostrare il vedere* e, dall'altro favorito un sistema legato alla prevenzione e alla

⁵⁵³ Il format documentario di intrattenimento ha assunto diverse varietà di genere e sottogenere. Una crescita popolare si è registrata a partire dagli anni Duemila grazie ai format come *Big Brother*, *Survivor*, *X Factor* e *Got Talent*. Cfr. M. Andrejevic, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2004; S. Murray, L. Ouellette (a cura di), *Reality TV. Remaking television culture*, New York University Press, 2009.

deterrenza (G. Ziccardi⁵⁵⁴) alimentando la sensazione persecutoria (O. H. Gandy⁵⁵⁵).

Altro aspetto che riguarda il controllo dal basso è messo in luce da Geert Lovink. Lo studioso sostiene come il web 3.0, e in particolare lo strumento del social network, siano esperienze per favorire, in linea con strategie altresì imprenditoriali, il mutamento dell'utente in *prosumer*, oggetto ma altresì soggetto coinvolto nel processo di produzione e condivisione di contenuti relativi alla propria persona⁵⁵⁶. I social media, in questo panorama, si collocano in una particolare posizione: da un lato vengono creati e immessi prodotti sul mercato dalle grandi corporation globali che organizzano e gestiscono la grande maggioranza dei nostri dati e veicolano le nostre esperienze online; dall'altro queste stesse applicazioni, e in particolar modo le piattaforme per il social networking, sono divenute negli ultimi anni un potente strumento di aggregazione sociale mediante l'immagine, quando non addirittura di mobilitazione e condivisione immediata delle informazioni e dei contenuti multimediali. I *locative mobile media*, in particolare, hanno profondamente alterato la percezione e la partecipazione alla dimensione locale, favorendo una vera e propria riorganizzazione sia della sfera pubblica che di quella privata.

Come sottolineato da De Souza Silva: «Being aware of the dynamics of a location can empower users to act within them»⁵⁵⁷. Appare necessario sottolineare i rischi, in termini di privacy, ai quali gli utenti sono esposti quando adoperano le numerose applicazioni e piattaforme digitali. La conseguente esposizione avviene a partire dall'orizzonte partecipativo della Rete che incarna tanto le dinamiche sorveglianti, quanto quelle più collaborative sollecitate dal sistema sinottico stesso.

⁵⁵⁴ Cfr. G. Ziccardi, *Internet, controllo e libertà. Trasparenza, sorveglianza e segreto nell'era tecnologica*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

⁵⁵⁵ O. H. Gandy, *Statistical surveillance: Remote sensing in the digital age*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012, pp. 125-132.

⁵⁵⁶ Cfr. G. Lovink, *Ossessioni collettive*, Frontiere, Milano 2012.

⁵⁵⁷ A. De Souza Silva, J. Frith, *Locative Mobile Social Networks: Mapping Communication and Location in Urban Spaces*, «Mobilities», n. 4, 2010, p. 487.

Il cinema contemporaneo e le serie televisive, sensibili alle mutazioni precedentemente delineate, traducono in immagini tali nuovi regimi di visibilità costruendo recenti modelli che agiscono su modalità di interazione nella vita comunicativa e sociale. In questo capitolo saranno indagate e analizzate forme narrative e visive, al fine di cogliere come cinema e televisione, oggi sempre più influenzate da dinamiche interattive, interrogino e traducano l'occhio videosorvegliante sinottico. Seguendo tale orizzonte verranno proposte due linee di analisi. La prima è incentrata su film che tematicamente mostrano dinamiche di un occhio sorvegliante e onnipervasivo interno a *gated communities*, centri residenziali ad accesso riservato (*Red Road*, Andrea Arnold, 2006; *La Zona*, Rodrigo Plà, 2007). Un'altra linea interpretativa riguarda la relazione tra uomo e macchina in riferimento al processo di costruzione di identità online e all'uso sistematico dei *social network*. Tali processi, definiti da Mark Andrejevic *corporate surveillance*, riguardano la tipologia di sorveglianza attuata mediante la rappresentazione di sé per icone e l'attività di scambio autoprodotta di dati, alimentata da un processo di osservazione sorvegliante che l'autore definisce *being watched* (*The Final Cut*, Omar Naim, 2004; *Disturbia*, Daniel John Caruso, 2007). In questo orizzonte rientrano il monitoraggio da parte delle multinazionali sull'individuo inteso quale consumatore prigioniero nell'interconnessione tra la rete social, i motori di ricerca (Facebook, Instagram, Google, Yahoo) e il sistema globalizzato della vendita (Amazon).

Nelle pagine successive verranno analizzati film e serie tv al cui interno hanno posizioni di rilievo pratiche di videosorveglianza in chiave distopica. Questi appaiono particolarmente attenti a trasferire sullo schermo la complessità dei regimi visivi introdotti dai media digitali e a mettere in luce il rapporto tra sguardo umano e occhio meccanico (*Black Mirror*, 2011- in corso) .

7.1 Dalla vetrinizzazione all'auto-esposizione

Giacomo Ravesi nel suo studio *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive* (2011)⁵⁵⁸ approfondisce l'analisi dello spazio urbano; «La metropoli fra Otto e Novecento si riflette [...] nella città contemporanea del XXI secolo attraverso *un vetro*»⁵⁵⁹ il quale assolve «nuove funzioni architettoniche, estetiche e comunicazionali»⁵⁶⁰. L'autore mette in risalto la trasformazione avvenuta i nostri giorni: nell'Ottocento la superficie di visione era il vetro, nella società contemporanea è lo schermo, composto da *pixel*, a divenire finestra aperta a ricezioni spettatoriali. La proliferazione degli schermi ha suscitato interpretazioni critiche a partire da prospettive e analisi differenti rispetto all'ideale della *trasparenza*. In particolar modo, Riccardo Donati ritorna su tale questione, proponendo letture relative al legame tra processi sociali di messa in scena avviati sul finire dell'Ottocento e forme attuali dello spettacolo. Nel suo studio *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (2016)⁵⁶¹, propone di riflettere sul mito della trasparenza quale «dispositivo di neutralizzazione del potere deformante dell'oscurità e della segretezza»⁵⁶² a partire dal concetto di *purovisibilità*, ovvero dall'idea che ciò che è trasparente non offre alcuna barriera allo sguardo. In particolar modo, la sua attenzione si concentra sullo spazio architettonico, notando come «la permeabilità ottica dei due spazi, interno ed esterno, è totale». Tale sistema è alimentato, secondo lo studioso, sia dall'industria del divertimento, quanto dalle moderne tecniche di controllo. Parimenti tale moderna forma di *panottico digitale*, nell'accezione proposta del filosofo coreano Byung Chul Han, agisce tramite i suoi stessi abitanti che «collaborano attivamente alla sua costruzione e al suo

⁵⁵⁸ G. Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 44.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ R. Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016.

⁵⁶² Ivi, p.8.

mantenimento esponendosi loro stessi alla vista e denudandosi. Espongono se stessi al mercato panottico»⁵⁶³. Per tali ragioni, vedremo come il mito della trasparenza sia strettamente connesso alla smaterializzazione dei corpi, all'interno di una realtà collettivamente partecipata quale è *l'inferno dell'uguale* (*La società della trasparenza*, 2014), tra massificazione e omologazione. Come si evince dalle linee di ricerca percorse, le modalità di *myse en scene* odierne, in nome dell'ideale di trasparenza, e quindi aborrendo il segreto in nome di una sorveglianza preventiva, portano a una mutua e reciproca sorveglianza di tutti verso tutti. Come osservato da Comolli,

con l'organizzazione sociale dello sguardo, guardare non sarebbe più un vizio (voyeurismo autorizzato), proprio come essere visto sarebbe il primo passo verso le pubbliche virtù. Vedere ed essere visti, diritto e rovescio della stessa medaglia, dunque continuano a valere, sempre di più, come motivi e valori sociali, dal Panopticon fino alla telesorveglianza e fino all'attuale esplosiva combinazione di pubblicità e reality-tv. Saturazione del sociale tramite l'ipervisibile⁵⁶⁴.

La trasparenza sorvegliante si declina in ipervisibilità sinottica. Nel saggio di apertura del testo *Vedere e potere*, intitolato *La zona d'ombra*, Jean-Louis Comolli riconosce che il sociale *ipervisibile* è conseguenza dell'azione dilagante delle

macchine del visibile (macchine così umane: dalla webcam alla macchina fotografica monouso passando per i satelliti, le televisioni, gli schermi e le macchine da presa di tutti i tipi), ormai il centro gravitazionale delle nostre società [...]. Ne è testimone in primo luogo il potere assunto dalla parola d'ordine 'trasparenza', acclamata da tutti e dovunque come nuovo ideale⁵⁶⁵.

Per Comolli, il rapido *vetrinizzarsi* del corpo nel paesaggio urbano è specchio di quel sentire «tipicamente moderno, incarnatosi, per una serie di ragioni

⁵⁶³ B. C. Han, *La società della trasparenza*, op. cit., p.78.

⁵⁶⁴ J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta* (2004), trad. it., Donzelli, Roma 2006, p. 12.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

materiali oltrechè ideali, a partire da un ambito ben preciso, quello dell'architettura»⁵⁶⁶.

7.1.1 L'emblema della casa di vetro: prime forme di controllo quotidiano

Antenato moderno dello stilema dell'architettura trasparente contemporanea è il *Crystal Palace*⁵⁶⁷, edificio che per la sua importanza e modernità fin dalla sua fondazione si trasformò in mito. Costruito da Joseph Paxton, architetto specializzato nella progettazione di serre, fu eretto a Londra nel 1851, interamente composto da vetro e ferro. Donati definisce la struttura una *iperserra*, in linea all'idea di *iperpassage* «con riferimento alle celebri gallerie commerciali dove i *flaneur* parigini amavano passeggiare e trastullarsi adocchiando merci»⁵⁶⁸. Difatti, la struttura fu adibita a contenere, come uno scrigno, i prodotti industriali più diversificati: dalle macchine industriali, agli oggetti di uso comune e domestico. Smantellato nel 1853, fu ricostruito su identica pianta a Sydenham, in un quartiere periferico, ma con dimensioni estremamente più ampie. L'edificio, raggiungibile tramite due nuove linee ferroviarie urbane, era destinato a diventare il centro-decentrato sia di attività culturali e ludiche londinesi tra cui arte e musica, sia delle scienze. Donati riconosce come tale particolare struttura non sia di per sé nuova bensì costituisca «la geniale evoluzione e fusione di due invenzioni settecentesche che giungono a piena maturità nel secolo successivo: la vetrina commerciale da una parte e la *glasshouse* dall'altra»⁵⁶⁹. Il *Crystal Palace* fu battezzato dai media "*Palace of the People*", a segnalare la definitiva alleanza tra economia politica, *edutainment* di massa e consumo culturale. Come una sorta di

⁵⁶⁶ R. Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, op. cit., p.10.

⁵⁶⁷ Sulla storia del *Crystal Palace* e degli edifici costruiti a partire da quel modello la bibliografia è sterminata. Si rinvia alla raccolta di scritti J. R. Piggot, *Palace of the people. The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Hurst&Co, London 2004.

⁵⁶⁸ M. Donati, *Critica della trasparenza*, op. cit, p.27.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 22.

ipervetrina, i due modelli si sommano, come ricorda Vanni Codeluppi, generando il prototipo dei luoghi di consumo contemporanei⁵⁷⁰, che nel fluttuante gioco di luci e ombre, vengono progettati per trasmettere la sensazione di trovarsi in esterno e parimenti al riparo⁵⁷¹. Modello accostabile all'attuale ideale di trasparenza.

Il mito di tale nitida visibilità troverà alimento nelle teorie utopiche che sostentano la caotica Germania agli albori del XX secolo alla *Novemberrevolution* e alla repubblica weimeriana; primo eccentrico ispiratore Paul Scheerbarth, autore di romanzi, poesie, fiero avversario del capitalismo e del militarismo. Lo scritto del 1914 *Glasarchitektur* segna la tappa decisiva nelle riproposizioni sull'ideale della trasparenza, in particolar modo la prima proposizione intitolata *L'ambiente e il suo influsso sull'evoluzione della civiltà*:

La nostra civiltà è in certa misura un prodotto della nostra architettura. Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la nostra architettura. E questo ci riuscirà soltanto eliminando la chiusura degli spazi in cui viviamo. Ma ciò sarà possibile soltanto con l'introduzione dell'architettura di vetro, che permette alla luce del sole, al chiarore della luna e delle stelle di penetrare nelle stanze non solo da un paio di finestre, ma direttamente dalle pareti, possibilmente numerose, completamente di vetro, anzi, di vetro colorato. Il nuovo ambiente che in tal modo ci creeremo dovrà portarci ad una nuova civiltà⁵⁷².

Attraverso le parole di Scheerbarth si comprende il desiderio di fondare una nuova civiltà di inizio Novecento pure attraverso l'architettura e l'uso del vetro, il quale, permettendo alla luce di penetrare nelle stanze, sovrverte (*umzuwandeln*) e «migliora l'uomo anche da un punto di vista etico»⁵⁷³. Come ricorda Fabio Corigliano in *I Nodi della trasparenza* (2018), il filosofo, sottolineando la forza

⁵⁷⁰ V. Codeluppi, *I luoghi del consumo: dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano 2000, p. 30.

⁵⁷¹ Si pensi a luoghi come le *Galleries Lafayette*, i *magasin Au Bon Marché* o l'opera edilizia della *Bibliothèque Nationale* di Parigi. cfr. P. Sparke, *The Modern Interior*, [2008]; tr. *Interni moderni, Spazi pubblici e privati dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.

⁵⁷² P. Scheerbarth, *Architettura di vetro* [1914], trad. it., Adelphi, Milano 2004, p. 15.

⁵⁷³ Ivi, p. 96.

espressiva dell'architettura concepita secondo un'estetica volta alla trasparenza, rileva come i giardini botanici così progettati configurino

una superficie terrestre finalmente liberata dagli edifici in mattoni, quindi dai confini, dai limiti, dalle chiusure, e un'umanità migliore, più serena, capace di vivere in una sorta di nuova economia della bellezza, che dovrebbe sostituire, nel complesso, l'economia basata sul concetto di accumulazione della ricchezza materiale⁵⁷⁴.

Il progetto estetico sostituisce gli spazi chiusi tipici della cultura abitativa occidentale con gli spazi aperti di case di vetro colorato capaci di sottoporre i propri abitanti a un'esperienza caleidoscopica di unione con il cosmo⁵⁷⁵. In questo senso, l'uso del vetro per Scheerbart, e ancor più lo sarà per l'allievo Bruno Taut⁵⁷⁶, assume sia un aspetto mistico sia una dimensione etica. «Dopo l'introduzione dell'architettura di vetro, in tutti i luoghi in cui regna la civiltà, la natura nel suo insieme ci apparirà sotto altra luce»⁵⁷⁷.

Differentemente da una certa parte della letteratura scientifica, Fabrizio Desideri nota come nella concezione di Scheerbart la funzione assolta dal vetro risponde all'esigenza non tanto di porre al centro lo sguardo umano, quanto le radiazioni di luce attraverso giochi policromi, i quali producono effetti fisiopsicologici: «uno dei motivi principali che percorrono questa prima teorizzazione di *glasarchitektur* è quindi non la trasparenza dell'interno, ma l'interiorizzazione dell'esterno»⁵⁷⁸. Riallacciandosi alle considerazioni di Walter Benjamin, ma proponendo al contempo una prospettiva diversa, Desideri afferma «chi abita nel vetro scheerbartiano non abita nelle trasparenze come credeva Benjamin;

⁵⁷⁴ F. Corigliano, *I nodi della trasparenza*, Studium, Roma 2018, p. 51.

⁵⁷⁵ Si pensi all'utopica ambientazione della *pantomima astrale* di Scheerbart in due atti dal titolo *Kometentanza*, tr. it. *Danza delle comete* in C. Grazioli, U. Artioli (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, Costa&Nolan, Genova 1996.

⁵⁷⁶ Scheerbart e Taut si conobbero nel 1913 tramite Gottfried Heinersdorff, direttore di un atelier vetraio in Berlino. La profonda ammirazione, riconducibile a un rapporto maestro/allievo, termina nel 1915 quando Scheerbart muore durante un atto di ribellione antibellica.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 77.

⁵⁷⁸ F. Desideri, *Introduzione*, in P. Scheerbart, *Lesabendio* [1913], Editori Riuniti, Roma 1982, p. XII.

non ha l'altenberghiano coraggio delle proprie nudità; non possiede quella virtù rivoluzionaria che consiste nello smontare pubblicamente il proprio privato»⁵⁷⁹.

Parimenti, nella lettura di Bruno Taut⁵⁸⁰, la tendenza spirituale architettonica del maestro celebra l'ideale di "un'architettura che diventa la concretizzazione delle varie tendenze degli uomini".

Tutto è accessibile a tutti; ognuno va dove si sente di andare»⁵⁸¹. È in tale orizzonte che nel 1914 Taut progetta e realizza un padiglione di vetro, il *Glaspavillon*, per l'esposizione del Werkbund a Colonia⁵⁸²: il riferimento alle teorie del maestro è esplicito. Si ricorda come Taut lavori al progetto i mesi precedenti lo scoppio della Grande Guerra, quegli *ultimi giorni dell'umanità* per citare Karl Kraus, in cui si manifestava il desiderio di emanciparsi dalla costrizione del luogo chiuso, estetica con cui venivano concepite le singole architetture, in direzione di una maggiore apertura verso l'esterno.

Il padiglione segna un capitolo nella storia dell'architettura del Novecento: si inizia in questo momento a concepire sia abitazioni, sia centri del potere e del denaro costruiti con vetri che favoriscono una penetrazione nello spazio in modo fluido, cristallino e intenso. Seguendo tale concezione, l'installazione

⁵⁷⁹ Ivi, p. XIX.

⁵⁸⁰ Si tiene a precisare come Bruno Taut, a differenza di Paul Scheerbart, immagina composto di vetro solo il palazzo principale, che in posizione sopraelevata, è coronamento dell'area centrale della nuova città. «Il palazzo di cristallo, attraversato dalla luce del sole, troneggia come un diamante scintillante che risplende nel sole come simbolo della più profonda serenità, della totale pace dell'anima». B. Taut, *Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*, [1919], tr. *La corona della città. Con contributi di Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*, Mazzotta, Milano 1973, p. 50.

⁵⁸¹ Giorgio Agamben, nel suo testo *Che cos'è un dispositivo?* rileva come gli edifici domestici trasparenti assurgano a metafora di uno sguardo del controllo interiorizzato nell'*oikonomia*, basata nella centralità dell'occhio. Tale forma trasparente permette la regolazione delle dinamiche interne alla casa, la finalità delle regole (*nomos*) della casa (*oikos*).

⁵⁸² La lega tedesca artigiani rappresentò una tappa importante dello sviluppo dell'architettura industriale, in particolare nel periodo della fondazione del Bauhaus. Nata nel 1906 in occasione dell'esposizione tedesca delle arti e mestieri di Dresda, il movimento ebbe modo di manifestarsi nel 1914 quando ebbe luogo l'esposizione universale a Colonia. Accanto a Taut, Walter Gropius, Adolf Meyer, Henry van de Velde.

crea, al primo impatto, un processo di consapevolezza dell'atto di osservare, istituendo un contatto di reversibilità tra interno e esterno.

Negli anni successivi al primo conflitto mondiale, anni del dilagare delle dittature nonché, come osservato nella prima parte della tesi, del diffondersi di rudimentali forme di videosorveglianza dall'alto, la trasparenza architettonica inizia ad apparire come un ingranaggio volto a reprimere l'individualità. Il vetro diviene la materia attraverso cui *rappresentare* la visibilità totale dello spazio del quotidiano in cui devono essere ridefiniti i ruoli e i comportamenti sociali.

Le costruzioni in vetro ampie e su larga scala, come fu il *Crystal Palace*, afferma Walter Benjamin in *Parigi, la capitale del XIX secolo*⁵⁸³, si diffusero a partire dagli anni Venti. Benjamin affronta il tema della casa di vetro sia nel suo saggio sul surrealismo *Der Surrealismus*⁵⁸⁴, pubblicato la prima volta in *Literarische Welt* nel 1929, sia in *Esperienza e povertà* nel 1933. In particolare in quest'ultimo scritto, delinea l'idea di una esistenza nella trasparenza (del vetro) quale «virtù rivoluzionaria per eccellenza» ormai forma di «esibizionismo morale in cui la privacy non è più virtù aristocratica. [...] È diventata sempre più una caratteristica di piccoli borghesi arrivati»⁵⁸⁵. Il filosofo traccia tali coordinate a partire dall'architettura di vetro di Scheerbarth che legge quale capace, *proprio come il cinema*, di promuovere il «declino dell'*aura* dell'interno borghese, chiuso e ripiegato»⁵⁸⁶ sulla propria interiorità. Spazio «in cui è difficile lasciare tracce», «il nuovo ambiente di vetro trasformerà completamente l'uomo. E c'è solo da desiderare che la nuova civiltà del vetro non trovi troppi oppositori». Benjamin concepisce non più solo l'istituzione ma parimenti il luogo dell'abitare -«custode e urna per i falsi valori dell'intimità e della sicurezza»⁵⁸⁷-; questo deve mutare la

⁵⁸³ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, in G. Agamben (a cura di), *Opere di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 1986.

⁵⁸⁴ W. Benjamin, *Der Surrealism. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, tr. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in E. Ganni (a cura di), *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 204.

⁵⁸⁶ A. Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, in «Rivista di estetica», n.55, 2014, pp. 155-167.

⁵⁸⁷ R. Donati, *Critica alla trasparenza*, op. cit., p. 79.

sua conformazione a *glasshouse*, per liberarsi dalla schiavitù delle ombre affinché decada l'ideale classista. Il filosofo sostiene che «il vetro è soprattutto nemico del segreto»; sostiene un sovvertimento rispetto alla 'fisionomia dell'appartamento del collezionista' derivante dall'acquisto di merci nei *passages*. Propugna in tal modo la fine dei segreti, l'eliminazione delle tracce, l'azzeramento dei significati e la realizzazione di uno spazio incontaminato.

Due modelli di visione capaci di sovrapporsi quanto di affiancarsi tra loro: dalla *visibilità assoluta*, quale apertura sul mondo (Scheerbarth), a un'aspirazione di visibilità estrema (Benjamin). Alla luce delle riflessioni contemporanee, e in particolare di Giorgio Agamben e di Roberto Esposito⁵⁸⁸, tale ideale di visibilità assoluta si traduce, nelle forme moderne della vita privata, nell'esibizionismo del corpo oggetto di una pornografia della carne.

A fianco delle teorizzazioni di Benjamin, altri autori invertono la chiave di lettura che vedono nella visibilità assoluta una falsa libertà in quanto l'architettura della trasparenza produce al proprio interno zone d'ombra. La condizione all'interno della *Glass House* è la messa in opera di una *vetrinizzazione del sé* basata sull'esibizionismo del guardare mentre si è guardati riabilitando così un'intrusività dello sguardo *trasparente*.

Il vocabolario simbolico della trasparenza si è sviluppato nel XVII e nel XIX secolo, legato a termini come luce, vetro, cristallo, acqua e nudità, in contrasto ad altri come pietra, velo, sotterfugio. [...] I costruttivisti speravano che la costruzione di un edificio trasparente sarebbe stata di aiuto nella creazione di relazioni trasparenti e avrebbe distrutto la distinzione tra pubblico e privato⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer IV*, n. 2, Neri Pozza, Vicenza 2014; Id., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009; Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005; R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014; Id., *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013; Id., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

⁵⁸⁹ O. Bulgakova, *Sergej Ėjzenštejn. Drei Utopien-Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, PotemkinPress, Berlino 1996, p. 109, tradotto e riportato in D. Dottorini, *Glass House. L'opacità del cinema*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 3 TRASPARENZA, settembre-dicembre 2007, p. 47.

Lo spostamento d'asse riconosciuto tra la situazione **scheerbartiana** prima dello scoppio della guerra e la rotazione di sguardo del post conflitto è fonte di ispirazione per molti artisti e scrittori. Tra i molteplici interventi di intellettuali si ricorda la ricerca di Sergej Ėjzenštejn confluita in *Glass House*, film fortemente voluto e mai realizzato. Come sottolineato da Daniele Dottorini⁵⁹⁰, il regista russo idea il soggetto stimolato a partire da una serie di progetti architettonici incentrati sull'ideale di trasparenza attraverso l'uso del vetro. Il *Crystal Palace* costituiva uno dei sogni moderni più avvincenti per i pensatori russi dell'epoca. Pare che l'idea sia stata suggerita alla lettura del breve romanzo, considerato politico-rivoluzionario *My* di Zamjatin, scritto tra il 1920 e il 1921. Ma si accresce in Ėjzenštejn il desiderio di realizzare il film allorché si reca a Berlino nel marzo del 1926 per la prima de *La corazzata Potemkin*. Attraverso i suoi diari⁵⁹¹ scopriamo la suggestione in lui provocata sotto l'influsso dei tentativi di architettura in vetro⁵⁹². Probabilmente questo passo del diario è influenzato dagli edifici a Dessau per la Bauhaus di Walter Gropius nel 1925 e l'architettura del set di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang. Antonio Somaini si sofferma sull'importanza della visita al set

Il riferimento alla visita di Ejzenštejn al set di *Metropolis* è importante per

⁵⁹⁰ Cfr. D. Dottorini, *Glass House. Trasparenza e opacità del cinema*, op. cit., pp. 45-53.

⁵⁹¹ La traduzione in italiano delle note e degli appunti di Ejzenštejn sul progetto *Glass House* è lavoro a partire dallo studio di Naoum Kleiman. La prima pubblicazione degli appunti avvenne, seppur parziale, nel 1979 dalla rivista *Iskousstvo kino*. Su commissione dell'Union des Cinéastes di "Cabinet Eisenstein", i quali istituirono su donazione di materiale della vedova del regista il fondo presso la TsGali - Archives d'Etat pour l'art et la littérature, fu Kleiman a pubblicare il lavoro, fornendo materiale per le traduzioni in francese *Eisenstein. Glass House: notes pour un film*, in «Faces. Journal d'architectures», n°24, été 1992, e in italiano in *La casa di vetro*, in «Film Critica», n°300, novembre-dicembre 1979, testo poi ripreso in F. Salina (a cura di), *Ejzenštejn inedito*, Bulzoni, Roma 1980.

Cfr. F. Albera, *Glass House. Du project de film au film comme projet*, Les presses du réel, Paris 2009.

⁵⁹² A. Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, in *Rivista di estetica*, n. 55, 2014, pp. 155-167. Poi pubblicata in linea il 1 marzo 2014, <http://journals.openedition.org/estetica/993>;

comprendere il senso del progetto di *Glass House*, in quanto, [...] abbiamo a che fare con un film sul futuro. Un futuro in cui l'architettura produce nuove strutture che determinano l'instaurarsi di nuove forme di vita – allo straordinario slancio verticale della città rappresentata in *Metropolis* risponde la trasparenza totale della casa di vetro immaginata in *Glass House* – con delle conseguenze in entrambi i casi catastrofiche⁵⁹³.

La vita nella casa di vetro sarebbe cambiata radicalmente nel momento della comparsa in scena di un personaggio-chiave che Ejzenštejn descrive nelle note come *'Il Pazzo'* o *'Jesus Christ'*, poi narrato come *'l'idéaliste'* dotato di chiaroveggenza. In una scena che avrebbe segnato un netto punto di svolta nel film, l'uomo risponde alle grida di una donna picchiata dal marito, sbattendo la testa contro una parete di vetro. A partire da questo snodo il regista sembra suggerirci una riflessione più ampia sul concetto di trasparenza. L'idea di abitazioni composte da pareti in vetro non sono l'emblema per Ejzenštejn di un'armonia sociale e conquistata solidarietà reciproca; sono piuttosto una sorta di *panopticon* in cui regnano voyeurismo e sorveglianza, invidia e violenza. Il personaggio idealista-pazzo-Gesù si suicida, e in uno dei disegni che accompagnano le note della sceneggiatura, Ejzenštejn ne mostra il corpo impiccato circondato dagli sguardi dei vicini incollati alle pareti di vetro:

Nel momento dell'impiccagione del giovane [...] le pareti, il pavimento e il soffitto sono messi in evidenza ai volti, appiattiti sul vetro, degli spettatori. Dai visi vengono bene soprattutto il pavimenti e il soffitto. [...] Poi un'invasione di massa nella stanza e le riprese del cubo dall'esterno: una scatola di vetro colma fino all'orlo di persone, che si disputano la corda, e una completa immobilità e una totale trasparenza da tutte le parti. La calca riprenderla dai lati, dall'alto e dal basso. [...]

E con una visione d'insieme:

Il cubo pieno di gente risalta nella vuota trasparenza⁵⁹⁴.

Man mano che procede la narrazione, la casa di vetro diviene teatro di

⁵⁹³ Ivi, p. 159.

⁵⁹⁴ Note del 13 gennaio 1927 in N. Kleiman, *La casa di vetro*, in «Film Critica», n°300, novembre-dicembre 1979.

intrighi e catastrofi, fino a quando alla fine del film, l'impossibilità di continuare in tal modo, conduce al cedimento della struttura in vetro. Nelle ultime note scritte nel corso del maggio 1930, questo epilogo assume tutta una connotazione biblica in una variante che Ejzenštejn presenta come incentrata sulla figura di 'Dio Padre', un Vecchio e la casa viene presentata alla stregua di dono all'umanità. Tale aspetto permette a Michail Jampol'skij una lettura della *Casa* alla stregua delle utopie di vetro di Scheerbart nonché alle idee architettoniche di Taut, in quanto la struttura «avrebbe dovuto iniziare l'uomo al cosmo, dispiegare il suo mondo chiuso». La struttura abitativa – serra di vetro viene intesa quindi trasfigurazione spirituale: l'avvento di Gesù Cristo «apre gli occhi a tutti» ma ciò comporta, ricorda Oksana Bulgakova, «un sapere che genera odio»⁵⁹⁵. Una volta originata, attraverso la figura che incarna 'Gesù Cristo', la consapevolezza dei pericoli della trasparenza e aver generato caos e conflitto negli uomini il personaggio infatti si uccide. Compare quindi un robot che, dopo aver constatato il fallimento dell'esperimento, «distrugge la casa, e toltasi la maschera, appare il Vecchio»⁵⁹⁶ rivelando di essere lo stesso 'architetto' che aveva progettato l'edificio.

La lettura di questo soggetto mai realizzato permette di comprendere come *Glass House* non fosse per Ejzenštejn solo un esperimento formale sullo statuto del visibile all'interno di un'architettura trasparente, ma anche l'occasione per riflettere sugli effetti che tale architettura poteva provocare nell'assetto sociale, quella stessa architettura a cui negli anni Dieci e Venti erano stati attribuiti una serie di valori di volta in volta utopici e distopici. Ecco quindi che *Glass House* può essere interpretato come un doppio esperimento: sulle nuove possibilità espressive introdotte dal confronto con uno schermo di dimensioni inedite e uno spazio trasparente e senza margini precisi, e sulle

⁵⁹⁵ O. Bulgakova, *I traumi architettonici e le visioni architettoniche di Ejzenštejn*, p. 57, in P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Biblioteca dell'Immagine, Venezia 1991.

⁵⁹⁶ Appunti del maggio 1930 in N. Kleiman, *La casa di vetro*, in «Film Critica», n°300, novembre-dicembre 1979.

conseguenze di una vita in cui «tutti vedono tutti» e in cui si manifesta un «incubo degli occhi» che crea «un desiderio panico di nascondersi»⁵⁹⁷.

Riconosciamo in tale progetto estetico un'assonanza che riverbera nelle attuali forme della sorveglianza e del controllo, sia nell'ambito delle rappresentazioni cinematografiche, in cui la rappresentazione risulta mediata dall'uso delle tecnologie del dispositivo scopico –pratica che verrà ripresa nelle pagine successive - sia nelle molteplici forme visive dell'arte contemporanea.

In relazione all'arte contemporanea desta particolare attenzione, quale caso sintomatico, lo studio dell'artista tedesca Anne Imhof presentato alla Biennale d'Arte 2017⁵⁹⁸. *Faust*, questo è il titolo, è allo stesso tempo una *performance* della durata di cinque ore e uno scenario di sette mesi che include dinamiche performative, installazioni musicali, lavori pittorici che abbracciano l'intero padiglione. Ogni azione compiuta dai *performer* è all'insegna dell'*ipervisibilità*. Si consideri che sin dall'inizio lo spettatore viene colpito dallo scenario architettonico in cui le azioni si svolgono. Con *Faust*, l'esecutore trasforma l'imponente edificio in un luogo protetto, una casa, uno stato, difeso da una recinzione d'acciaio e da due doberman. La rigida e imponente costruzione esterna trova contrappunto nella trasparenza del sistema interno, una *glasshouse*. Il padiglione è diviso in tre spazi, tre aree in cui il pubblico può o meno agire in base alla presenza e al posizionamento delle pareti di vetro. Tranne che in una porzione di spazio, la struttura è caratterizzata dalla presenza di un pavimento rialzato a 93 centimetri dal suolo, composto da una struttura metallica volta a sostenere lastre di vetro blindato. Alle pareti sono

⁵⁹⁷ Ivi, Per tali note la traduzione fa riferimento alla pubblicazione, in quanto non presenti in quelle di Klejman, di F. Albera, *Glass House. Du project de film au film comme projet*, Les presses du réel, Paris 2009.

⁵⁹⁸ Per la descrizione di Susanne Pfeffer, curatrice, e i comunicati stampa si rinvia alla pagina <http://www.deutscher-pavillon.org>

Per immagini e video sulla performance si rinvia alle risorse open access

<http://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/biennale-veneziana-padiglione-tedesco-anne-imhof/>

<https://www.inexhibit.com/it/case-studies/faust-di-anne-imhof-il-padiglione-della-germania-alla-biennale-darte-di-veneziana-2017/>

appesi piedistalli di vetro: quattro nella zona centrale, uno a destra e uno a sinistra, nei corridoi laterali. In questo interno, i movimenti degli artisti assumo modelli coreografici: una gioventù neo-apatica, in abbigliamento *streetwear*, agisce come in una gabbia, in un mondo concentrazionario, occupando lo spazio sotto il vetro, sopra il vetro, oltre il vetro. Il padiglione diventa così un luogo di controllo dei corpi, un dispositivo di visione trasparente che si interpone in uno spazio del "tra". All'interno della struttura, l'azione performativa non diventa simbolica, ma rivela la vita di tutti i giorni, nella sua ripetizione, nella sua persistenza in un periodo definito, che si traduce in consapevolezza delle singole identità. Le pareti della casa di vetro penetrano nello spazio in modo fluido, cristallino e intenso, come accade nei centri del potere e del denaro: all'improvviso ci troviamo a vivere in una costruzione dove regnano potere e impotenza. Al primo impatto, l'installazione crea distanza e auto percezione in un processo di consapevolezza all'interno dell'azione dell'osservare. La concezione estetica di Imhof non è lontana dalle teorie elaborate a partire dagli anni Trenta in Germania, al cui interno l'idea di Glass House aveva iniziato ad assumere, di volta in volta, si è detto, valori utopici e distopici. Anche in *Faust*, l'esito non è la creazione di un clima dove vigano armonia sociale e solidarietà reciproca, piuttosto la 'riscrittura' di un *panopticon* in cui regnano il voyeurismo e la sorveglianza, lo spionaggio e la delusione, l'invidia e la violenza.

Per entrambi gli artisti, Ejzenštejn e Imhof, i modelli di casa di vetro citati non rappresentano solo un'occasione per un esperimento formale sulla trasformazione dello spazio, ma favoriscono momenti di riflessione sullo scopo sociale di questa architettura. Si tratta così di un doppio esperimento: formale ed estetico ma anche sociale e politico. Se il regista russo, in un primo momento, condivide l'impeto utopico e la rivalutazione del vetro secondo le linee di Scheerbart, nel suo progetto mai realizzato mostra come una società portata a vivere nella trasparenza non troverebbe altro che opacità: la visione panottica generalizzata produce un'implosione della società stessa. Parimenti, la società rappresentata da Imhof è schiacciata in uno spazio concentrazionale in cui le pareti trasparenti divengono trappole volte a rendere i singoli oggetti fissati da altri, perdendo in tal modo la loro particolarità soggettiva. Attraverso

sguardi e superfici trasparenti sembra non esistere più alcuna forma originale di esistenza vissuta perché gli stessi esseri sono trasformati in oggetto ordinario esposti a una visione costante. Il padiglione della Germania è stato trasformato in una “casa del visibile”. Un edificio, metafora della società, «all’interno della quale tutto è sempre e costantemente visibile» (Imhoff)⁵⁹⁹.

Gli abitanti di *Glass House*, così come i performer di Imhof, pare vivano in uno stato di indifferenza, corpi fluttuanti nello spazio, fintantoché non giungono a perdere qualsiasi piacere narcisistico nell’essere visti. La società rappresentata in *Glass House* di Ejzenštejn al pari dell’opera della Imhof paiono quindi metafora potente e penetrante dell’assenza di un limite tra pubblico e privato, in un quotidiano che offre al contempo rifugio e prigionia. La risposta dell’artista Anne Imhof rispetto alla presenza dello spettatore è esemplare in tal senso: «Un quadro non funziona senza colui che lo guarda, così la società odierna»⁶⁰⁰.

Come riconosce il sociologo Bert Olivier, la società contemporanea non induce al disciplinamento dei corpi⁶⁰¹ (secondo il modello del panottico). Entrambe le due trasposizioni di *glasshouse* accennate, in forma di film e di performance, dirette a mostrare in maniera sintomatica la dicotomia tra trasparenza e opacità, ricorrono a due figure: gli esibizionisti e gli indifferenti. La possibilità di abitare in case di vetro, si è visto, si presta a essere letta da un lato in una sorta di esibizionismo del proprio corpo *nudo*, dall’altro come esito di una imperturbabile assuefazione alla continua esposizione, in quanto è stato interiorizzato l’occhio sorvegliante nelle esigenze del sistema stesso; tale processo è stato accentuato da un particolare uso nell’avvento dei *software media*.

⁵⁹⁹ Affermazioni nel corso di una intervista di Susan Pfeffer all’artista, pubblicata in <http://www.artext.it/Artext/Anne-Imhof.html>

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ B. Olivier, *Drones: Panopticism Intensified*;

<http://thoughtleader.co.za/bertolivier/2013/02/22/panopticism-intensified/>

7.1.2 I media nella *società della trasparenza*

La progressiva esposizione delle merci nello spazio della città «si è prolungata fino alla civiltà della immagini» alimentando in modo significativo, secondo Vanni Codiluppi, «quella vera e propria passione voyeuristica che contraddistingue l'odierna cultura occidentale»⁶⁰². Dopo l'attentato dell'11 Settembre l'eccesso di simulazione, dettato dalla dimensione numerica dell'immagine e dal perfezionamento delle tecnologie riproduttive, alimenta un'evoluzione dell'estetica espositiva propria del modello del *Crystal Palace*, nell'accezione di vetrina per merci, che diviene modello dilagante, trasformando lo spazio pubblico in espositivo, il quale

con la sua trasparenza che crea relazioni, è una perfetta metafora del modello di comunicazione che tende oggi a prevalere. Se l'individuo si mette in vetrina, si espone allo sguardo dell'altro e non si può più sottrarre a tale sguardo. "Vetrinizzarsi" non è un semplice mostrarsi, che comporta la possibilità di trattenere qualcosa per sé. È un atto che implica un'ideologia della trasparenza assoluta, implica cioè l'obbligo di essere disponibili a esporre tutto in vetrina⁶⁰³.

Principale conseguenza di tale pratica è l'abolizione dello scarto tra pubblico e privato. Si noti che già nel finire dell'Ottocento, il sociologo Georg Simmel evidenzia le possibili conseguenze di una sempre maggiore perdita di zone d'ombra⁶⁰⁴. L'egemonia dello sguardo e una visione totalizzante sullo spazio e sul corpo, riscrivono quindi le interconnessioni interne al visibile introducendo una reciprocità inedita: il soggetto diviene parimenti soggetto della visione e oggetto dello sguardo altrui.

In questa ideologia di un *tutto visibile*, dallo studioso Vidler viene al contempo sottolineata la sua intrinseca opacità: «il vetro un tempo

⁶⁰² V. Codiluppi, *La vetrinizzazione sociale*, op. cit., p. 5.

⁶⁰³ Ivi, p. 17.

⁶⁰⁴ Cfr. G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1904], tr. di P. Jedlowski, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995.

perfettamente trasparente, ora si rivela in tutta la sua opacità. [...] L'opacità – letterale e fenomenica – è divenuta il motto del richiamo postmoderno alle radici, alla tradizione, alla specificità locale e regionale, a una rinnovata ricerca della sicurezza domestica»⁶⁰⁵. L'attenzione posta da Vidler alla *sicurezza domestica* quale dimensione del quotidiano aggredita dalla trasparenza è parimenti discussa da Codeluppi. Nel suo testo dedicato a tali temi (*La vetrinizzazione sociale*), l'autore riconosce come l'evoluzione tecnologica, nel fornire *comfort*, renda però ancora più vulnerabile l'individuo esposto all'Occhio del controllo, a causa del processo di crescente “mediatizzazione”: principale conseguenza è che il corpo diviene sempre più *trasparente*; in quanto filmato, registrato e misurato dai sistemi di sorveglianza e prevenzione, nonché dai sistemi della cultura del consumo che fanno dell'individuo *corpo packaging* (Codeluppi), *homo oeconomicus* (Byung Chul Han) in balia delle multinazionali. Entrambe le pratiche divengono forme di sorveglianza e controllo.

È il *medium* digitale a produrre tale fenomeno. Esso «privatizza, in quanto tale la comunicazione trasferendo la produzione delle informazioni dal pubblico al privato»⁶⁰⁶.

Fatto tesoro delle teorizzazioni di Roland Barthes⁶⁰⁷ sulla vetrinizzazione e sui suoi effetti sulla sfera privata, il filosofo coreano Byung Chul Han sposta l'asse di indagine dallo spazio fisico allo spazio della mediazione che intercorre tra tecnologia e corpo. Han asserisce come «non esiste più una sfera *nella quale io non sia un'immagine*»⁶⁰⁸. Per il filosofo nell'era contemporanea è avvenuto un mutamento dello statuto di vetrina; da spazio liminare tra interno ed esterno giocato sulla trasparenza si trasforma in dispositivo scopico composto da vetri scuri riflettenti: la globalizzazione economica conduce così a

⁶⁰⁵ A. Vidler, *The architectural uncanny*, [1992], tr. B. Del Mercato, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. 240-241.

⁶⁰⁶ B. C. Han, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Matthe & Seitz, Berlin 2012, tr. di F. Buongiorno, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015, p. 12.

⁶⁰⁷ Barthes definisce la sfera del privato «quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un'immagine, un oggetto». In R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p.16.

⁶⁰⁸ B. C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*, op. cit., p. 12.

un incremento dei *mobile device*. L'uso sempre più fitto di computer portatili e smartphone intensifica processi che conducono a quello che Rouvroy definisce un *governo algoritmico*, basato su modelli comportamentali desunti in modo automatico dai *big data*. Il meccanismo di controllo odierno sull'individuo viene generato dallo stesso individuo, che agendo nel corso del suo quotidiano produce *dati* considerati dal *Big-Business* per il fondamentale valore economico: «le società offrono servizi gratuiti [...], cedono prodotti proprio in cambio di dati, spesso raccolti in maniera eccedente le reali necessità»⁶⁰⁹. Si tratta di un sistema di controllo *involontario*, tramite tecnologie dipendenti dal modo di utilizzo e dalla non consapevolezza da parte dell'utente. Tale uso inconsapevole è dettato dalla *de-individuazione* prodotta dai dispositivi medialti partecipe, secondo Ruggero Eugeni, dei «numerosi fenomeni di ri-mediazione, rilocazione e de-mediazione, conseguenti principalmente alla rivoluzione digitale»⁶¹⁰, fenomeni che hanno reso i dispositivi «indistinguibili all'interno dei tecno-ambienti in cui si svolgono le esperienze quotidiane dei soggetti»⁶¹¹. Lo studioso li identifica per questi aspetti specifici quali «infrastrutture fluide e proteiformi che interagiscono con i soggetti in modi molteplici, in ambiti disparati»⁶¹².

Rientrano in tale tipologia apparecchi non ideati ai fini del controllo, ma che contengono hardware e localizzatori, sia con possibilità di essere attivate volontariamente dall'utente, sia da remoto a sua insaputa. Si pensi agli strumenti GPS contenuti in ogni strumento mobile, alle web-cam, alle *app* che segnalano il luogo in cui si è posizionati, ai metadati contenuti nei documenti o all'accettazione e inserimento di informazioni personali in nome di un uso *trasparente*. Alterando il sistema operativo o compromettendo l'hardware, tale tecnologia può essere surrettiziamente trasformata in *microspia*; due le tipologie di software. Il primo è comunemente acquistabile online e permette di

⁶⁰⁹ G. Ziccardi, *Internet, controllo e libertà: trasparenza, sorveglianza e segreto nell'era tecnologica*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 86-87.

⁶¹⁰ R. Eugeni, *I media o l'uomo post-immaginario*, in E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Milano 2017, p. 20.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ivi*, p. 21; Cfr. R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015.

trasformare il telefono del soggetto in una microspia, controllandone ogni attività⁶¹³: pratica invasiva. Secondo, il metodo di *trojans*. Esempio la *Remote Control System* della *Hacking Team* o la produzione della *FinFisher* aggira i sistemi di cifratura, attiva telecamere e webcam da remoto, recupera dati e file individuando password. Così anche il *ratting*, virus che gli hacker possono inviare tramite internet azionando automaticamente webcam nonché l'ingrasso a servizi crittografati e memorizzazione di chiavi d'accesso⁶¹⁴. Successivamente, la geolocalizzazione, gli *urban screen*, i *mobile device*, permettono il transito dei dati, delle informazioni, delle immagini degli utenti nello spazio reticolare definito da Simone Arcagni *citynet*⁶¹⁵, quale ambiente mediale ibrido, tra spazi virtuali e urbani (si pensi all'ambientazione ricostruita in *Minority Report*).

Il concetto di dispositivo collima oggi con quello di *medium* in quanto mezzo o supporto di comunicazione. Risulta allora importante, ai fini della nostra ricerca, analizzare come i film e le serie televisive vengano influenzate da tali procedure e proponano, attraverso composizioni narrative e visive, riflessioni sulla *trasparenza* interna al paesaggio mediatico e tecnologico.

7.2 Il cinema e la trasparenza

La città contemporanea, considerata quale campo d'azione del dispositivo di visione, ha visto nell'ultimo ventennio accrescersi studi nell'ambito delle arti visive e del cinema. In questo orizzonte Elsaesser osserva:

⁶¹³ Studi recenti come quello di Jonathan Zdziarski si sono occupati delle reali vulnerabilità di controllo esterno di un telefono cellulare. Cfr. J. Zdziarski, *iPhone open application development*, O'Reilly, Beijing 2008; J. Zdziarski, Identifying back doors, attack points, and surveillance mechanisms (<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1742287614000036>).

⁶¹⁴ Si pensi al caso di cronaca che ha visto Chelsea Clark protagonista. Le furono inviate foto della sera prima mentre guardava un film, scattate dalla webcam del proprio pc: <https://tech.fanpage.it/hacker-scatta-delle-foto-dalla-webcam-di-una-ragazza-e-gliele-invia-su-facebook/>

⁶¹⁵ S. Arcagni, *Screen City*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 29-38.

nel suo nuovo ambiente digitale il cinema modifica la propria portata, e ravviva con un nuovo significato una delle nostre metafore-chiave, *finestra e cornice*, paradossalmente quella più comunemente associata all'immagine fotografica e al "realismo". Alla luce di ciò, ogni concettualizzazione di "finestra e cornice" deve ora includere la loro funzione di *portale e segmento* [con caratteristiche] mostrate come un'apertura che dà accesso a un "oltre" possibile, che si frammenta in "multipli" (come nelle schermate delle pagine web) anziché fissare una composizione chiaramente circoscritta, oppure delimitare uno spazio fisicamente plausibile⁶¹⁶.

Sempre tenendo conto di prospettive di analisi complesse sulla relazione fra mutamenti mediatici e cinema, sono da sottolineare gli studi di Anne Friedberg⁶¹⁷ che indicano alcune tappe della genealogia del sistema dei media attuali in funzione a *finestre, fotogrammi e schermi* in cui «the screens of cinema, television and computers open "virtual windows" that ventilate the static materialities of their viewers»⁶¹⁸. Nell'epoca della ri-locazione, la finestra cinema diviene infografica all'insegna di una "sovrapposizione" di immagini del Sé. Ravesi, commentando lo spostamento avvenuto, afferma:

gli specchi, le vetrine, i monitor video di sorveglianza installati nei nostri spazi urbani stanno costruendo una nuova soggettività personale ridefinendo la condizione percettiva ordinaria e i suoi dispositivi di visione⁶¹⁹.

E ancora, allargando la riflessione anche ad altri *media* e alle arti visive considera che

Nell'estetica e nella tecnologia contemporanea la tensione verso una visione totale e ambientale dello spazio, che permetta una ricognizione circolare e immersiva del paesaggio, sembra assumere un ruolo nuovamente paradigmatico nelle

⁶¹⁶ T. Elsaesser, H. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, op. cit., p. 206.

⁶¹⁷ A. Friedberg, *Window shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993; A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge 2006.

⁶¹⁸ Ivi, p.4.

⁶¹⁹ G. Ravesi, *La città delle immagini*, op. cit., p. 49.

caratterizzazioni formali e rappresentative dei media e delle arti visive. In questo senso, molte delle opere della sperimentazione audiovisiva contemporanea sembrano presagire applicazioni e dispositivi di visione futuri⁶²⁰.

A partire dagli anni Zero, le narrazioni audiovisive, influenzate dai rapidi sviluppi tecnologici che hanno mutato il vivere sociale, disegnano sempre più, nelle loro trame narrative, un modello di corpo assoggettato al sistema di controllo. Un'altra particolarità consiste, come si è notato nel capitolo quarto, nell'inserire all'interno del sistema narrativo immagini provenienti da archivi o da registrazioni video. Tale procedura, esempio di *transmedialità*, agisce all'interno della configurazione strutturale dei media che ospita simile forme di visione. Altro procedimento molto in uso è quello di immettere inserti di riprese che vedono protagoniste conversazioni intime o legate alla sessualità. Secondo Codeluppi in questo movimento di vetrinizzazione del sociale anche attraverso un particolare uso dell'audiovisivo

i media incitano continuamente gli individui a parlare della loro sessualità o a rivelare pubblicamente dettagli relativi alla loro dimensione intima. Sono ormai tanti i programmi televisivi in cui delle persone comuni spiattellano le loro faccende private a milioni di spettatori. Ma molti sono anche coloro che hanno installato delle webcam a casa propria e si fanno vedere da sconosciuti su Internet [...]. Tutto è dunque preparato e messo in scena per l'occhio della videocamera, che lo registra e lo certifica attribuendogli una patente di 'vera realtà'⁶²¹.

L'esito contemporaneo del processo di modernizzazione mediatica, in cui si incarna la profetica visione di Benjamin - «ogni uomo contemporaneo può avanzare la pretesa di venir filmato»⁶²²- è riscontrabile nei *reality show*. Tale *format* impone una visione allo spettatore che si traduce nell'indagare, nel giudicare e parimenti nell'esporsi al visibile. Tale fenomeno di

⁶²⁰ Ivi, p.111.

⁶²¹ V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale*, op. cit., p.20.

⁶²² W. Benjamin, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1955; tr. it. *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p.35.

videosorveglianza sinottica si fa concrezione spettacolare più chiaramente riconducibile alla disseminazione di sistemi di controllo visivo globalizzato, proprio della società degli ultimi quindici anni; un sovvertimento di piani e codici visivi basati «sull'espore lo spazio domestico dei privati»⁶²³, come esaminato nei capitoli precedenti.

Sin negli anni Novanta tale pratica veniva posta in relazione al dilagante utilizzo quotidiano di *devices*, capaci di trasformare lo spazio pubblico in un set filmico. Tale pratica è circoscritta in quelli che Paul Virilio definisce “atti cinema”, insiti in un “pancinema permanente”⁶²⁴. La diffusa disseminazione di *live cameras* e webcam, la tracciabilità e la localizzazione di chi indossa tali apparecchi, ha poi portato nell'ultimo ventennio a una quotidianità tramessa in *live*, senza soluzione di continuità. Si assiste a un corpo che viaggia senza prevedere alcuna via d'uscita rispetto all'agire spettacolarizzato a cui è soggetto: uno spettacolo che Chaterine Zimmer definisce ‘a collection of images’⁶²⁵, che diviene centrale nella produzione audiovisiva dei *surveillance movies*.

Riconosciuto dalla letteratura critica come uno dei primi lungometraggi atto a rappresentare la centralità della tecnologia scopica nella ‘società della trasparenza’ è *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Il film narra l'attività demiurgica di un network televisivo sulla vita di un giovane trentenne, Truman, seguito in presa diretta dalla nascita allorché venne adottato dalla stessa azienda produttrice del *format*. All'interno del film tutto è fittizio se non per il protagonista (Truman, *a-true-man*): le ambientazioni, gli effetti atmosferici, gli incontri, le relazioni, gli amici, la moglie, ogni aspetto è deciso secondo le esigenze dettate dalla produzione. Nonostante il regista raffigurato nella narrazione, Christof⁶²⁶, tenti di opporsi alla progressiva consapevolezza del

⁶²³ Cfr. P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, op. cit. p. 23.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ C. Zimmer, *Cinema and surveillance*, op. cit., p. 59.

⁶²⁶ Christof evoca sia per il ruolo di osservatore e *deus ex machina*, che per il nome, una dimensione demiurgica. Tale aspetto viene affrontato sia nel testo J. G. Rueg, *Le cinéma en quete de sens*, Ed. du Carmel, Toulouse 2006, pp. 24-31 sia in E. Nuevo, *Films et labythinthes*, Honoré Champion, Paris 2015, pp. 371- 390.

protagonista, cercando di convincerlo (senza mai farsi vedere) di quanto la vita nel set sia migliore della vita reale, Truman riesce ad abbandonare 'l'isola' salutandolo scherzosamente il pubblico: "Casomai non vi rivedessi... buon pomeriggio, buonasera e buonanotte!". Sebbene si tratti di una produzione antecedente l'11 Settembre si porta all'attenzione per comprendere lo statuto della visione audiovisiva rispetto alle forme di ripresa *live*. Nel caso di *Truman Show* si trattava di un "esempio narrativo" al cui interno lo sguardo era ancora ancorato all'uomo. Il punto di vista di Christof richiama la visione panoptica⁶²⁷ per la presenza di una struttura chiusa circoscritta (il mondo di Truman è una cittadina-isola) ripresa dall'altro attraverso la mediazione umana del regista *deus ex machina*. L'occhio meccanico disseminato convoglia le immagini negli schermi della camera di osservazione posta *sulla luna*: strumento nelle mani di Christof, è un mezzo quindi passibile anche di errori, che percepiti da Truman, causeranno la consapevolezza dell'uomo e quindi la sua scelta di mettere fine al programma.

Se, nella visione di Weir, il controllo sulla vita quotidiana presenta una dimensione distopica da *reality TV* stile anni Cinquanta, diverse produzioni del post 11 Settembre si soffermano su ambientazioni in cui la videosorveglianza si presenta nella forma di pratica diffusa e intersezionale tra apparecchi adibiti a uso quotidiano. In quello che possiamo leggere come ultimo stadio della società dello spettacolo di matrice debordiana, le immagini-controllo dei *reality show* producono uno sguardo sulle masse intese quali spettatori-consumatori, considerati soggetti non provenienti dallo *star-system*, ma singoli anonimi pronti a vivere i propri *15 minuti di celebrità*. Possiamo accostare tale modello, per il regime di visibilità che agisce in esso, alla tradizione della *glass house*: all'*onnivisibilità* di una trasparenza mediatica il cinema risponde restituendo l'ambiguità di ciò che non si offre immediatamente alla vista ma che, *si fa visione mediata*.

⁶²⁷ J. M. Wise, *Mapping the culture of control: Seeing through The Truman Show*. *Television and New Media*, n. 3(1), 2002, pp. 29-46 in Retrieved May 15, 2010, from Sage Premier database. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/152747640200300103>

Come accennato nell'introduzione alla tesi, si è scelto di non fare riferimento al cinema horror, ma non si può rapidamente non citare la trilogia di *Paranormal Activity*, e *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008)⁶²⁸ e *Hardcore* (Ilya Naishuller, 2015)⁶²⁹, o ancora a esempi di teen horror in versione social come *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014)⁶³⁰.

La storia è sovranaturale, quindi c'è poco di realistico, ma la maniera ripropone il modo in cui ci relazioniamo online e in cui acquisiamo informazioni su *utenti* da più fonti contemporaneamente.

Ci sembra allora opportuno proporre una breve considerazione sulla simmetria che regola l'apertura e la chiusura di *Reality* di Matteo Garrone, film del 2012 che, pur non ricorrendo alla pratica della videosorveglianza, genera riflessioni sull'ossessione da parte di uno sguardo scopico. Come sappiamo l'attesa del responso per la partecipazione al *Grande Fratello*, spinge Luciano, un pescivendolo napoletano, alla percezione di essere costantemente osservato. L'occhio della macchina da presa pare fortemente funzionale al racconto: il piano sequenza che apre il film è composto da una visione aerea, che verrà abbandonata per inabissarsi sempre più fino a raggiungere primi piani e dettagli. Eco della sequenza iniziale, il finale: attraverso un *dolly* verticale, lo sguardo si muove dall'interno della "casa di vetro" in cui, inosservato, Luciano è riuscito a penetrare. La sequenza si chiude con una visione dall'alto del *set* di Cinecittà.

Meno recenti, ma sintomatiche a riguardo, due produzioni tra loro lontane per linguaggi espressivi: *Distubia* (2007) e *The captive* (2014).

Come James Stewart in *Roar Window* (*La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954), costretto a casa in sedia a rotelle, anche Kale Brecht, nel corso dei tre mesi di arresti domiciliari per aver picchiato il professore di

⁶²⁸ L. Malavasi, *Cloverfield*, in A. Bellavita, L. Gandini (a cura di), *Ventuno per Undici*, Le Mani, Recco 2008.

⁶²⁹ Si veda per l'analisi dei testi audiovisivi citati il recente lavoro P. Masciullo, *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma 2017.

⁶³⁰ Per *Unfrieded*, cfr. V. Gallese, M. Guerra (a cura di), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2016; P. Masciullo, *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, op. cit., p. 53.

spagnolo, inizia a spiare il vicinato. *Disturbia*, diretto da Daniel John Caruso e prodotto da Steven Spielberg, si propone come una rivisitazione del film di Hitchcock che alla macchina fotografica dotata di teleobiettivo sostituisce lo sguardo di una videocamera. Il ragazzo stesso è posto sotto sorveglianza, monitorato dalla polizia attraverso una cavigliera elettronica. Insieme al protagonista l'amico Ronnie e la vicina di casa Ashley, che a sua volta era stata sottoposta a un processo di sorveglianza visiva da parte del protagonista e del suo amico. I tre personaggi, come passatempo, si diletano a controllare e sorvegliare in maniera sinottica il perimetro del quartiere avviando un procedimento che può essere accostato ai modi di funzionamento di un *reality* a cielo aperto: "come un reality senza la TV" afferma il protagonista. Il controllo, che si farà intensivo, si concentra in particolare su Robert Turner, dal momento che i tre ipotizzando sia implicato nella misteriosa scomparsa di una ragazza. Su di lui, i tre ragazzi attiveranno uno sguardo sinottico pluriprospektivo attraverso apparecchi capaci di fotografarlo e registrare i diversi spostamenti dell'uomo: Ashley, nel suo pedinamento, immortalerà Turner più volte con il telefonino.

Il tema dell'oggettivazione dello sguardo nei dispositivi ipomediali è più avvincente nel caso di un film poco studiato dagli studi dei *surveillance movies*: *The Captive* (2014) del regista Atom Egoyan. La suspense, che ricopre otto anni delineati con una cronologia non lineare, non riguarda unicamente il destino della vittima o la riflessione sull'identità del rapitore svelata nella prima sequenza. Ciò su cui si sofferma Egoyan è l'onda d'urto causata da questo rapimento e le emozioni che le tre coppie coinvolte attraversano: i genitori della bambina rapita, separati dal dramma ma ancora in contatto; i due agenti di polizia che hanno condotto l'indagine e hanno ancora una sottile speranza di risolverla; Cassandra e il suo rapitore che hanno vissuto insieme per anni. Egoyan crea la connessione tra consuetudini quotidiane e nuove tecnologie. Il film che mette in luce differenti forme di controllo sull'altro, propone uno scarto tra la memoria privata che viene presentata attraverso *flashback* e il dispositivo mediale rappresentato nella prima sequenza mediante *first person shot*.

Viene così tradotta in immagine la corrispondenza tra il display, attraverso cui il protagonista controlla la stanza in cui è imprigionata Cassandra, e lo schermo cinematografico. *The Queen of the Night's Aria del the Magic Flute* di Mozart è il fondo sonoro delle immagini riprese da telecamere di videosorveglianza che lo spettatore vede attraverso tali schermi di controllo. Un altro schermo, come in una sorta di meccanismo di scatole cinesi, è quello usato dal rapitore per costringere Cassandra, da anni rinchiusa all'interno di una *panic room*, a vedere la madre attraverso un secondo meccanismo a circuito chiuso connesso alle telecamere di videosorveglianza dell'albergo in cui da anni la donna lavora.

Nessun abuso viene messo in scena seppur siano presenti nel corso della narrazione più accenni attorno al desiderio del rapitore verso il corpo della ragazza; Egoyan sceglie di mostrare solo la sua mercificazione, che sottoposta alla conversione in immagine da videosorveglianza, rientra nel quadro dell'ordine digitale. Il regista sembra suggerirci che le forme di sorveglianza attraverso *devices* e a uso del singolo non pongano tanto interrogativi sulla manipolazione dell'immagine con conseguenti quesiti sulla commistione tra dimensione reale e digitale, bensì tra la materialità dei corpi e corpi immagine mediante la connessione di modelli e paradigmi esperienziali appartenenti al territorio del visivo (si pensi ai progetti di *Apple Watch* e di *Google Glass*). La videosorveglianza si pone quale elemento di riconfigurazione di un essere appiattito a immagine, nel momento stesso in cui i dispositivi di produzione dell'immagine predispongono nuove forme di controllo, riducendo l'umano a immagine.

Da questi brevi accenni a film sintomatici rispetto al tema centrale della tesi, anche se con esiti espressivi molto differenti, si osservano due linee prospettiche: film che mettono in scena corpi imprigionati *nei circuiti chiusi* di case e quartieri, e quelli che vedono protagonisti gli effetti tra interfacce grafiche e corpo. Due aspetti differenti che si ritiene opportuno approfondire in maniera distinta.

7.3 Gated communities: una città prigione

La sicurezza, sempre più enfatizzata, influenza comportamenti e relazioni sociali nella metropoli postmoderna che perde la funzione di *agorà* e di luogo di incontro per divenire una giungla mediatica. Mutano i modelli sociali e al pari muta l'architettura. Mike Davis nel suo *Geografie della paura*⁶³¹ descrive il cambiamento del paesaggio urbano di Los Angeles a causa delle strategie architettoniche o urbanistiche dettate dalla paura: inferiate e ponti videosorvegliati alimentano meccanismi di chiusura. Spazi circoscritti, chiusi, serrati sono le *gated communities*, centri residenziali ad accesso riservato, sempre più popolari nelle metropoli, luoghi protetti più che comunità. Ne scrive Bauman nel suo testo *Liquid Life*, citando ancora una volta luoghi in cui vengono ambientate diverse produzioni audiovisive contemporanee. Si tratta di spazi in cui domina la vigilanza, e i corpi vivono tappati in realtà difese dall'esterno a causa del panico verso l'estraneo: Paul Virilio definisce tali compagini *claustropolis*⁶³², citando quale esempio New York dopo la caduta del World Trade Center, Baghdad dopo quella di Saddam Hussein, Gerusalemme con il suo "muro di sicurezza": città panico che evidenziano il fatto che la vera catastrofe della modernità è la metropoli stessa, divenuta progressivamente il luogo della guerra contemporanea. Strutture urbane in cui la paura è dettata dall'estraneo, dal nuovo, dal non conosciuto: tutto deve essere posto alla vista poiché la zona d'ombra è fonte di pericolo.

Forse uno dei primi film a denunciare il mutamento dello sguardo sulla massa nel post 11 Settembre, secondo Andrea Bellavita, è *Red Road* (2007). Film della regista britannica indipendente Andrea Arnold, mostra come un mezzo di sorveglianza pensato quale *cura*, si riveli essere meccanismo di controllo 'a circuito chiuso'. Arnold ambienta la sua opera in un quartiere dove

⁶³¹ M. Davis, *Geografie della paura: Los Angeles. L'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁶³² P. Virilio, *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Galilée, Paris, 2004; tr.it. L. Odello, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina, Milano, 2004, p.65.

non accade quasi nulla e tutto ciò che conta è già avvenuto fuori campo, conservato, come i nastri del centro di sorveglianza, nell'archivio della memoria. La protagonista Jackie, una CCTV operator nella città di Glasgow, bloccata nel passato e incapace di vivere il presente, sopravvive in un limbo tecnologico da cui osserva *inoservata* lo scorrere della vita d'altri. Strade, vie, negozi, cortili, finestre; la protesi meccanica dell'occhio umano arriva in ogni luogo: a soccorrere una donna aggredita, a sorridere di un uomo e del suo cane, a spiare una domestica, a vigilare sulla sicurezza di quella ristretta comunità. Sarà la visione di Clyde, osservato attraverso le telecamere di videosorveglianza, personaggio che incarna un passato mai risolto, a spingerla in strada, diventando essa stessa oggetto di uno sguardo costante. Il film della Arnold, vincitore del Premio della Giuria a Cannes nel 2006, propone una riflessione sul sistema di controllo delle società moderne e sul primato dello sguardo della macchina su quello dell'uomo: nel film «surveillance is represented as an excruciatingly intimate and subjective act driven by individual voyeuristic desire»⁶³³. Il soggetto di *Red Road* richiama alla mente le prime puntate della prima stagione di *Homeland*, laddove Carrie osserva con uno sguardo ossessivo il marine Nicolas Brody, che, ricordiamo, sospetta essere un terrorista (vedi capitolo quinto). O ancora, alle realtà abitative chiuse e protette rispetto a un misero e degradato contesto urbano, edificate con alti muri di recinzione, barriere di controllo munite di schermi televisivi che registrano ogni movimento nelle strade interne, filo spinato e una moltitudine di videocamere di sorveglianza rivolte verso l'esterno a impedire qualsiasi ingerenza di estranei; si pensi a questo proposito a *La Zona* (2007) del regista messicano Rodrigo Plà.

Protagonista del film la vita all'interno di una *suburbs*⁶³⁴ che diviene spazio metaforico e allusivo di un'altra realtà delimitata da muri, telecamere e di un atteggiamento che vede nell'esclusione dell'estraneo l'unico modo per

⁶³³ <http://sro.sussex.ac.uk/60438/5/133.full.pdf>

⁶³⁴ Per approfondire la concezione di paesaggio suburbano si rimanda all'analisi proposta in M. L. Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, FrancoAngeli, Milano 2008 e P. Goldeberg, *Cities, Place & Cyberspace*, <http://www.paulgoldberger.com/lectures/cities-place-and-cyberspace/>

difendere la propria comunità: il confine tra Messico e Stati Uniti, puntellato da innumerevoli dispositivi di telesorveglianza.

7.3.1 *La Zona* di Rodrigo Plà: il controllo della proprietà privata

Gli avvenimenti ci ossessionano, ci avvolgono come la notte,
ci privano dell'individualità e della libertà
(M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*)

Si è visto nel capitolo precedente come l'attuale mondo globalizzato sia caratterizzato da governi regolati da strategie di esclusione. Il problema della difesa dei confini è antecedente al 1846, anno di inizio della guerra messicano-statunitense anche se negli ultimi anni, l'azione difensiva ha visto una fitta intensificazione. Tale politiche di non inclusione non colpiscono solo il confine ma altresì hanno favorito la creazione di frontiere all'interno delle stesse *favela*: si pensi in particolar modo al caso di Città del Messico. Frontiere, microcosmi e città-mondo è la materia che costituisce geografie «scomposte» di tali zone. Realtà chiuse e protette, periferie residenziali. Non si intende qui *frontiera* quale confine geografico o politico di uno stato o di una regione, ma limite indispensabile al costituirsi di uno spazio regolato da protocolli sociali definiti⁶³⁵.

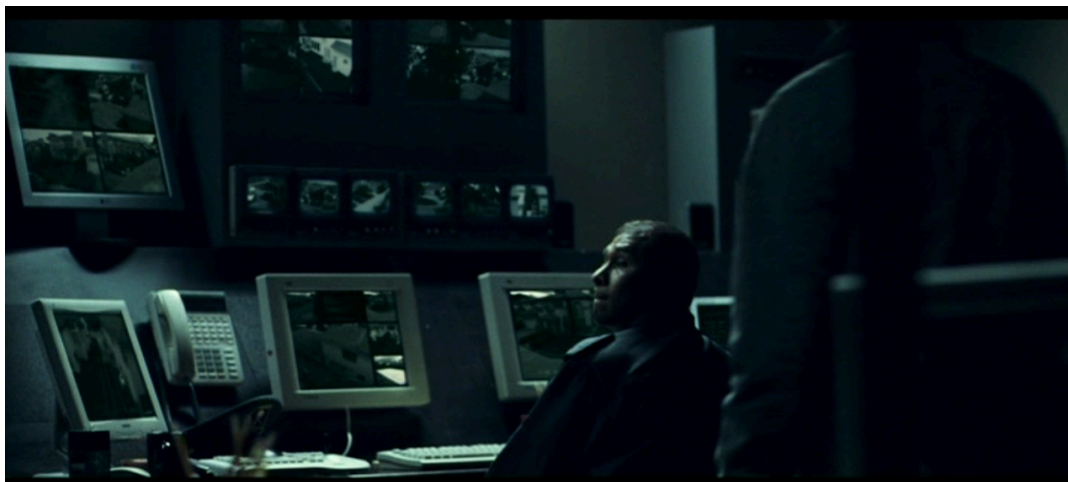
Nella linea delle questione proposte si propone l'analisi de *La Zona*⁶³⁶, primo lungometraggio del regista messicano Rodrigo Plà. La critica, nonostante non vi siano dichiarazioni del regista in merito e non siano presenti citazioni

⁶³⁵ È utile citare alcune recenti serie televisive che testimoniano nelle loro trame narrative la complessità dei temi accennati: perlopiù, produzioni Netflix, come *Narcos* o *El Chapo* attorno alle vicende dei capi narcotrafficienti o ancora la serie televisiva *Persons Unknown* (2010), trasmessa da NBC e prodotta dalla Fox Television (Stati Uniti d'America) e Televisa (Messico). La sinossi di quest'ultima ruota attorno a un gruppo di estranei, imprigionati in una città fantasma. L'evoluzione dello spazio, quale elemento del controllo, è reso allo spettatore attraverso ripetute visioni di immagini di videosorveglianza. I protagonisti vengono seguiti in ogni mossa, ostacolati e impauriti dalla presenza di dispositivi di controllo visivo.

⁶³⁶ Sul film si rinvia agli articoli, G. Valens, *La Zona, propriété privée*, «Positif», Aprile 2008, n. 566; p. 48; C. Wheatley, *La Zona*, «Sight and Sound», Novembre 2008, n. 18, p. 82.



(figura 41)



(figura 42)



(figura 43)

specifiche, ritiene sia riconoscibile in questo film la narrazione fantascientifica della società dei romanzi di James Ballard (in particolar modo *Super Cannes* e *Millennium People*), qui attraversati in un registro maggiormente realistico. Il film è ambientato a Città del Messico, o meglio in una delle realtà abitative borghesi, un quartiere residenziale chiuso e protetto da alte recinzioni e da una fitta rete di videocamere collegate con monitor controllati da operatori di sorveglianza. La prima sequenza del film si apre al suono di corde spezzate. Il film si apre con un lungo carrello: attraverso il riflesso del finestrino di un'automobile in movimento, scorgiamo le strade di un sobborgo alto borghese totalmente autonomo dal resto della metropoli; la riproposizione della medesima sequenza, in un movimento di simmetrica circolarità, chiuderà il film.

Evocazione sublime del clima di paranoia e di violenza scatenato all'interno della comunità che vede nella verità sommersa e nella ripetizione di protocolli di comportamento la sua affermazione. Ritorniamo alla sequenza iniziale. Lo sguardo attraverso il finestrino viene presto abbandonato per seguire il movimento di una farfalla. Simulabile a quello di una telecamera di telesorveglianza, lo sguardo dall'alto scruta lo spazio urbano sino a raggiungere il muro di cinta. La macchina da presa, percorrendo verticalmente il parapetto in cemento, mostra la realtà che si trova al di là del microcosmo. In controcampo all'ambientazione iniziale, questa prima sequenza del film si conclude con un'inquadratura fissa sul misero e degradato contesto urbano al di là degli alti muri di recinzione, delle barriere di controllo, del filo spinato e dei sistemi di telesorveglianza rivolti verso l'esterno⁶³⁷ (figura 41). Tali strutture sono volte a impedire l'intrusione di estranei nella *zona* simbolo traslato del confine tra Messico e Stati Uniti.

A questo punto prende il via la narrazione. L'ideale di poter controllare qualsiasi ingerenza esterna, viene reso visivamente mediante inquadrature fisse provenienti da un occhio coincidente con il cielo. Uno stacco diretto e immediato informa lo spettatore delle diverse unità che compongono lo spazio

⁶³⁷ La colonna sonora accentua il divario tra i due mondi. Accordi di pianoforte accompagnano lo sguardo sino al parapetto di cemento. Quando viene inquadrata la *favela* il tema precedentemente ascoltato viene brutalmente interrotto da sirene e colpi d'arma da fuoco.

diegetico: immagini in formato pixel in bianco e nero, mostrano dapprima la tranquillità del quartiere attraverso le immagini raccolte dal centro di videosorveglianza urbano (figura 42) per poi spostarsi oltre le mura, al confine tra i due mondi che entrano presto in contatto, nonostante il muro mostratoci sia apparentemente invalicabile⁶³⁸.

A seguito di un incidente, un colpo di vento fa precipitare un cartellone pubblicitario al di là della recinzione; tre giovani riescono a varcare la cinta aggrappandosi al palo che sostiene il cartellone. Tentando di compiere un furto e sorpresi nell'atto, i tre uccidono una donna. Mediante il sistema di controllo due di loro vengono rintracciati e soppressi dalla ferocia dei vigilanti privati e dagli abitanti del quartiere, trasformati in giustizieri repressivi. Il terzo, Miguel, riuscirà a trovare zone d'ombra⁶³⁹ nel sistema di videosorveglianza interno, scatenando con il suo comportamento una *caccia all'uomo*. Ad attirare l'attenzione tra gli altri abitanti il sedicenne Alejandro. Troppo giovane per far parte del gruppo dei *vigilantes*, scrive Catherine Wheatley, «he is consigned to the uneasy role of passive observer, whose adrenaline-fuelled excitement swiftly turns to disquiet and finally horror as he watches events unfold»⁶⁴⁰. Osservatore passivo sino al momento in cui verrà a contatto con Miguel nel proprio scantinato, una sorta *zona d'ombra*, quando il giovane entrerà in relazione con la realtà fisica dell'altro. Una volta a contatto con Miguel, Alejandro, turbato dalle immagini di violenza a cui ha assistito, cercherà di mettere in salvo il ragazzo. I due continueranno ad agire all'oscuro degli abitanti del quartiere e quindi del sistema di sorveglianza: solo nell'attimo in cui Miguel penserà di poter trovare una via di fuga, consegnandosi alla polizia messicana, uscirà allo scoperto. Tale azione, lo condurrà alla morte: localizzato dalla cabina

⁶³⁸ La *control room* che viene mostrata da Plà, riporta alla mente il centro di controllo del quartiere mostratoci in *Red Road* (Andrea Arnold, 2007), postazione di servizio di Jackie, CCTV operator di cui si è scritto.

⁶³⁹ Nel corso del film possiamo vedere due zone d'ombra: la cantina dell'abitazione di Alejandro dove avviene il citato primo incontro tra i due giovani e le condotte fognarie attraverso cui Miguel fugge durante l'inseguimento da parte degli abitanti della zona.

⁶⁴⁰ C. Wheatley, *La Zona*, in «Sight and Sound», Novembre 2008, n. 18, p. 82.

di controllo della città-mondo, privato della possibilità di un equo processo, verrà violentemente colpito a morte dalla furia del gruppo.

La trasformazione antropologica, basata sulla logica di recinzione urbana asservita alla sicurezza proposta nelle immagini di Plà, trova consonanza nella declinazione del Ban-opticon teorizzato dal sociologo Didier Bigo⁶⁴¹. Le riflessioni di Bigo puntano sull'uso che viene fatto delle tecnologie volte a individuare soggetti sottoposti a sorveglianza specifica, quindi una sorveglianza rivolta a monitorare lo spazio al fine di una 'messa al bando' di soggetti indesiderati. David Lyon ripropone tre caratteristiche principali di simile sistema: poteri eccezionali nell'ambito di società liberali con la dichiarazione di stati di emergenza che divengono nel tempo pura routine; costruzione di profili diretta a escludere alcuni gruppi e categorie di persone, preventivamente selezionati sulla base di potenziali comportamenti futuri; normalizzazione dei gruppi non esclusi sulla fiducia nella libertà di movimento di merci, capitali, informazioni e persone⁶⁴². L'effetto di un potenziamento di poteri anti democratici è ben riconoscibile nella rappresentazione di questa residenza al cui interno la paura dell'estraneo e l'espulsione dello stesso si tramutano in azioni di orrorifica violenza. I corpi dei ragazzi vengono fatti sparire quali scarti in un mezzo per la raccolta dei rifiuti, nel tentativo di cancellare qualsiasi traccia di ciò che resiste al fantasma paranoico di protezione dall'altro. Le forze ufficiali della polizia, dopo l'insistenza di un commissario che vuole scoprire la verità, colludono con il comportamento della comunità, in cambio di una lauta ricompensa. Lo comprendiamo in una delle ultime sequenze in cui alcuni *governance* della zona si recano in commissariato, dove pure in quel luogo, la videosorveglianza è protagonista. Il questore, nell'intento di negoziare per la risoluzione del caso volge uno sguardo alla telecamera nella stanza affermando: "Sta registrando. Credo sia meglio per tutti non registrare questa conversazione" (figura 43). Seppur partecipe ad alimentare l'ideale di trasparenza al fine della sicurezza,

⁶⁴¹ D. Bigo, *Globalized (In)security: the field and the Ban-opticon*, in J. Solomon, N. Sakai, (a cura di), *Traces4: 'Translation, Philosophy, Colonial Difference (Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory & Translation)*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2006.

⁶⁴² Z. Bauman, D. Lyon, *Sesto potere*, op. cit., pp. 49-50.

uno degli abitanti del quartiere si alza per spegnere l'apparecchio riconoscendo l'importanza di zone d'ombra in cui agire. In linea con le riflessioni di Lyon sulla normalizzazione che avviene attraverso codici di comportamento e ruoli prestabiliti dalle persone incluse nella comunità, appaiono alcuni dialoghi interni al film: la moglie di uno dei dirigenti della comunità rivolta al marito afferma "Vai a farti giustizia col tuo commercialista e il mio ginecologo?". La zona è infatti sorretta dal governo di una commissione giudicatrice. Questa ha potere decisionale sia sullo spazio che sugli individui; la sicurezza del luogo è certamente di primaria importanza⁶⁴³. Due circostanze sono particolarmente determinanti. La prima riguarda la morte di uno degli agenti di pattuglia, colpito la notte dell'incidente, evento che avvia le dinamiche persecutorie. La moglie, posta all'oscuro dei fatti e convinta che l'uomo si sia suicidato, viene pagata per il silenzio e privi di alcuna remora gli abitanti le impongono di portare via il corpo del marito senza destare sospetto. Vedremo il cadavere seduto sul sedile di uno dei camioncini addetti alla pulizia con permesso permanente di entrare nella zona recintata. Solo verso la fine del film la donna scoprirà che la menzogna era stata ideata al fine di proteggere un uomo del quartiere, che preso dal terrore, aveva sparato al marito di lei per errore.

La seconda circostanza è più articolata. Al sospetto di una spia all'interno della cinta muraria, la giunta riunita è chiamata a indicare il nominativo di chi potrebbe aver tradito la comunità, fornendo informazioni alla polizia rispetto alla sparizione di tre giovani. Sebbene alcuni si rifiutino, divenendo possibili sospetti ("Se ci sarà un'altra soffiata, sappiamo chi se ne è andato dall'Assemblea!") la maggioranza identifica il traditore in Diego, padre preoccupato per il futuro del proprio figlio all'interno di una comunità in cui alligna un sistema di protezione ("Quando da grande mio figlio me lo chiederà, come glielo spiego che viviamo dietro a un muro?"). Per evitare possibili azioni l'uomo viene privato nell'immediato di ogni dispositivo di comunicazione con

⁶⁴³ Tale brano narrativo richiama alla mente il gruppo denominato *l'Alleanza per il controllo del Borgo*, protagonista di *Hot Fuzz* (2007, E. Wright). Si tratta di un'associazione di volontari artefice di innumerevoli morti in Gloucestershire, monotona cittadina di Sanford al fine di mantenere la tranquillità e la serenità del borgo.

l'esterno. Non riuscendo più ad accettare le norme che regolano la città, nella sequenza finale, lo vedremo traslocare al fine di abbandonare per sempre il quartiere. Alla fine del film, si è osservato, la sequenza riprende simmetricamente il prologo. Protagonista non è più l'apparente e falsa perfetta normalità del quartiere ma lo sguardo di Alejandro. Il giovane, raccattando tra le immondizia il corpo privo di vita di Miguel, lo condurrà all'esterno della zona per una degna sepoltura.

In relazione al tema oggetto della ricerca, nel film l'uso del sistema di videosorveglianza non conduce, come alcuni critici hanno rilevato, a concepire *La Zona* come film sulla paura; piuttosto potremo dire sull'angoscia. Nel film, l'angoscia si avvia a partire da un indebolimento dello sguardo da parte della struttura *banoptica* (D. Bigo), in favore del predominio di una visibilità generalizzata, quella, appunto, della telesorveglianza; anche se questa non porta comunque a eliminare il senso di inquietudine che porta gli abitanti del quartiere a un'ossessione di controllo. Quest'ultimo pare radicato nella concezione stessa di esistenza. In un'intervista, successiva alla premiazione del film alla Biennale di Venezia nel 2008⁶⁴⁴, il regista commenta in maniera proverbiale: «In Messico ci sono sempre più posti come la "zona". Il mio è il paese in cui ci sono 60 milioni di poveri ma anche l'uomo più ricco del mondo, Carlos Slim. In America Latina le contraddizioni sono più marcate, ma il futuro disegnato in *La zona* è destinato a essere presto geografia globale»⁶⁴⁵. E riprendendo allusivamente i comportamenti paranoici che rendono feroci i residenti fino a dare la morte, il regista aggiunge «In Messico accade spesso, e non solo nelle zone borghesi, che qualcuno venga ucciso, linciato per strada», e ancora aggiunge, «rifiuto l'idea che sempre più strade vengano chiuse da

⁶⁴⁴ Occorre puntualizzare che *La Zona* è opera prima del regista Rodrigo Plà, premiato con il Leone per la migliore opera prima alla Mostra del cinema di Venezia nel 2008 e altresì con il premio della critica al festival di Toronto dello stesso anno. In Italia è stato distribuito dalla Sacher film.

⁶⁴⁵ Intervista di Arianna Finos a Rodrigo Plà e pubblicata in Repubblica il 19 Marzo 2008 <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/03/19/messico-il-muro-che-divide-ricchi-poveri.html>

muri e rese dominio di telecamere e vigilanti ansiosi di uccidere»⁶⁴⁶.

7.3.2 *Cachè*: l'apparente perfezione di un mondo sotto controllo

“Dès qu'on pose une caméra quelque part, on manipule”

M. Haneke

L'ossessione della presenza di uno sguardo che dall'esterno si volge verso il protagonista, come accennato per *Reality*, è tema non secondario del film *Cachè* (*Niente da nascondere*, 2005)⁶⁴⁷ di Michael Haneke. Sin dalla prima sequenza lo sguardo scopico è modellato da un dispositivo visivo accostabile allo sguardo panottico, anche se declinato in una frammentazione in chiave sinottica. Motivo per cui il film può essere accostato ad alcune significative riflessioni sul dispositivo proposte da Giorgio Agamben. Si ricorda che il filosofo considera il dispositivo «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte e le opinioni e i discorsi degli esseri viventi»⁶⁴⁸.

Il lungometraggio si apre con la visione di una camera fissa, posta a media distanza, su di una strada vuota attraversata da qualche passante; sullo sfondo una pacifica casa presumibilmente parigina. La sequenza si prolunga al di là dei titoli di testa. Il fondo sonoro, ovattato, denota la vita tranquilla nella circoscrizione del quartiere ripreso.

Il piano sequenza viene interrotto dalla visione notturna della stessa strada, da un'angolazione differente, prossima al cancello dell'abitazione. Da qui vediamo uscire un uomo, seguito da una donna. Lui attraversa la strada. Scorgiamo il suo percorso per raggiungere la propria vettura e giunto all'inizio

⁶⁴⁶ Ibidem.

⁶⁴⁷ Per un'analisi attenta delle problematiche che il film affronta si rinvia, tra altri, a P. Cherchi Usai, *Cachè*, in «SegnoCinema», n.136, Novembre-Dicembre 2005; F. Fogliato, *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*, Falsopiano, Alessandria 2008, pp. 152-161; R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Matera 2011.

⁶⁴⁸ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, op. cit., p. 22. Cfr. capitolo primo della tesi.

della traversa affermare “Il aurait du etre là, non?”.

Haneke ripropone l'*incipit* del film, che capiamo non essere esempio di *establishing shot*. Un preciso *fast forward* prima, e un *rewind* dopo, ci fanno intuire che stiamo assistendo a una registrazione video. Non si tratta quindi di una reale ‘cattura’ nel presente. Man mano che udiamo il dialogo tra il protagonista e la moglie percepiamo il loro sgomento una volta che hanno compreso di essere stati osservati, e di essere stati filmati, a partire dal punto di vista di un’alterità: il dialogo fuori campo tra i due permette di comprendere come non sia conosciuta la sorgente dello sguardo. Nel corso della narrazione, gli eventi e la rivelazione della materialità digitale permette altresì di sapere che le immagini appena viste provengono da una videocassetta ricevuta dai due coniugi, Georges (Daniel Auteuil)⁶⁴⁹ e Anne Laurent (Juliette Binoche) che afferma: “la casseté était de 2 heures”.

Il procedimento messo in scena da Haneke può essere letto prendendo spunto dai diversi testi dei *surveillance movies* in relazione alla formula del *torture porn*, nell’accezione proposta da Catherine Zimmer⁶⁵⁰:

the video point of view shot is a recognizable visual code [...]. In this way the film

⁶⁴⁹ Il personaggio di George è *un homme médiatique, qui travaille pour la télévision*, giornalista e montatore di immagini. Haneke mostra in maniera evidente, in una particolare sequenza del film, come il protagonista stesso sia un manipolatore di immagini. Insieme a un operatore della rete televisiva in cui lavora, George ordina di tagliare e di spostare dei brani della trasmissione da lui condotta. Florence Gravas afferma come «le personnage principal étant un homme d’*“image”*». F. Gravas, *La part du spectateur. Essai de philosophie à propos du cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 2016, pp. 59-60.

⁶⁵⁰ C. Zimmer, *Surveillance cinema*, op. cit. p. 58.

La studiosa fa riferimento, oltre alla videosorveglianza quale pratica aggressiva di esposizione dei corpi, alla vista altresì alle vicende “*explicit postcolonial and racializing*”. Da diverse dichiarazioni del regista sappiamo che nasce in lui l’idea del soggetto dopo la visione di un documentario che rievoca una manifestazione avvenuta il 17 ottobre 1961 a Parigi a opera di comunità algerine che protestavano per l’indipendenza del proprio paese contro il governo francese. La sommossa venne repressa brutalmente dalla polizia che una volta uccisi molti dei manifestanti gettò i loro corpi nella Senna. Il regista sottolinea come l’inquietudine da lui provata non riguardava solo il peso tragico dell’evento accaduto, quanto la rimozione da parte della Francia di tale accadimento.

ultimately offers up the surveillant gaze as both the primary structuring and deconstructing force, suggesting that surveillance, even at its technological basis, often deconstructs its own premises. Video surveillance establishes nothing but its own codes, until another logic (in many cases a violent one) turn those codes into systems⁶⁵¹.

Si precisa che Haneke *nasconde* la rappresentazione dell'apparecchio di ripresa, eclissando il controcampo tra chi osserva e chi viene osservato; scelta orientata a colmare l'assenza della fonte da cui proviene la visione, preferendo non dare «un volto all'inquisitore panottico di *Caché*»⁶⁵². Non è possibile infatti affermare sia l'occhio di televisioni a circuito chiuso⁶⁵³. La scelta stilistica fatta risulta densa di un effetto parimenti perturbante che, come scrive Cristiano Dalpozzo, «si annida nelle immagini del dispositivo cinematografico quando ci vede vedere, creando un gioco di *mise en abyme* senza uscita»⁶⁵⁴ come accade per il caso di questo iniziale piano sequenza.

Il visibile ripreso si fa man mano sguardo sorvegliante e disciplinante in quanto genera oggettivazione di comportamenti e azioni, e come vedremo nel proseguo della narrazione, costringerà il personaggio a confrontarsi con una parte di se stesso completamente elusa. Tale confronto con porzioni della propria esistenza totalmente rimosse, richiama alla memoria il rapporto di East e Harry in *The Conversation* (*La conversazione* Francis Ford Coppola, 1974) quando nel protagonista riemergono ricordi che egli voleva cancellare. O ancora in *EDtv*, (Ron Howard, 1999) allorché la madre di Ed si sente costretta a confessare le vicende relative al padre nel momento in cui è osservata da una

⁶⁵¹ Ivi, pp. 63-64.

⁶⁵² J. Costantino, *La precisione crudele dell'ambiguità*, in «Cineforum», n. 450, pp. 18-21.

⁶⁵³ Diversi i testi critici che accomunano lo sguardo di *Caché* a una telecamera di videosorveglianza. Si pensi, tra altri, al citato studio di Sebastien Lefait, *Surveillance on screen* e l'apporto A. Petrelli, *Re-territorializzazioni. Caché di Haneke*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 11 TERRITORIO, maggio-agosto 2010, pp. 161 – 165.

⁶⁵⁴ C. Dalpozzo, *Il dispositivo siamo noi*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.24 DISPOSITIVO, settembre-dicembre 2014, p. 183.

telecamera⁶⁵⁵. Come ricordato nel primo capitolo della tesi, Foucault, nelle lezioni sulle discipline, sostiene come coloro che controllano debbano garantire l'interiorizzazione dell'individualità disciplinare nei corpi controllati a partire dal presupposto di "indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità"⁶⁵⁶. Lo scarto con il modello panottico riguarda la scomparsa del corpo. Alcune riflessioni di David Lyon possono essere accostate alla situazione analizzata: «l'avanzare delle società sorvegliate ha molto a che vedere con la scomparsa dei corpi [...] accentuato dallo sviluppo e dalla compenetrazione delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione»⁶⁵⁷ e ancora «l'esplicito focalizzarsi dell'attenzione nei confronti delle informazioni di tipo personale, che è ciò a cui pensiamo quando parliamo di sorveglianza, è uno dei mezzi principali con cui tenere insieme le relazioni incorporee. È motivo per cui la vita quotidiana è sempre più soggetto a monitoraggio»⁶⁵⁸. Traspare, dallo scritto del sociologo, quanto il problema della evaporazione dei corpi sia cruciale nella comprensione dell'attuale società della sorveglianza, in quanto basata su procedimenti volti all'astrazione: non solo viene a mancare la fisicità del corpo, anche se tradotto in pura immagine, di chi è osservato, ma soprattutto il corpo fisico di chi osserva.

Per tornare al film, assistiamo così a un complesso processo in cui agiscono forze aporetiche: da un lato l'immagine si produce in quanto proveniente da un dispositivo scopico al pari di un'oggettiva de-soggettivata, dal momento che dietro all'apparecchio di ripresa potrebbe non esserci alcun corpo. Dall'altra, come afferma Marco Senaldi, può essere letta quale soggettiva de-soggettivata, in quanto l'immagine che ci viene proposta

⁶⁵⁵ Per una scheda dettagliata dei due film si rinvia al testo J. Macgregor Wise, *Surveillance and Film*, op. cit., rispettivamente per *La conversazione* a pp. 53-56 e per *EDtv* a pp. 47-51.

⁶⁵⁶ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit., p.

In *Caché* il tema della colpa e del tentativo della sua rimozione, vengono prese in carico da immagini deprivate dal reperimento di una fonte precisa: "è un film sulla colpa in generale, sulle colpe personali di ognuno di noi, la storia di un uomo che nasconde la testa sotto la coperta per dimenticare le sue scelte" afferma il regista.

⁶⁵⁷ D. Lyon, *La società sorvegliata*, op. cit., p. 20

⁶⁵⁸ Ivi, pp. 35-36.

inizialmente coincide con lo scorrimento della narrazione filmica⁶⁵⁹.

Ciò che vediamo non è solo ascrivibile al visibile, ma anche, più segretamente, al controllo che la visibilità consente. Si produce in tal modo un *corto circuito* tra la visione oggettiva di una strada, quella dello spettatore⁶⁶⁰ e quella dei protagonisti. Lo statuto stesso, enigmatico, dell'immagine assurge alla funzione di personaggio, figura che al contempo permane oscura. La sequenza iniziale, apparentemente trasparente, alimenta un interrogativo in relazione al punto di vista: «the film often plays with our assumptions about what we are looking at»⁶⁶¹ afferma Macgregor Wise. Haneke, mediante l'immagine proveniente da una videocamera, che nel riprendere le azioni del protagonista si fa dispositivo di controllo, favorisce una distorsione della dimensione temporale. Solo successivamente lo spettatore comprenderà di aver visto un video appartenente a un passato prossimo: il sogno della trasparenza assoluta, attraverso monitoraggio costante, porta alla simulazione⁶⁶². Una delle caratteristiche proprie dell'immagine del controllo sottolineate da Dubois⁶⁶³ è che si offre quale superficie finalizzata a una narrazione distorta: secondo lo studioso attraverso l'immagine trasparente della simulazione è possibile arrestare il tempo, saltare al futuro o tornare al passato.

Michael Haneke, nei cui film è frequentemente presente un'interrogazione sullo statuto dell'immagine, esplora tale aspetto nell'apertura di *Caché*: l'immagine improvvisamente viene arrestata, fatta avanzare, per essere poi riavvolta e portata nuovamente in avanti, rilevando il suo statuto di doppio riprodotto. Questa operazione viene proposta in vari momenti della narrazione, attraverso lo stesso procedimento, accentuando l'angoscia

⁶⁵⁹ Cfr. M. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008, p.158.

⁶⁶⁰ Per un'analisi sull'esperienza spettatoriale a partire dalle considerazioni di Francesco Casetti rispetto al dispositivo quale mezzo che permette di vedere, vedendo se stessi, C. Dalpozzo, *Il dispositivo siamo noi*, op. cit.

⁶⁶¹ J. Macgregor Wise, *Surveillance and Film*, op. cit., p.56.

⁶⁶² W. Bogard, *The simulation of surveillance: Hypercontrol in Telematic societies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

⁶⁶³ P. Dubois, *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, São Paulo, 2004.

persecutoria che avvolge il protagonista per la presenza di un controllo di cui si ignora la fonte. “Riprese senza autore”⁶⁶⁴ accompagnano altri quattro momenti del film. Il secondo videonastro che la coppia riceve mostra nuovamente la casa in una visione notturna. La videocassetta è accompagnata questa volta da un disegno dai tratti infantili (sembra il disegno di un bambino) raffigurante una testa umana sanguinante dalla bocca. Nella sequenza successiva scopriremo che il figlio della coppia, Pierrot, ha ricevuto una cartolina con un disegno simile e George ne riceverà una altrettanto uguale in ufficio. Il terzo video invece cambia oggetto: il nastro mostra, dall’interno, un’auto percorrere la strada per giungere alla casa d’infanzia del protagonista. Ancora una volta è George l’apparente bersaglio dell’occhio invisibile, che lo costringe a ritornare sul suo passato: non a caso l’unità narrativa successiva mostra la visita dell’uomo alla madre alla ricerca di una risposta volta a svelare l’enigma. Il quarto nastro riporta nella prima parte un percorso in auto; attraverso i cartelli di segnalazione delle strade, George individua la zona in cui è stato girato. Il protagonista turbato da tale visione ripercorre la via che conduce a un condominio popolare e il corridoio che guida alla porta di un appartamento, traiettoria registrata nella seconda parte del video a lui inviato. Nel modesto appartamento troverà Majid, figura della sua infanzia verso cui aveva provato profonda ostilità, nel momento in cui i suoi genitori avevano deciso di adottarlo. Tale evento era stato vissuto da George come momento di usurpazione dallo stato di figlio unico. Il quinto nastro riproduce lo scontro tra l’uomo e Majid, dal momento che il protagonista lo accusa di essere l’autore delle videocassette. Dopo questo incontro è costretto dalla moglie a ripercorrere gli eventi avvenuti nella sua infanzia che contribuiscono ad alimentare in George il fantasma persecutorio nei confronti di Majid. L’ultimo video verrà inviato al capo redattore della rete televisiva presso cui lavora George. George è così esposto allo sguardo dell’altro, del suo capo, e anche attraverso tale avvenimento è costretto a oggetto della sorveglianza, in quanto come nota la Gravas, «c’est lui que nous voyons épié, malgré lui, dans l’intimité solitaire d’un retour chez lui»⁶⁶⁵.

⁶⁶⁴ J. Costantino, *La precisione crudele dell’ambiguità*, op. cit., pp. 18-21.

⁶⁶⁵ F. Gravas, *La part du spectateur. Essai de philosophie à propos du cinéma*, op. cit., p.71.

Le videocamere registrano temporalità diverse che confluiscono in un presente, il presente filmico. Come ha accennato Valérie Carré, «Haneke radicalise en partie le procédé expérimenté dans *Benny's Video* (1992), poussant à l'extreme la confusion entre la réalité et l'image vidéo»⁶⁶⁶. In tale circostanza il piano osservante e persecutorio dello sguardo sorvegliante radicalizza l'obiettivo di Haneke, «de prouver au spectateur, que, même si je lui en donne les moyens, il est incapable de distinguer entre ce qui est 'réel' et ce qui est manipulable, et l' y rendre donc sensible»⁶⁶⁷. Il divario tra ciò che lo spettatore ha creduto di vedere e la realtà nel suo svolgersi rivela la mistificazione di cui è stato oggetto.

L'immagine, al pari di una forma di videosorveglianza, presentata come una scena della diegesi filmica, secondo Paola Baretto Leblanc, è «a zone of probabilities, an area where something may make itself seen»⁶⁶⁸. Haneke mette in scena così il carattere scheerbartiano di trasparenza assoluta del quotidiano, mettendo al contempo in risalto il suo statuto di opacità (nel corso del film non sarà mai rivelato l'autore delle registrazioni), attraverso una visione mediatica che si fa interrogazione sul visibile.

L'ultimo piano sequenza del film presenta un'altra scena di cui rimane incerto lo statuto di ripresa: questa volta il punto di vista coincide con la visione oggettiva dell'esterno della scuola frequentata da Pierrot, figlio di George. Nella folla vivace di studenti, assiepati sulle scale, possiamo distinguere il figlio di Majid avvicinarsi progressivamente e parlare con Pierrot. Terminato il dialogo, le cui parole non udiamo, dal momento che entrambi sono ripresi a distanza, i due prenderanno strade diverse. «The answer to the riddle of the tapes?» si chiede Macgregor Wise, «No more than any other of the surveillance shots provided truth of George's childhood or his current home»⁶⁶⁹. Haneke non

⁶⁶⁶ V. Carré, *Fragments du monde. Retour sur l'oeuvre de Michael Haneke*, Le Bord de l'eau, Parigi 2012, p.212.

⁶⁶⁷ C. Hochhausler, J. Bôrner, B. Boerger, *Interview: Michael Haneke*, pp. 158-172, in M. Seibert, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2006.

⁶⁶⁸ P. Baretto Leblanc, *From Closed-circuit Television to the Open Network of Live Cinema*, in «Surveillance&Society», n. 7, 2010, p. 105.

⁶⁶⁹ J. Macgregor Wise, *Surveillance and Film*, op. cit., p.56.

fornisce alcuna risposta all'enigma e lascia allo spettatore la libertà di fornire una propria interpretazione a tale scena.

L'*incipit* del film e il piano sequenza finale generano un corto circuito della visione, laddove il dispositivo scopico «it deconstructs its own functions in a manner that also problematizes the political, technological, and narrative systems that intersect in the visual field of video surveillance»⁶⁷⁰. Haneke propone la messa in scena del dispositivo quale *matassa*, forma culturale, parafrasando Deleuze e Agamben, a cui apparteniamo e in cui agiamo: il soggetto agente nel dispositivo, in questo caso George e parimenti lo spettatore, si colloca in una situazione de soggettivante che conduce ad assoggettamento e costrizione al potere dell'immagine.

7.4 Il controllo attraverso lo schermo nero: l'interfaccia utente

Sebbene la globalizzazione della sorveglianza e delle sue pratiche sia allineata agli interessi di una politica internazionale, come si è visto nel secondo capitolo, rimane altresì una questione *local*: «it remains a local issue because individual context become more connected, particularly through social media and participatory surveillance»⁶⁷¹. Tale lettura promossa dai *surveillance studies*, conduce a porre un'ultima interrogazione rispetto al rapporto che intercorre tra pratiche del controllo visivo e media digitali, operanti nel quotidiano, capaci di garantire, che ogni attimo della quotidianità venga scandito, e quindi sottoposto a controllo, da tecnologie di comunicazione digitale.

Si pensi all'utilizzo di smartphone, tablet, personal computer portatili, memory card o usb key e apparecchi direttamente connessi alla dimensione web quali navigatori satellitari e smartwatch; o ancora alle ultime evoluzioni

⁶⁷⁰ C. Zimmer, *Surveillance cinema*, op. cit. p. 71.

⁶⁷¹ K. Ball, D. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, op. cit, p.8

relativamente a Google Glass⁶⁷² e Smart Glasses. Un caso di cronaca in Cina, paese con il più alto tasso di apparecchiature di sorveglianza, ha alimentato un fitto dibattito sull'uso di tali apparecchi ormai diffusi globalmente. Gli agenti di polizia della repubblica cinese sono stati forniti di smart glasses utili per il riconoscimento di potenziali sospetti. Gli occhiali sono stati sviluppati a Zhengzhou dalla LLVision Technology, adoperati per controllare milioni di persone in stazioni, metropolitane e aeroporti. Il sistema si connette con un *database* attuando un riconoscimento facciale: l'analisi dell'immagine permette la comparazione immediata, semplicemente inquadrando e scattando una foto istantanea (per identificare un volto, il sistema richiede appena 100 millisecondi); in un'azione quasi istantanea vengono fornite informazioni su ubicazione, fedina penale e qualsiasi altro dato sul sospettato. Questi nuovi media, come ben riconosce Haggerty, possono essere considerate vere e proprie diramazioni del dispositivo scopico sorvegliante, applicate «about crime and social divisions by playing on fear and insecurity». L'evento citato, sempre legato alla sorveglianza dei media, mette in luce ancora una volta come il controllo attraverso un dispositivo visivo sia pervasivamente incorporato nella vita quotidiana e sia caratterizzato da una assoluta ubiquità nonostante essa stessa si traduca invisibile nel suo funzionamento, secondo i canoni dell'imperativo di trasparenza. Seppur l'esempio possa essere considerato come al limite dell'evoluzione del dispositivo, si ricorda come tale sistema di riconoscimento, seppur finalizzato alla prevenzione, sia il medesimo adottato dall'azienda Facebook nel riconoscimento facciale (posto come suggerimento) degli *individual tag* alle fotografie del proprio profilo.

L'importante ruolo *seduttivo* promosso dai social media è altro esempio della *participatory surveillance*, ovvero forma di sorveglianza attiva di cui si è scritto nel secondo capitolo della tesi (vedi Lyon). L'individuo condivide dettagli della propria vita in una realtà virtuale *online*, alimentando un gioco relazionale annodato su sguardi che vicendevolmente si alternano. Tale azione si colloca tra due assi: il primo conduce a leggere tali piattaforme come *non luogo* di condivisione e aggregazione sociale, che favorisce una condivisione immediata

⁶⁷² cfr. P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, op. cit., cap. 3.

di informazioni e contenuti; il secondo asse riguarda il *social media* (non solo quindi pratiche di social networking ma altresì di art/video sharing, microblogging o smart-TV). Questo viene sempre più analizzato come prodotto creato secondo strategie di marketing da parte di corporazioni capaci di organizzare e gestire un'immensa quantità di dati. Geert Lovink, proponendo una riconfigurazione rispetto ai tradizionali approcci dei *media studies*⁶⁷³, delinea come la partecipazione esperienziale ceda spazio a un approccio prettamente speculativo e di controllo sull'utente.

L'affermarsi di un simile approccio pone in evidenza, tra altre questioni, il rapporto uomo-macchina quale processo finalizzato al controllo delle operazioni, nonché alla modifica dei processi operativi. L'interfaccia diviene una non-immagine, un'icona segnale che crea interazione, ponendo in relazione un'elevata quantità di informazioni scambiabili e passibili a confronto. Ecco quindi che gli esempi sopra citati possono essere meglio letti in guisa di strumentazioni che hanno contribuito, attraverso la digitalizzazione, a uno spostamento d'asse dalla memoria sociale e culturale verso archivi digitali capaci di contenere e gestire enormi quantità di documenti e informazioni.

L'uso sempre più diffuso dei media *web based*, a cui è stato fatto accenno, ha permesso a diversi studiosi del fenomeno di parlare di sistema integrato ipermediale. Il dizionario Treccani definisce *ipermedia* un «insieme di programmi che combinano le caratteristiche dell'ipertesto con la possibilità di gestione multimediale e contemporanea di suoni, grafici, immagini fotografiche e in movimento»⁶⁷⁴. Possiamo d'altro canto considerare che sia la struttura del web a permettere la *gestione multimediale e contemporanea*: non è possibile un confronto *offline* in quanto la conoscenza rimarrebbe confinata in un supporto digitale. Se, tra inizio anni Settanta e fine anni Ottanta, si pensava ai media quali protesi degli organi di senso umano (Manovich), attraverso cui, si consolida l'accessibilità del tutto visibile, nell'attuale era dell'ipermediazione, l'interazione tra uomo e macchina avviene tramite *interfacce*:

⁶⁷³ G. Lovink, *Ossessioni collettive: critica dei social media*, EGEA, Milano 2012.

⁶⁷⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/ipermedia/>

le applicazioni interattive sono spesso raggruppate sotto il termine-ombrello "ipermedia". [...] A differenza della pittura prospettica e della grafica computerizzata tridimensionale, questa interfaccia/finestra non cerca di unificare lo spazio visuale circostante secondo un solo punto di vista. Al contrario, ogni finestra testuale definisce il proprio punto di vista verbale, così come accade per ogni finestra di grafica che ne definisce quello visuale [...]. La varietà delle finestre e l'eterogeneità dei loro contenuti significa che l'utente è sempre riportato in contatto con l'interfaccia⁶⁷⁵.

Meccanismi fondamentalmente opachi, che si interpongono tra la percezione e le capacità biologiche dell'individuo. Esempio analizzato da William Bogard sono le *haptic and visual surface*⁶⁷⁶, interfacce capaci di creare un contatto con un corpo attivo fornendo feedback; lo studioso sostiene come saremo sempre più portati a confrontarci con tale programma grazie alla linearità del sistema operativo («haptic is straight forward: simulate the body sense of acting in the real world»⁶⁷⁷) e come l'interattività in essa presente sia inscrivibile nella dicotomia tra sorveglianza e controllo nella vita quotidiana. Lo schermo nero assurge a spazio simbolico dove si innescano le modalità di relazione con le immagini. Questo diviene il modo con cui, attraverso strumenti digitali, contraddistinti da un 'sovrappiù' di immagini, si concretizzano le comunicazioni, nonché la percezione dello spazio e del corpo (si ricorda a questo proposito, tra altre forme contemporanee di rappresentazione, *Carne y Arena* di Alejandro Inàrritu⁶⁷⁸).

Per alcuni autori questo regime di interattività ha introdotto nuove forme di partecipazione alla vita politica e quindi alla libertà di espressione.

⁶⁷⁵ D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, op. cit., pp. 56-58.

⁶⁷⁶ W. Bogard, Simulation and post-panopticism, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (a cura di), *Rootledge Handbook of Surveillance studies*, op. cit, p. 32.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 37.

⁶⁷⁸ Si veda A. D'Aloia, *Virtualmente presente, fisicamente invisibile*, in Fata Morgana Web, risorsa open access

<http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/01/08/virtualmente-presente-fisicamente-invisibile-carne-y-arena-alejandro-inarritu/>

Il processo di costruzione di identità online e di connessione a una rete sociale, che Andrejevic definisce *corporate surveillance*⁶⁷⁹, che si basa su scambio e monitoraggio di una moltitudine di dati da parte delle multinazionali, ha altresì alimentato un processo di osservazione sorvegliante che lo stesso autore definisce *being watched*.

Un confronto tra l'idea dello sguardo sorvegliante panottico e l'uso nell'attualità dell'interfaccia ci consente di notare alcune significative differenze: mentre il carcerato esposto allo sguardo sorvegliante invisibile del panottico era cosciente di essere sempre visto, l'utente che adopera l'interfaccia non è piegato da tale consapevolezza. Per lo studioso russo uno dei punti nodali dell'interattività del sistema Web 3.0 è la maggiore sofisticazione del controllo sull'individuo quale consumatore: il monitorare le abitudini di consumo attraverso la raccolta di dati (Bauman porta l'esempio di Amazon) nonché dei cookies, ha introdotto nell'ultimo decennio un controllo di carattere consumistico. In questa prospettiva si concepisce l'interfaccia utente quale oggetto filtro che permette una pratica mediatica simile ai casi citati precedentemente, come quelli avvenuti in Cina.

Affondando con il pensiero nel passato viene alla mente il film del regista Ridley Scott, *Blade Runner* (1984). Negli stessi anni viene proposto al mercato il primo computer Machintosh, caratterizzato da un'interfaccia grafica semplice, per icona. Ma se il film di Scott, presentava personaggi che poteva adoperare il comando vocale avvicinandosi al software 'Siri' delle piattaforme Apple, *Minority Report*, come si è visto, propone la rappresentazione di un database semi-umano nella mente dei tre precog. Un dispositivo atto a riportare su uno schermo eventi già avvenuti si trova anche nel già citato *Deja vu* di Tony Scott, laddove il protagonista, intento a evitare una catastrofe nel mare, adopererà lo schermo come portale capace di fornire informazioni indispensabili. L'apparecchio consente un attraversamento immediato tra presente e futuro tramite il controllo dell'immagine delle due temporalità.

⁶⁷⁹ M. Andrejevic, *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, p. 45.

Ritornando a una narrazione volta a esplorare la vita quotidiana, diversi sono gli artisti e i filmmaker che hanno posto in evidenza nelle loro opere una stretta relazione tra spazio urbano e interne connessioni con pratiche di sorveglianza attraverso apparecchi di controllo.

In *Look* (Adam Rifkin, 2007)⁶⁸⁰, un sistema di televisioni a circuito chiuso, considerato come unico punto di vista totalizzante, trasforma l'intero spazio urbano in un set (il rimando è a *The Truman Show*). Una compagnia di prodotti di franchising monitora le scelte di consumo, un datore di lavoro controlla l'operato dei dipendenti, un giovane uomo, vittima di burle da parte dei colleghi, rivela agli occhi delle CCTV essere un pedofilo: questi i personaggi. Il film segue diverse tracce narrative intrecciando gli sguardi di apparecchi differenti in molteplici ubicazioni. Simulando la visione di una *control room*, Rifkin sostituisce il montaggio temporale e quello spaziale permettendo allo sguardo dello spettatore di muoversi liberamente tra quattro schermi di visione, relegandoli in un certo senso all'atto del montaggio, all'interno dell'*interfaccia natia*. L'occhio del cinema diviene ancora una volta onnisciente, sostituendosi a quello della macchina di videosorveglianza: sguardo sorvegliante caratterizzato da ubiquità. Se il testo audiovisivo assume le sembianze che inizialmente fanno pensare a un documentario, che affronta come tema le conseguenze della videosorveglianza nella vita reale, alla fine dei titoli di apertura, viene inserita una frase diretta a rivelare lo statuto finzionale di ciò che vediamo, didascalia che Lèfait interpreta quale critica alla società della sorveglianza sempre più pervasiva negli Stati Uniti: «There are an estimated 30 milion surveillance camera in the United States generating more than 4 billion hours of video every week»⁶⁸¹. Tale iscrizione può anche essere letta come uno dei primi segni adoperati dall'autore al fine di trasmettere la percezione della manipolazione e dell'intervento sulle immagini. *Look* vuole condurre a una «aesthetic distance» (Lefait) tra le immagini proiettate e lo spettatore.

⁶⁸⁰ È stata prodotta nel 2010 la prima stagione di *Look* (la serie). Non presenta aspetti rilevanti rispetto alla scelta stilistica adottata per la produzione filmica.

⁶⁸¹ S. Lefait, *Surveillance on Screen*, op. cit. p. 46.

Sempre sulla scia di tale orizzonte interpretativo, si pensi alle oggettive di *Panic Room* (David Fincher, 2002). Il film mediante una perlustrazione rigorosa riprende l'interno di una casa strutturata in tre piani. Alla fine di tale procedimento di mappatura troviamo una stanza segreta e blindata, la *Panic Room*, fatta realizzare da un precedente proprietario, contenente viveri e un sistema di videosorveglianza a cui sono connessi diversi apparecchi dislocati nell'abitazione. La notte in cui Meg Altman si trasferisce nella casa con la figlia Sarah, tre rapinatori riescono a varcare la soglia: capo del gruppo l'arrogante Junior, nipote del precedente proprietario, recentemente deceduto, il quale, a conoscenza di una cassaforte all'interno della stanza, rintraccia l'inventore del sistema sorvegliante, Burnham, per impossessarsi del contenuto. Il susseguirsi delle vicende mostra l'attrazione da parte del regista per la tematica del controllo (*Seven*, 1995; *Fight Club*, 1999): la televisione a circuito chiuso, capace di fornire allo spettatore uno sguardo dall'Alto sia sulle vittime che sugli aggressori, evoca l'ambivalenza interna all'atto del sorvegliare, inteso quale 'vegliare sopra': il sistema controlla ma al contempo impedisce. Dal momento che una volta chiusasi la porta della *panic room*, solo chi si trova all'interno ha possibilità di aprirla, le due donne si ritroveranno nella situazione contrastante di essere al contempo sorveglianti ma altresì corpi imprigionati.

Dopo aver esposto alcuni casi sintomatici di produzione audiovisiva al cui interno diventa centrale la rappresentazione di interfacce che influenzano l'agire della vita quotidiana, l'analisi nelle prossime pagine si pone obiettivo di analizzare in dettaglio le pratiche di sorveglianza citate e di come esse influenzino la costruzione narrativa del film *The Final Cut* ed episodi della serie televisiva *Black Mirror*.

7.4.1 Il controllo della mente: *The Final Cut*

Personaggio principale di *The Final Cut* (Omar Naim, 2005), è l'interfaccia grafica Zoe. La storia narrata prevede che gli esseri umani possano

immagazzinare un'intera vita di percezioni visive, -sia reali, sia oniriche- attraverso l'impianto di una nano tecnologia all'interno del proprio cervello. Questo microchip, totalmente organico, viene collegato a un hard disk, recuperato alla morte dei singoli personaggi e consegnato a dei *Cutter*, operatori con il compito di ricavare alcune immagini e realizzare un video ricordo dell'individuo defunto, un 'Rememory'. Il dispositivo ottico si fa sistema di controllo degli individui, attraverso le registrazioni dei loro ricordi.

L'interfaccia in cui vengono trasferite le immagini, chiamata Ghigliottina, è un *assemblage* di *device* di controllo. Assomiglia a una macchina di montaggio, un super computer che, dopo aver elaborato le immagini, le inserisce in sotto cartelle per raggruppamenti tematici che rappresentano frame visivi dell'intera vita vissuta: tra altri infanzia, adolescenza, formazione, università, momenti felici. Inoltre il sistema ha la capacità di riconoscere i caratteri biometrici di individui ripresi, a cui è stato installato il *grain* (seppur non in forma immediata come la Macchina di *Person of Interest*), fornendo informazioni e dati sul loro intimo.

Il soggetto del film può essere accostato a due orizzonti diversi: il primo riguarda la progettazione Microsoft di MyLifeBits su cui è importante porre attenzione e successivamente sul pensiero del neurologo Antonio Damasio, esponente delle neuroscienze. MyLifeBits è combinazione di tecnologie già esistenti, secondo la procedura di *total recall*, è composto da un insieme di apparecchi di controllo tra cui una fotocamera dotata di sensori infrarossi capace di scattare istantanee in termodinamica, ovvero ogni qualvolta percepisce il calore di un corpo accanto agli utenti. Il sistema può essere integrato da un videoregistratore e annotazione testuale. Buona parte del lavoro per sviluppare le capacità del sistema è diretta ad analizzare la copiosa massa di dati attraverso keywords e altre chiavi di ricerca, così da facilitare l'accesso alla vita e alle relazioni degli utenti. José van Dijck afferma come «the Microsoft

engineers aim to build multimedia tools that allow people to chronicle the events of their lives and make them searchable, since memories deceive us»⁶⁸².

Tale tecnologia è molto vicina al sistema messo in scena nel film: *The Final Cut*; viene infatti definito da Sébastien Lefait uno dei primi film sulla *sousveillance*⁶⁸³ in cui il dispositivo di controllo è un sistema a circuito chiuso che interpone l'utilizzo di *microchip* a funzioni neurali. Tematica questa ripresa da alcune narrazioni audiovisive contemporanee: si pensi al *grain* impiantato sotto l'orecchio dei personaggi del terzo episodio della prima stagione di *Black Mirror*, *The Entire History of You* (*Ricordi pericolosi*, S01 E03)⁶⁸⁴ o ancora il chip installato nel corpo di Chuck Bartowski, protagonista della serie televisiva *Chuck* (2007-2012, J. Schwartz e C. Fedak), connesso al supercomputer *Intersect*⁶⁸⁵. Antonio Damasio, nel suo testo *Il Sé viene alla mente*, in cui condensa l'esito delle ricerche da lui condotte sulla coscienza, scrive:

il cervello è un supporto di registrazione passivo – come una pellicola-, sul quale sia possibile mappare fedelmente le caratteristiche di un oggetto, così come vengono analizzate dai rilevatori sensoriali. Se l'occhio è la macchina fotografica

⁶⁸² J. Van Dijck, *The Computer as Memory Machine*, in A. M. Smelik, N. Lykke, *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience and technology*, University of Washington Post, Seattle 2008, p. 118.

⁶⁸³ S. Lefait, *Surveillance on Screen*, op. cit., p.160.

⁶⁸⁴ Anche nell'episodio citato della serie televisiva *Black Mirror*, come ricorda Damiano Garofalo, il chip «sarebbe parte di un sistema di auto-controllo preliminare, indotto da una società in cui si è completamente smarrita la correlazione semantica tra osservante e osservato». Il sistema narrato da Brooker è un archivio visivo con funzione testimoniale. I protagonisti sono Liam e Ffion, una giovane coppia attraverso cui si mostrano gli effetti di conservazione della memoria e le pratiche di re-visione di questa nella vita della coppia. Liam, sospettando di tradimento e della non paternità della figlia, costringe la moglie a proiettare le immagini incanalate dal grain su schermo. Seppur la donna tenti di cancellare il ricordo di congiunzione con un altro uomo, il video viene riprodotto e i sospetti dell'uomo confermati. Cfr. D. Garofalo, *Black Mirror. Memorie dal futuro*, Estemporanee, Roma 2017, p. 66.

⁶⁸⁵ *Intersect* è un immaginario supercomputer contenente informazioni governative sotto forma di immagini criptate imprimevole nel subconscio del giovane. L'interfaccia utente ricorda molto lo stile dei prodotti Apple, in particolare il Macintosh 128K.

innocente e passiva, il cervello è la celluloide vergine⁶⁸⁶.

Lo studioso parla della capacità celebrale di creare mappe cognitive composte da immagini, generando una rappresentazione della percezione. I temi trattati in *The Final Cut* possono essere accostati sia alle ricerche dello studioso, sia al sistema ideato da Microsoft: l'impianto mostrato nel film è *protesi* della *celluloide* biologica. Le procedure tecnologiche rappresentate nel film, le riflessioni di Damasio e la realizzazione di Microsoft, sembrano poter essere accomunate dallo stesso obiettivo: contrastare la fallibilità della memoria umana ricorrendo alla moltiplicazione dei dispositivi di acquisizione della realtà neuronale e alla capacità estesa di memorizzazione dei dati, traducendosi in una pratica di sorveglianza sull'azione del singolo.

Ritornando all'analisi del film, snodo narrativo è rappresentato dalla morte di Charles Bannister, amministratore delegato della EYE-tech, società che ha diffuso i microchip e gli impianti per la creazione dei Re-memory. Il chip verrà affidato ad Alan Hakman (Robin Williams), uno dei montatori più richiesti per la freddezza e la professionalità con cui opera (figura 44). Grazie alla "Ghigliottina" (figura 45), il *cutter* ha capacità di tagliare, montare e cancellare i ricordi (non a caso l'interfaccia è definita anche "Mangiapeccati").

Antagonista della vicenda un ex montatore, Fletcher (Jim Caviezel), appartenente all'agguerrito fronte di oppositori. Il gruppo è convinto della dannosità dell'uso degli impianti. Nel corso della narrazione cercherà di impossessarsi della scatola nera di Bannister al cui interno è custodita la memoria visiva dell'uomo: tale furto serve agli oppositori per conoscere e poter diffondere filmati incriminanti, al fine di screditare l'azienda. Tale prima sezione narrativa condurrà Alan alla morte in quanto gli oppositori, scoprendo che nel suo corpo era presente un impianto, lo uccidono per poter accedere alle memorie di Bannister, che sono state precedentemente visionate per il Rememory dalla vittima (figura 46).

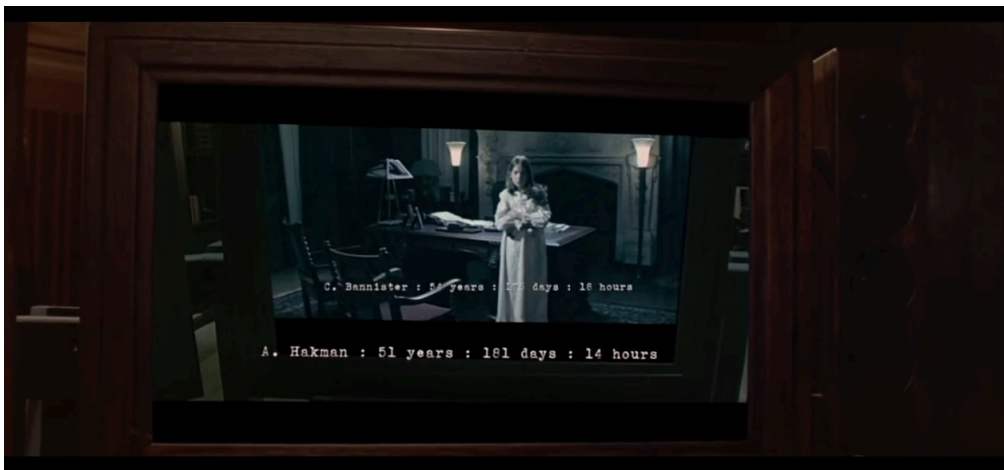
⁶⁸⁶ A. Damasio, *Il Se viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano 2012, p. 172.



(figura 44)



(figura 45)



(figura 46)

Una seconda linea narrativa riguarda le funzionalità della macchina e le conseguenze del controllo sull'individuo. Il regista affronta tale tematica attraverso Alan. La professionalità dell'uomo, di cui si è detto, lo porta a ragionare sull'utilità del processo dopo aver visionato la sequenza dello stupro della figlia di Bannister da parte del padre: in un momento centrale del film, la macchina da presa segue con un carrello una passeggiata notturna di Alan. Sullo sfondo del muro che costeggia la strada, vediamo rappresentati cartelli pubblicitari affissi (riconoscibili anche nei bus) sul progetto EYE, 3th generation of The Zoe implant. Lo slogan è "EYE, Postcards from the past. EYE, Everything you experience". Nel percorso fisico quanto mentale che ci viene mostrato, il conflitto interiore dell'uomo viene rappresentato attraverso la personificazione di un personaggio antitetico ad Alan che sta affiggendo cartelli di protesta 'OPEN YOUR EYES. LIVE FOR TODAY' accompagnati da occhi stilizzati a richiamare la concezione orwelliana di controllo dei corpi e delle menti. L'ampia memorizzazione consentita dall'impianto Zoe è usata per adattare alcuni moduli stilistici del thriller all'era contemporanea della multimedialità, in particolare per quanto riguarda la ricerca della verità.

Il film sembra suggerirci che l'identità delle persone, ciò che loro percepiscono essere è frutto di ciò che guardano.

Si apre così a una serie di interrogativi su protesi tecnologiche volte quasi a cancellare il limite tra umano e non umano. Difatti Hackman quando scoprirà di avere un chip, consultando lo schedario dell'azienda, proverà un forte smarrimento che lo porterà a procurarsi un tatuaggio sintetico progettato dagli oppositori al sistema, capace di interferire con le registrazioni e ostacolare l'impianto. Nell'ottica della sorveglianza l'uso del *grain* è quindi sia un sistema di controllo sulla memoria altrui, ma altresì sulla propria⁶⁸⁷: prima di essere ucciso da Fletcher, Alan aveva scelto di non essere più un montatore e riprendere in

⁶⁸⁷ Alan alimenta un controllo sulla sua memoria sia attraverso il tatuaggio sintetico sia collegando le proprie funzioni neuronali alla Ghigliottina per indagare all'interno dei ricordi passati un evento della sua infanzia di cui non aveva ricordo nitido e che provocava in lui angoscia e rimorso.

mano la propria vita. La profanazione dell'impianto compiuta dall'uomo rappresenta una ribellione nei confronti della tecnologia scopica.

Nel citato episodio di *Black Mirror* il rifiuto da parte del protagonista Liam al *grain* sottocutaneo, è costruito attraverso una messa in scena fortemente espressiva. A differenza di *The Final Cut*, il rapporto con le tecnologie di *Black Mirror*, in particolare quelle di controllo visivo per prevenire la sicurezza del singolo, è una *libera scelta personale* (si veda a questo proposito Garofalo): la sua installazione così come la sua estrazione.

7.4.2 Vedere l'essere visti: uno sguardo su *Black Mirror*

La serie di *Black Mirror*⁶⁸⁸, come sappiamo, è stata ideata e prodotta dal giornalista sceneggiatore Charlie Brooker, a partire dal 2011, da sempre attento a temi vicini all'uso delle nuove tecnologie. Le prime due stagioni (tre più tre episodi e uno special natalizio)⁶⁸⁹ furono prodotte per il canale britannico Channel 4, mentre la terza e la quarta (sei più sei episodi)⁶⁹⁰ sono state prodotte e distribuite dalla piattaforma online Netflix, che acquista altresì i diritti

⁶⁸⁸ Per alcune precisazioni e una sintesi delle stagioni sino a oggi prodotte si vedano le monografie F. Chiusi, *Dittature dell'istantaneo. Black Mirror e la nostra società iperconnessa*, Codice edizioni, Torino 2014, D. Garofalo, *Black Mirror. Memorie dal futuro*, Edizioni Estemporanee, Roma 2017; D. Bennato (a cura di), *Black Mirror. Distopie e antropologia digitale*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2018. Inoltre si fa riferimento agli articoli M. Tirino, *L'immaginario della catastrofe mediale* (terza stagione), gennaio 2018, e F. Parisi, *La (fanta)scienza perduta* (quarta stagione), gennaio 2018, in FataMorgana Web consultabili in open access presso il sito <http://www.fatamorganaweb.unical.it>.

⁶⁸⁹ Prima stagione (2011): ep. 1, *The National Anthem*; ep. 2, *15 Millions of Merits*; ep. 3 *The Entire History of You*. Seconda stagione (2013): ep. 1, *Be Right Back*; ep. 2, *White Bear*; ep. 3, *The Waldo Moment!*. Lo special natalizio *White Christmas*. Si rinvia alla scheda in appendice.

⁶⁹⁰ Terza stagione (2016): ep.1 *Nosedive*; ep.2 *Playtest*; ep.3 *Shut Up and dance*; ep.4 *San Junipero*; ep.5 *Men Against Fire*; ep. 6 *Hated in the Nation*. Quarta stagione (2017): ep. 1, *USS Callister*; ep. 2 *Arkangel*; ep. 3 *Crocodile*; ep. 4 *Hang the DJ*; ep.5 *Metalhead*; ep.6 *Black Museum*. Si rinvia alla scheda in appendice.

di distribuzione delle precedenti. Particolare nella sua configurazione, la produzione in esame è caratterizzata dall'assenza di ripetizione e ritorno: una serie antologica dove non vi è continuità spazio-temporale.

Ogni episodio ha un cast differente, un'ambientazione diversa e una trama narrativa che si snoda e si conclude in ogni singola puntata. Lo schermo nero, afferma Derrick de Kerchove «che si rompe con questo suono squisitamente sommesso alla schermata d'apertura»⁶⁹¹ come si evince dal titolo della serie, ritorna in tutti gli episodi delle quattro stagioni sino a ora diffuse: unico *fil rouge* della produzione, come afferma Brooker è il display che troviamo «su ogni parete, su ogni scrivania, nel palmo di ogni mano»⁶⁹². Ma ciò che interessa particolarmente l'autore sono gli effetti collaterali di questa presenza così pervasiva. Sondare l'incedere e il progredire delle nuove tecnologie, l'assuefazione dei singoli a esse è l'asse di raccordo tra le varie puntate. Come ricorda Manovich⁶⁹³, l'interattività con il mondo è dettata da *software* multimediali quali protesi della nostra memoria quanto della nostra immaginazione, che divengono linguaggio universale attraverso cui l'intero globo comunica: ecco perché «tutti [gli episodi della serie] riguardano il modo in cui viviamo ora»⁶⁹⁴, sostiene Brooker.

Nella rappresentazione di una società *iperconnessa* gli effetti collaterali che destabilizzano il vissuto quotidiano dei singoli, come racconta il produttore, non sono così lontani da quelli che i diversi apparecchi scopici adoperati oggi provocano nella società. In particolar modo in relazione all'azione del *mostrare il vedere*, intesa sia come costruzione sociale della visione attuata mediante le tecnologie, sia di un singolo individuo nel suo quotidiano: gli effetti che scaturiscono dalla relazione di questi due aspetti offrono differenti prospettive di analisi di quella che è divenuta una sorta di spettacolarizzazione del corpo, vero oggetto del controllo sorvegliante.

⁶⁹¹ D. de Kerchove, *Prefazioni. Specchio (Nero), Specchio sul muro*, in D. Bennato (a cura di), *Black Mirror. Distopie e antropologia digitale*, op. cit., p.9.

⁶⁹² <http://tinyurl.com/pzuqwts>

⁶⁹³ cfr. L. Manovich, *Software culture*, Olivares, Milano 2010.

⁶⁹⁴ <http://tinyurl.com/pzuqwts>

Negli ultimi anni, soprattutto dopo gli eventi dell'11 Settembre 2001, la trasmissione di dati e l'accessibilità di questi tramite apparecchi mobili con funzioni di localizzazione e, l'aumento di presenza da parte d'un occhio sorvegliante sui singoli, processi atti ad alimentare il *cosiddetto* dispositivo scopico, hanno rimodellato la percezione dello spazio urbano e le relazioni tra individui modulata attraverso la tangibilità di bits. *Black Mirror* insiste su come la rapida trasformazione tecnologica in divenire, a cui l'intermedialità ci obbliga, non porterà a una sostituzione delle modalità di visione (sorvegliante in primis), piuttosto a un potenziamento delle pratiche usate. Il controllo, grazie alla tecnologia, diviene spettacolarizzazione della realtà in cui il confine tra Sé e replica di Sé a volte sfuma: si rivive al pari di un algoritmo, nel *cloud*, nei *device* che usiamo e nei dati che produciamo.

Sulla scia delle riflessioni sul rapporto tra mutamento tecnologico e sguardo sorvegliante paiono allora meritevoli di analisi brani significativi di alcune puntate di *Black Mirror*. L'autore intenzionalmente concepisce i singoli episodi con una costruzione narrativa e visiva che si nutre di una sorta di estremizzazione dei temi presentati e al contempo, in questa costruzione finzionale portata all'eccesso, tende a cogliere i punti maggiormente sensibili del rapporto sempre più complesso tra sviluppo della tecnologia e interconnessioni con il corpo umano esposto a quello che lo psicoanalista Wajcman chiama *occhio assoluto*.

La prima sequenza di *15 Millions of Merits* (15 Milioni di celebrità, ST1, EP2) mostra un corpo, quello di Bing, avvolto in un ambiente mediale con cui interagisce, una sorta di prigione visiva composta da pareti-schermo: l'ambiente costruito da Brooker per questo episodio può essere accostato a un carcere disciplinante ma, a differenza del modello del panottico, è declinato in chiave sinottica. Bing trascorre le giornate su una cyclette per generare l'energia necessaria ad alimentare il funzionamento del luogo in cui vive⁶⁹⁵ per ottenere *merits*. Tali gettoni servono per usufruire di servizi di prima necessità quali attività per il proprio *avatar* attraverso cui ogni individuo può partecipare a momenti ludici. Sembra in questo meccanismo di poter rintracciare alcune

⁶⁹⁵ Le analisi sulla serie ricordano un confronto con *Metropolis*.

riflessioni di Edgar Morin relativamente la *cultura di massa*, in cui le immagini prodotte dai *new media* sono consustanziali alle azioni dell'individuo⁶⁹⁶.

All'interno dell'episodio gli schermi non sono solo oggetti di uno sguardo e quindi produzione di una rappresentazione, ma parte di un sistema con finalità di controllo volto a spogliare il singolo della sua dimensione più intima. Le superfici in cui si proiettano le immagini sono infatti interfacce grafiche che interagiscono con il corpo: appare «impossibile distogliere lo sguardo dallo schermo/finestra che si staglia di fronte»⁶⁹⁷, secondo la lettura proposta da Damiano Garofalo. Il *prosumer* è costretto a essere produttore e al contempo consumatore di una visione: ci viene suggerito in una delle prime sequenze quando il protagonista, per saltare uno spot pubblicitario deve utilizzare una parte dei gettoni accumulati. Nel momento in cui prova a chiudere gli occhi ed evitare la visione degli schermi, le pareti si accendono di rosso, lampeggia una scritta *Resume Viewing*, mentre un suono assordante accompagna una voce che in *loop* ripete: “riprendere la visione”. Altresì, la porta per uscire dalla *cella* viene bloccata. Il “panopticon mediale” raccontato da Brooker pare distopica evoluzione di quella *cultura di massa* che, già negli anni Sessanta, Morin interrogava nel volume *Lo spirito del tempo*. Nelle pagine dedicate alla figura del *loisir*, lo studioso ha scritto:

oggi il tempo libero non rappresenta più soltanto l'accesso democratico a qualcosa che prima era un privilegio esclusivo delle classi dominanti, ma è anche il frutto dell'organizzazione stessa del lavoro burocratico industriale. Il tempo di lavoro, regolato da orari fissi, permanenti, indipendenti dalle stagioni, si è ristretto sotto la spinta del movimento sindacale e secondo la logica di un'economia che, incorporando lentamente i lavoratori nel suo mercato, si trova costretta a fornire loro non più soltanto un tempo di riposo e di recupero, ma anche un tempo dei consumi⁶⁹⁸.

⁶⁹⁶ E. Morin, *L'esprit du temps* [1962]; si cita l'edizione a cura di A. Rabbito, R. Eugeni, *Lo spirito del tempo*, tr. di C. Vinti, G. Boschi, Meltemi, Milano 2017.

⁶⁹⁷ D. Garofalo, *Black Mirror. Memorie dal futuro*, Edizioni Estemporanee, Roma 2017, p. 63.

⁶⁹⁸ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, op. cit., p. 105.

Nella citata epoca dei consumi, del *loisir*, come delinea anche la sequenza citata, la pubblicità è strategia fondamentale per disciplinare le singolarità in quanto vuole sviluppare nell'individuo della *cultura di massa* desiderio, felicità, benessere, comfort: il consumismo produce identità sociali. Brooker mostra come anche il momento proprio del *loisir* sia regolato da una coercizione: proprio perché insito ormai nel quotidiano, diviene parte del controllo applicato dal sistema sorvegliante, ledendo in maniera occulta il confine tra pubblico e privato. Il controllo in *15 Millions of Merits* non è quindi solo disciplinante del corpo attraverso gli sguardi dei monitor, ma altresì delle menti regolate dal sistema dei consumi. A partire dalle riflessioni di Bauman sulla seduzione del consumatore e di Gary T. Marx sulla pratica di classificazione di sospettati, Lyon nel 2007 coniò il termine *seduzione categoriale*: ogni transizione e scelta del consumatore genera informazioni utilizzabili dal sistema per orientare ulteriori decisioni. La seduzione categoriale che nell'episodio avviene con l'accettazione o meno della visione della pubblicità, nella società della 'sorveglianza liquida', si manifesta attraverso *filtri bolla* (Eli Pariser⁶⁹⁹) ovvero mediante segnali che l'utente fornisce rispetto ad attività ludiche; azioni che vanno ad alimentare database di agenzie marketing quali Amazon, EBay, Facebook, Google.

Come ricorda Garofalo, risulta centrale nell'episodio la tematica del *reality show* in formato talent. Difatti i protagonisti possono partecipare per cercare di ottenere un alto *audience* che consente loro di abbandonare il lavoro alla *cyclette*. La forma di reality è altresì presente in un episodio della stagione successiva: *White Bear* (Orso Bianco). Una giovane donna si risveglia scossa, in una camera da letto. Per terra scorgiamo delle compresse di farmaci sparse. Di fronte a lei uno schermo nero in cui lampeggia un simbolo bianco. La donna pare non ricordare nulla se non momenti che ci vengono riproposti nella forma di immagini video con interferenze; sin dalla prima sequenza dell'episodio, assistiamo a flash rapidi di schegge di memoria. Mostrano il volto di una bambina sorridente. Uscita di casa, la donna si accorge di essere osservata.

⁶⁹⁹ E. Pariser, *Il Filtro. Quello che internet ci nasconde*, Il Saggiatore, Milano 2012.

Dalle finestre delle abitazioni vicine o per strada alcune persone guardano Victoria attraverso lo schermo dei loro *smartphone*; la protagonista chiede invano chiarimenti sulla sua stessa identità. Nel frattempo degli uomini mascherati e armati scendono da una vettura e la rincorrono. Due individui a una stazione di servizio sembrano volerla aiutare, spiegandole che la situazione è dettata dal trasmettitore White Bear. “Spesso restano davanti alla finestra a spiarcì” dice una di loro a Victoria, riferendosi agli uomini che inspiegabilmente riprendono. “Sono sicura che è così che ci trovano. O anche con quelle telecamere. Ti individuano e in un attimo appaiono gli altri bastardi armati”.

“Sui telefoni appare il segnale! Le immagini sono sullo schermo. Non devi guardarlo” intima la donna a Victoria venuta in possesso di uno dei dispositivi. Il sistema, attraverso un segnale, ha trasformato gran parte della popolazione in zombie. Difatti si vede come ogni individuo sia una sorta di zombie *mediatico*, tormentato dall’atto di riprendere qualsiasi accadimento, anche in una situazione di pericolo. L’azione a cui assistiamo si rivelerà essere il retroscena di uno show, a cui la protagonista, Victoria Skillane, è condannata. Gli spazi in cui è ambientata la narrazione (il quartiere residenziale, la stazione di servizio e il bosco) scopriamo presto essere un parco dei divertimenti ‘White Bear Justice Park’ in cui, giornalmente, i *turisti* trascorrono il tempo libero nel riprendere la messa in scena pubblica di una sentenza giudiziaria. Sembra così di assistere a una rivisitazione mediatica delle pratiche punitive nelle piazze medievali: il potere della società della sorveglianza, connesso alle pratiche mass mediatiche, è rappresentato nell’idea di tribunale composto da tutti, a cui partecipano tutti, una *giustizia* che Fabio Chiusi afferma essere vicina a quella di un *reality tv*⁷⁰⁰. E, al termine della narrazione, scopriremo che tale pratica è parte di un programma televisivo. In una delle ultime sequenze veniamo a conoscenza che Victoria, insieme al suo compagno, avrebbe rapito una bambina. Si tratta della ragazzina che appariva nei vari flashback, torturata dall’uomo e poi uccisa mentre Victoria riprendeva il fatto: “Hai filmato quello che faceva a una povera ragazzina, e tu sei rimasta a guardare!”. Questa l’accusa a

⁷⁰⁰ Cfr. F. Chiusi, *Dittature dell’istante. Black Mirror e la nostra società iperconnessa*, Codice edizioni, Torino 2014, p.100.

lei mossa. In una sorta di legge del contrappasso, le pene che le verranno inferte in una continua riproposizione in *loop* figurano quali funzioni disciplinanti nella società (un po' come lo era l'esperienza panottica) dove gli apparecchi tecnologici usati per lo spettacolo della punizione, si fondono per dare vita alla dinamica della pena. Gli zombi continuano a filmarla con il telefonino, insensibili a ciò che sta accadendo, impassibili all'angoscia che la opprime. Tale unità narrativa può essere letta come ennesima declinazione del *Synopticon*⁷⁰¹, in quanto una rivisitazione panottica in cui il controllo si manifesta quale fenomeno decentrato e capillare. La sorveglianza, in questo caso diffusa dal basso, invade tutta la popolazione e come affermato nell'episodio in esame si espande verso un pubblico. L'episodio, satira atroce della società del controllo *spettacolarizzata*, termina con la consapevolezza da parte della protagonista di essere oggetto di un dantesco castigo. Ella si trova assoggettata a uno sguardo pubblico che continua a vituperare 'l'assassina'; sguardo che richiama, seppur nella forma di un eccesso, il dispositivo scopico a noi vicino e che noi stessi alimentiamo nella quotidianità mediante apparecchi tecnologici, in un uso permanente. Alla protagonista, dopo essere stata accompagnata a casa all'interno di una vettura trasparente, metafora del corpo trasparente di Victoria, grazie all'uso di elettrodi, verrà cancellata la memoria. L'episodio termina laddove è iniziato: Victoria si sveglierà senza ricordare nulla avvolta in una circolare e continua ripetizione. Al pari di lei, inquadrata nel riprende gli ultimi attimi di vita della bambina, così pure gli spettatori zombie nell'atto di registrare sono artefici della costruzione di un archivio mnemonico, visionabile in *streaming* in qualsiasi momento e in qualunque luogo. Da ciò si deduce che la funzione disciplinante di controllo non si propaga solo attraverso le telecamere di sorveglianza azionate dal programma TV, ma anche dagli *occhi* degli zombie che trasferiscono le immagini in canali Youtube e condividono il materiale registrato attraverso i social network. I molteplici dispositivi presenti

⁷⁰¹ T. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault's 'panopticon' revisited*, in «Theoretical Criminology», 1, 1997, pp. 215-234.

raddoppiano i processi derivanti dal controllo scopico⁷⁰² (Bolter-Grusin). Attraverso tale rappresentazione Brooker sembra suggerirci che la figura del vigilante panottico si è moltiplicata. Il sistema mediatico, propagandosi sempre più nei singoli individui, agisce sul controllo dell'ordine pubblico.

È nel sesto episodio della terza stagione, *Hated in the Nation* (Odio universale), che l'impianto mass mediatico, inteso quale *tribunale di tutti versus tutti*, viene mostrato mettendo in luce le interconnessioni tra social networking e molteplici droni. La morte di una giornalista, Jo Powers, attira l'attenzione della detective Karin Parke e dell'esperta informatica Blue Colson. L'autopsia rivela che l'omicidio è stato causato da un *Autonomous Drone Insect* (IDA), che appariva nella forma di un'ape, prodotto dalla Granular. Stesso *modus operandi* viene proposto per il rapper Tusk. Blue scopre una concatenazione tra le due vittime⁷⁰³, entrambe protagoniste di una campagna diffamatoria su Twitter all'interno di un contest, dal titolo 'Gioco delle conseguenze'. In questo blog vengono inviati da parte degli utenti un fitto numero di messaggi con hashtag *#DeathTo*. I partecipanti votano personaggi pubblici che per comportamenti o affermazioni non condivisibili, avendo anche causato una bufera mediatica online, meriterebbero di essere eliminati. Scoperto l'arcano che ha alimentato inconsapevolmente una giostra dell'orrore, l'utilizzo dell'hashtag, divenuto fenomeno virale del web, aumenta rapidamente e mira verso una terza possibile vittima. Le protagoniste scopriranno che i due sistemi di controllo sono connessi. Capiranno inoltre che Garrett, ex dipendente della Granular, è divenuto hacker e ha diffuso l'hashtag; al contempo ha manipolato installando un malware in certo numero di ADI per governarle. Le ADI, in quanto dotate di un sistema di riconoscimento facciale, sono infatti in grado di identificare la vittima designata dal sistema. Conseguentemente a tale scoperta le due donne, interrogando l'agente governativo Li, verranno a conoscenza di un accordo tra il

⁷⁰² Tale processo assume il concetto di ri-mediazione, neologismo trattato e analizzato nel citato testo di da David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*.

⁷⁰³ La protagonista verifica su tabulati telefonici e attraverso visioni di televisioni a circuito chiuso effettuando un'azione di controllo sia sulle vittime che sulle persone con cui hanno avuto contatti nelle ore precedenti la morte. Si pensi anche alla chiamata della Parke alla coinquilina di Clara che nel porre il telefono "È la polizia. Come hanno fatto ad avere il mio numero?".

governo e l'azienda. Si scopre così che il governo ha finanziato il progetto ADI a discapito del controllo da parte dei servizi di sicurezza governativi.

La società Granular ha acquistato informazioni dai servizi di sicurezza governativi garantendo un controllo illimitato su tutto attraverso i droni. I dati acquisiti dall'azienda verranno ceduti, dietro compenso, all'agenzia governativa⁷⁰⁴.

Come osservato in precedenza, le apparecchiature elettroniche non sono più al servizio di singoli cittadini, ma partecipano a un controllo diffuso e dipendente dal mercato. La Parke, durante una visita alla Granular, scopre che inizialmente i droni erano stati progettati per sopperire allo spopolamento delle api e così garantire un naturale processo di impollinamento vegetale attraverso sensori ottici⁷⁰⁵. Le macchine sono quindi automatizzate: dalla riproduzione ("ogni alveare pare una stampante 3D") alla loro diffusione ("agiscono per riconoscimento"). Ma è bastato che un ex dipendente dell'azienda hackerasse un'ape meccanica per mutare totalmente la funzione per cui i droni erano stati progettati. Inoltre la Colson scopre che il primo uso di *#DeathTo* è stato penetrato in maniera automatica per ottenere il massimo di diffusione. Il *link*, inoltrato ai partecipanti, rinviava a un video informativo che spiega il *gioco* "Game of consequence". Tale procedura richiama operazioni che oggi sono comunemente diffuse come acconsentire ai *cookies* per poter procedere nella navigazione in Rete. Brooker sembra suggerirci, mediante questo fitto intreccio narrativo come il drone non rappresenti *solo* un'arma militare (Virilio) ma, più estesamente, uno dei differenti mezzi attraverso cui singoli cittadini risultano costantemente esposti, oggetti inconsapevoli colpiti dall'aggressività di un occhio penetrante volto a indurre l'intera società a produrre atti di violenza.

Tale mutamento viene messo in scena sin dalla prima sequenza dell'episodio. La puntata si apre e si chiude simmetricamente con

⁷⁰⁴ Sulle modalità di sorveglianza nazionale e il controllo totale sulle popolazioni si rimanda al capitolo precedente della tesi.

⁷⁰⁵ Motivazione non dissimile da eventi dalla realtà. Walmart, azienda riconosciuta tra le più grandi multinazionali operanti nella grande distribuzione, ha depositato nel marzo 2018 il brevetto di 'pollination drones' su prototipo precedentemente formattato da ricercatori di Harvard che nel 2013 introdussero il primo modello di RoboBee.

l'investigatrice Parke, chiamata a testimoniare all'interno del processo relativo ai tre omicidi:

il processo che apre e conclude la puntata non fornisce una risposta univoca: anzi, instilla più di un dubbio circa le responsabilità sociali di chi guarda e utilizza distrattamente i dispositivi tecnici, ma anche di chi dovrebbe sorvegliare e controllare istituzionalmente la tecnologia applicata alla società.⁷⁰⁶

Come in altri episodi della serie, l'epilogo punisce in maniera estrema coloro che adoperano le tecnologie senza la consapevolezza della portata del gesto che stanno per effettuare. Cercando di disinstallare il programma (malware), proprio come il protagonista di *Shut Up and Dance*, il governo attiva il piano operativo di Garrett. Assistiamo dunque non più a una punizione basata sull'etica disciplinante rispetto a chi compie inconsapevolmente un errore, ma una radicalizzazione della colpa che colpisce chi, premendo un tasto, dà il proprio assenso, senza coglierne le conseguenze. Infatti, come mostrato dall'episodio, un semplice comando ha causato la morte di tutti gli utenti partecipanti al gioco, dal momento che anche loro erano stati schedati in un disk esterno, rinvenuto nel covo dell'hacker. Brooker ridefinisce la distanza che intercorre tra il punto di visione e quello dell'impatto. Damiano Garofalo, accosta a questo episodio per l'uso del drone i due film *Good Kill* o *Eye in the Sky*. Dopo l'analisi approfondita della puntata ci sembra utile proporre un ulteriore livello di riflessione. I due film citati da Garofalo appartengono al cinema di guerra laddove il drone è mostrato interporsi tra il soldato e la sua vittima, ignara di essere scrutata attraverso lo schermo. Nel caso di *Hated in the Nation* il controllo diffuso e capillare riguarda la vita quotidiana dei singoli e viene azionato da un comune cittadino britannico, l'hacker, che porta la vittima stessa ad agire. Senza ridurre l'importanza che il governo ha nel funzionamento del micidiale meccanismo, il progetto di Garrett si dirama proprio a partire dall'utente il quale, alimentando il sistema a cui aderisce, seppur non consapevolmente, provoca la propria morte.

⁷⁰⁶ F. Chiusi, *Dittature dell'istantaneo. Black Mirror e la nostra società iperconnessa*, Codice edizioni, Torino 2014, p. 56.

Nell'ultima stagione, la quarta sino a ora prodotta, viene mostrato un sistema di punizione auto alimentato sia in *USS Callister* (4x01) che in *Black Museum* (4x06). Anche se l'azione di sovversione al controllo compare in maniera più marcata in *Hang the DJ* (4x04). All'interno di una narrazione che rievoca *The Truman Show*, i protagonisti, Frank e Amy, vivono in uno spazio quotidiano circoscritto e videosorvegliato in cui vige lo sguardo del sistema *Coach*. In tale contesto gli abitanti sembra che trascorrono la propria quotidianità esclusivamente per trovare l'anima gemella, seguendo le uniche indicazioni fornite dal dispositivo in loro possesso: si tratta di un mini schermo nero mediante il quale gli individui comunicano per mezzo di comandi vocali e che a ogni appuntamento segna il tempo che la coppia deve trascorrere insieme. Tale meccanismo regola le singole esistenze attraverso un controllo totale. Incrociando dati e algoritmi, il sistema promette di garantire una vita serena, assicurando una percentuale di successo del 99.8%.

Vediamo i protagonisti al loro primo incontro: nonostante si crei fra di loro una vicinanza, la loro esperienza dovrà durare, secondo il sistema, solo 12 ore. Successivamente i due vengono accoppiati ad altri partecipanti, ma con esiti sfortunati. Frank e Amy si re-incontreranno decidendo di ribellarsi a tale controllo, scegliendo di stabilire autonomamente il tempo da trascorrere insieme. Si assiste così a una prima forma di ribellione alla meccanicità del mezzo in favore di un abbandono a un'affettività che sorge spontaneamente. L'uomo però, ben presto, viene assalito dalla curiosità: il timer inizialmente segna 5 anni, ma in un secondo momento scende inesorabilmente a 20 ore, dato che il protagonista ha infranto una delle regole del sistema, verificando da solo la durata. In seguito, su pressione di Amy, confessa il suo operato. Nonostante proponga alla donna di scavalcare il muro che cinge l'ambiente e fuggire verso un altrove, alle resistenze di lei i due si lasciano riprendendo il ripetuto svolgimento.

Dopo un certo tempo, nel corso del quale entrambi hanno avuto differenti relazioni, *Coach* comunica di aver trovato l'anima gemella concedendo loro la possibilità di dire addio a una persona da loro scelta. Ovviamente Amy seleziona Frank. I due decidono ora di scappare ma, allorché cercano di

scavalcare il muro, l'interno da loro abitato scompare, rivelando la sua natura di pura simulazione. I protagonisti si ritrovano allora insieme ad altre coppie all'interno di uno spazio vuoto. Digitalizzandosi, tutte le coppie si aggiungono a un contatore posto sopra di loro: delle 1000 simulazioni relative alle molteplici coppie formate, il contatore registra 998 ribellioni. Scopriamo quindi che il fine del sistema di controllo era in realtà produrre atti di ribellione e non asservimento. *Hang the Dj* è un episodio che ha al proprio centro un uso nel *dating* favorito dalla tecnologia, sottile riflessione critica da parte di Brooker sulle modalità con cui si annodano le relazioni sentimentali nate da algoritmi di applicazioni per incontri su smartphone⁷⁰⁷.

Appare limitante leggere l'episodio come una narrazione esclusivamente volta a mettere in luce il *dating online*⁷⁰⁸. La storia è infatti ambientata in un contesto in cui tutto appare quantificabile, calcolato, testato e laddove le decisioni vengono prese dal software, solo dopo aver superato un accurato numero di test, di correlazioni e verifiche di affinità. Il mondo di *Hang the Dj* è un universo in cui sembra abolito il conflitto, privo di rischi e persino le relazioni affettive devono convergere al raggiungimento del medesimo scopo. Financo la relazione sentimentale tra i protagonisti deve funzionare come un algoritmo infallibile, basato su un numero imprecisato di calcoli capace di sancirne la stabilità e la legittimità al 99,8% di probabilità.

La lettura proposta da Brooker sembra suggerirci come l'era attuale preveda un processo di unione e scambio tra corpi e immagine in cui «l'osservatore impara a vivere come immagine, mentre, viceversa, l'immagine

⁷⁰⁷ L'episodio ricorda l'installazione di Paul Sermon, *Telematic Dreaming* (1992), in cui due visitatori sdraiati su letti posti in stanze diverse possono vivere fugaci attimi di affetto "a distanza", tramite un sistema di ripresa che, collocato sopra uno dei due, ne registra e proietta l'immagine vicino all'altro, creando un'intimità giocosa tra un corpo e la rappresentazione di un corpo.

⁷⁰⁸ Il tema affrontato in questo episodio può essere accostato alle riflessioni di Alain Badiou sull'amore securitario presenti in A. Badiou, *Elogio dell'amore*, Neri Pozza, Vicenza 2013.

comincia ad “apprendere” dall’umano»⁷⁰⁹ secondo Malavasi e Ratto. Bauman, si è osservato, riconosce che buona parte delle nostre attività online è il risultato di calcoli, correlazioni, *filter bubble* costruiti a nostra immagine e somiglianza sulla base di dati che anticipano i nostri desideri. Il corpo si tramuta in immagine crittografabile su cui è costante il controllo. Lo spazio è abitato da un’alterità di immagini capace di inglobare visitatori occasionali e al tempo stesso già catalogati dal sistema stesso. All’interno di questi processi che alimentano la vita quotidiana, si affida al sistema la propria *lifelogging*: il visivo si impone adesso come spazio *reale* di costruzione dell’Io dentro un processo esperienziale apparentemente interattivo, vissuto grazie al rapporto con l’immagine.

La promessa (o necessità) contemporanea di una *realtà aumentata* non è più veicolata dalla manipolazione dell’immagine o dell’esperienza dell’incontro, che per suo statuto, è sempre esposto alla contingenza. Non opera più mediante la collaborazione tra dimensioni reali e virtuali, tra corpi e corpi immagine, ma si realizza grazie a una vera e propria fusione connettiva (come nel progetto degli Apple Watch e Google Glass) di pratiche, di saperi, di modelli comportamentali e di paradigmi esperienziali appartenenti ai territori del virtuale. Il corpo, sembra suggerirci Brooker, si dissolve in una sintesi di connessioni: del controllo che queste hanno sulle informazioni prodotte non si ha alcuna coscienza. Cercare di sconnettersi è possibile; pena essere escluso dai calcoli quanto quindi dai benefici, come accade ai protagonisti dell’episodio. Nonostante la crepa formatasi nel sistema attraverso la ribellione, Brooker suggerisce come il sistema continui perfettamente a funzionare.

“Do have faith in the system!”

⁷⁰⁹ L. Malavasi, L. Ratto, *Relazioni pericolose: spettatori e immagini tra cinema e arti visive*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni» n. 27 AMORE, settembre-dicembre 2015, p. 44.

APPENDICE

87 ore

Anno	2015
Durata	75 min
Genere	Documentario
Regia	Costanza Quatriglio
Soggetto	Costanza Quatriglio, Valentina Calderone, Luigi Manconi
Sceneggiatura	Costanza Quatriglio
Produttore	RAI 3, DOCLAB di Marco Visalberghi
Fotografia	Sabrina Varani
Montaggio	Letizia Caudullo, Costanza Quatriglio
Musica	Marco Messina, Sacha Ricci, Riccardo Spagnol
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Francesco Mastrogiovanni: nel ruolo di se stesso• Grazia Serra: nel ruolo di se stessa• Caterina Mastrogiovanni: nel ruolo di se stessa• Vincenzo Serra: nel ruolo di se stesso

Erasing David

Anno	2010
Durata	80 min
Genere	Documentario, docufiction
Regia	David Bond, Melinda McDougall
Soggetto	David Bond
Sceneggiatura	David Bond
Produttore	David Bond, Beadie Finzi, Maxyne Franklin, Ashley Jones, Rebecca Lloyd-Evans Green Lions
Fotografia	Gavin Northover
Montaggio	David Bond, Steve Barclay
Musica	Michael Nyman
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• David Bond: se stesso• Frank M. Ahearn: se stesso• Phil Booth: se stesso• Cameron Gowlett: se stessa

Eye in the Sky

Anno	2015
Durata	102 min
Genere	Drammatico, guerra, thriller
Regia	Gavin Hood
Soggetto	Ruy Filipe
Sceneggiatura	Guy Hibbert
Produttore	Ged Doherty, Colin Firth, David Lancaster
Fotografia	Haris Zambarloukos
Montaggio	Megan Gill
Musica	Paul Hepker, Mark Kilian
Scenografia	Johnny Breedt
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Helen Mirren: colonnello Katherine Powell• Faisa Hassan: Fatima Mo'Allim• Aaron Paul: tenente Steve Watts• Alan Rickman: generale Frank Benson• Phoebe Fox: Carrie Gershon• Barkhad Abdi: Jama Farah• Jeremy Northam: Brian Woodale• Babou Ceesay: sergente Mushtaq Saddiq• Iain Glen: James Willett• Jessica Jones: Kate Barnes• Monica Dolan: Angela Northman• Armaan Haggio: Musa Mo'allim• Aisha Takow: Alia• Richard McCabe: George Matherson• Michael O'Keefe: Ken Stanitzke• Carl Beukes: sergente Mike Gleeson• Gavin Hood: colonnello Ed Walsh

Homeland

Anno di produzione	2011 – in corso
Stagioni	7 (8 in produzione)
Prima Tv	2 ottobre 2011
Genere	Spionaggio, bellico, thriller
Network	Showtime
Regia	<p>Stagione 1: Michael Cuesta (1X01, 1X02, 1X07, 1X12), Dan Attias (1X03), Jeffrey Nachmanoff (1X04, 1X09), Clark Johnson (1X05, 1X11), Brad Turner (1X06), Tucker Gates (1X08), Guy Ferland (1X10).</p> <p>Stagione 2: Michael Cuesta (2X01, 2X02, 2X08, 2X12); Lodge Kerrigan (2X03); David Semel (2X04); Lesli Linka Glatter (2X05); Guy Ferland (2X06, 2X10); John Dahl (2X07); Dan Attias (2X09); Jeremy Podeswa (2X11).</p> <p>Stagione 3: Lesli Linka Glatter (3X01, 3X02, 3X06, 3X12); Clark Johnson (3X03, 3X05); David Nutter (3X04); Carl Franklin (3X07); Seith Mann (3X08); Jeffrey Reiner (3X09); Keith Gordon (3X10); Daniel Minahan (3X11).</p> <p>Stagione 4: <u>Lesli Linka Glatter</u> (4X01, 4X03, 4X06, 4X12); Keith Gordon (4X02); Michael Offer (4X04); Charlotte Sieling (4X05); Carl Franklin (4X07); Alex Graves (4X08); Seith Mann (4X09); Dan Attias (4X10); Clark Johnson (4X11).</p> <p>Stagione 5: Lesli Linka Glatter (5X01, 5X02, 5X07, 5X12); Keith Gordon (5X03); John Coles (5X04); Michael Offer (5X05); Alex Graves (5X06); Dan Attias (5X08, 5X10); Tucker Gates (5X09); Seith Mann (5X11).</p> <p>Stagione 6: Keith Gordon (6X01, 6X02); Lesli Linka Glatter (6X03, 6X04, 6X08, 6X12); Alex Graves (6X05, 6X06); Tucker Gates (6X07); Dan Attias (6X09); Michael Klick (6X10); Seith Mann (6X11).</p> <p>Stagione 7: Lesli Linka Glatter (7X01, 7X02, 7X07, 7X12); Michael Klick (7X03); Alex Graves (7X04, 7X12); Charlotte Sieling (7X05); Michael Offer (7X06); Tucker Gates (7X08); Nelson Mc Cormick (7X09); Dann Attias (7X10).</p>
Soggetto	Gideon Raff (autore di Hatufim, serie televisiva a cui si ispira Homeland); Howard Gordon, Alex Gansa.
Sceneggiatura	Howard Gordon, Alex Gansa, Gideon Raff , Chip Johannessen, Alexander Cary, Meredith Stiehm.
Produttore	Lauren White, Mandy Patinkin, Charlotte Stoudt, Liat Benasuly, Maria Feldman

Teakwood Lane Productions, Cherry Pie Productions, Keshet Broadcasting, Fox 21, Showtime Networks

Fotografia	<u>Nelson Cragg</u> , David Klein, Chris Manley, Giorgio Scali
Montaggio	Jordan Goldman, Joe Hobeck, Terry Kelley, Harvey Rosenstock, Michael Ruscio, Philip Carr Neel, Garrett Donnelly, David Latham
Musica	Sean Callery
Scenografia	Summer Eubanks, Julie Haberstick, Andrew Mccarthy, John D. Kretschmer, Donal Woods, Patti Podesta, Ricky Eyres, William A. Cimino.
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Claire Danes: Carrie Mathison• Damian Lewis: Nicholas Brody• Morena Baccarin: Jessica Brody• David Harewood: David Estes• Diego Klattenhoff: Mike Faber• Jackson Pace: Chris Brody• Morgan Saylor: Dana Brody• Mandy Patinkin: Saul Berenson• Jamey Sheridan: William Walden• David Marciano: Virgil Piotrowski• Navid Negahban: Abu Nazir• Rupert Friend: Peter Quinn• Sarita Choudhury: Mira Berenson• Tracy Letts: Andrew Lockhart• F. Murray Abraham: Dar Adal• Nazanin Boniadi: Fara Sherazi• Laila Robins: Martha Boyd• Sebastian Koch: Otto Düring• Miranda Otto: Alison Carr• Alexander Fehling: Jonas Hollander• Sarah Sokolovic: Laura Sutton• Elizabeth Marvel: Elizabeth Keane• Maury Sterling: Max Piotrowski• Jake Weber: Brett O'Keefe• Linus Roache: David Wellington• Morgan Spector: Dante Allen

Redacted

Anno	2007
Durata	90 min
Genere	Guerra, drammatico
Regia	Brian De Palma
Soggetto	Brian De Palma
Sceneggiatura	Brian De Palma
Produttore	Mark Cuban, Jason Klot, Simone Urdl, Joana Vicente, Todd Wagner, Jennifer Weiss
Fotografia	Jonathon Cliff
Montaggio	Bill Pankow
Effetti	David Harris
Scenografia	Philip Barker
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Kel O'Neill: Gabe Blix• Ty Jones: Msgt. Jim Sweet• Izzy Diaz: Angel Salazar• Rob Devaney: Lawyer McCoy• Patrick Carroll: Reno Flake• Mike Figueroa: Sgt. Vazques

Zero Dark Thirty

Anno	2012
Durata	157 min
Genere	Azione, spionaggio, storico, thriller
Regia	Kathryn Bigelow
Soggetto	Mark Boal
Sceneggiatura	Mark Boal
Produttore	Kathryn Bigelow, Mark Boal, Megan Ellison
Fotografia	Greig Fraser
Montaggio	Dylan Tichenor, William Goldenberg
Musiche	Alexandre Desplat
Scenografia	Jeremy Hindle
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Jessica Chastain: Maya Lambert• Joel Edgerton: Patrick (DEVGRU)• Jason Clarke: Dan• Jennifer Ehle: Jessica• Mark Strong: George• Kyle Chandler: Joseph Bradley• Édgar Ramírez: Larry• Fredric Lehne: The Wolf• Fares Fares: Hakim• Scott Adkins: John• Jeremy Strong: Thomas• Harold Perrineau Jr. Jack• James Gandolfini: direttore della CIA Leon Panetta• Stephen Dillane: consigliere per la sicurezza nazionale• Barack Obama: sé stesso (immagini di repertorio)• Joe Biden: sé stesso (immagini di repertorio)• Reda Kateb: Ammar• Homayoun Ershadi: Hassan Ghul• Yoav Levi: Abu Faraj al-Libi• Tushaar Mehra: Abu Ahmad al-Kuwayti• Ricky Sekhon: Osama bin Laden

Person of Interest

Anno di produzione	2011-2016
Stagioni	5
Prima Tv	22 settembre 2011
Genere	Spionaggio, poliziesco, thriller, drammatico
Network	CBS
Regia	<p>Stagione 1: David Semel (1X01), Richard J. Lewis(1X02, 1X13, 1X23), Steven DePaul (1X03), Charles Beeson (1X04, 1X15), Colin Bucksey (1X05), Dennis Smith (1X06) Frederick E. O. Toye (1X07, 1X21), Milan Cheylov (1X08) Alex Zakrzewski (1X09), Jeffrey Hunt (1X10), Stephen Williams (1X011, 1X22), Brad Anderson (1X12), Chris Fisher (1X14), Daniel Von Ancken (1X15), Jeff T. Thomas (1X16), Larry Teng (1X17), Charles Beeson (1X18) Stephen Semel (1X19), Kevin Bray (1X20)</p> <p>Stagione 2: John Casser (2X01, 2X02, 2X03, 2X04, 2X05, 2X06), Frederick E. O. Toye (2X07, 2X15), Helen Shaver (2X08), Clark Johnson (2X09), Stephen Surjik (2X10), Richard J. Lewis (2X11, 2X22), Chris Fisher (2X12, 2X14, 2X20), John Dahl (2X13), Jonathan Nolan (2X16), Kenneth Fink (2X17), Tricia Brock (2X18), Jeffrey Hunt (2X19, 2X21)</p> <p>Stagione 3: Chris Fisher (3X01, 3X10, 3X22, 3X23), Frederick E. O. Toye (3X02, 3X21 Omar Madha (3X03, Sthepen Williams (3X04, 3X13), Kenneth Fink (3X05), Helen Shaver (3X06), Stephen Surjik (3X07, 3X16), Sylvain White (3X08), Fred Toye (3X09), Richard J. Lewis (3X11, 3X12, 3X20), Jeffrey Hunt(3X14, 3X18), Jeff T. Thomas (3X15), Jeff Gibson (3X17), Kevin Hooks (3X19).</p> <p>Stagione 4: Richard J. Lewis (4X01, 4X08, 4X09), Chris Fisher (4X02, 4X04, 4X11, 4X17, 4X22), Frederick E. O. Toye (4X03, 4X16, 4X21), Kenneth Fink (4X05), Stephen Surjik (4X06, 4X12, 4X19), Sylvain White (4X07), Amanda Segel (4X10), Kevin Bray (4X13), Kate Woods (4X14), Sthepen Semel (4X15), Helen Shaver (4X18), Aldrick Riley (4X20).</p> <p>Stagione 5: Chris Fisher (5X01, 5X02, 5X04, 5X13); Stephen Surjik (5X03); Maja Vrvilo (5X05); Aldrick Riley (5X06); Kate Woods (5X07); Aldrick Riley (5X08); Margot Lulick (5X09); Frederick E. O. Toye (5X10); Tim Matheson (5X11); Greg Plageman (5X12).</p>
Soggetto	Jonathan Nolan
Sceneggiatura	Jonathan Nolan, Greg Plageman, Patrick Harbinson, Denise Thé, David Slack, Nic Van Zeebroeck, Michael Sopczynski, Amanda Segel, Erik Mountain
Produttore	Athena Wickham, Melissa Scrivner-Love, Margot Lulick, Gail

Barringer, Zak Schwartz

Casa di produzione	Kilter Films, Bad Robot Productions, Warner Bros. Television
Fotografia	Dave Insley, Teodoro Maniaci, Manuel Billeter, Stephen McNutt, Gonzalo Amat, Tom Houghton, Petr Hlinomaz, Richard Rutkowski
Montaggio	Mark Conte, Ray Daniels III, Ryan Malanaphy, Scott Powell, Scott Lerner, Scott Jacobs, John Ganem, Lola Popovac, Russell Denove, L.B. Brodie
Musica	Ramin Djawadi
Scenografia	Rick Butler (2012-2016), Dan Leigh (2011-2012), Kalina Ivanov (2011).
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Jim Caviezel: John Reese• Taraji P. Henson: Joss Carter• Kevin Chapman: Lionel Fusco• Michael Emerson: Harold Finch• Amy Acker: Root / La Macchina• Sarah Shahi: Sameen Shaw

The Circle

Anno	2017
Durata	110 min
Genere	Drammatico, fantascienza, thriller
Regia	James Ponsoldt
Soggetto	Dave Eggers
Sceneggiatura	James Ponsoldt
Produttore	Anthony Bregman, Gary Goetzaman, Tom Hanks, James Ponsoldt
Fotografia	Matthew Libatique
Montaggio	Lisa Lassek
Musica	Danny Elfman
Scenografia	Gerald Sullivan
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Emma Watson: Mae Holland• Tom Hanks: Eamon Bailey• John Boyega: Kalden• Karen Gillan: Annie Allerton• Ellar Coltrane: Mercer Regalado• Patton Oswalt: Tom Stenton• Bill Paxton: Vinnie Holland• Glenne Headly: Bonnie Holland• Amir Talai: Matt• Poorna Jagannathan: dott.ssa Jessica Villalobos• Nate Corddry: Dan• Jimmy Wong: Mitch• Ellen Wong: Renata• Smith Cho: Gina• Judy Reyes: deputata Olivia Santos• Elvy Yost: Sabine• Eve Gordon: Sen. Williamson

Skyfall

Anno	2012
Durata	143 min
Genere	Spionaggio, azione, avventura, drammatico, thriller
Regia	Sam Mendes
Soggetto	Ian Fleming
Sceneggiatura	John Logan, Neal Purvis, Robert Wade
Produttore	Barbara Broccoli, Michael G. Wilson
Fotografia	Roger Deakins
Montaggio	Stuart Baird
Musica	Thomas Newman
Scenografia	Dennis Gassner
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Daniel Craig: James Bond• Judi Dench: M• Javier Bardem: Raoul Silva / Tiago Rodriguez• Ralph Fiennes: Gareth Mallory• Naomie Harris: Eve Moneypenny• Albert Finney: Kincade• Bérénice Marlohe: Sévérine• Helen McCrory: Clair Dowar• Ben Whishaw: Q• Ola Rapace: Patrice• Rory Kinnear: Bill Tanner

Spectre

Anno	2015
Durata	148 min
Genere	Spionaggio, azione, avventura, drammatico, thriller
Regia	Sam Mendes
Soggetto	Ian Fleming, John Logan, Neal Purvis, Robert Wade
Sceneggiatura	John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth
Produttore	Barbara Broccoli, Michael G. Wilson
Fotografia	Hoyte Van Hoytema
Montaggio	Lee Smith
Musica	Thomas Newman
Scenografia	Dennis Gassner
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Daniel Craig: James Bond• Christoph Waltz: Blofeld• Léa Seydoux: Madeleine Swann• Ralph Fiennes: Gareth Mallory / M• Ben Whishaw: Q• Naomie Harris: Eve Moneypenny• Dave Bautista: Mr. Hinx• Monica Bellucci: Lucia Sciarra• Rory Kinnear: Bill Tanner• Andrew Scott: Max Denbigh / C• Jesper Christensen: Mr. White• Alessandro Cremona: Marco Sciarra• Peppe Lanzetta: Lorenzo• Stephanie Sigman: Estrella• Judi Dench: M (cameo)

Aux Yeux de Tous

Anno	2012
Durata	76 min
Genere	Spionaggio, azione, avventura, drammatico, thriller
Regia	Cédric Jemenez, Arnaud Duprey
Soggetto	Arnaud Duprey
Sceneggiatura	Audrey Diwan, Cédric Jemenez, Arnaud Duprey
Produttore	Cédric Jemenez co.
Fotografia	Léo Hinstin
Montaggio	Nicolas Sarkissian
Musica	Julien Jabre, Michael Tordjman
Scenografia	Emily Poncet, Eric Sego
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Olivier Barthélémy : Sam Cortès• Mélanie Doutey : Nora• Francis Renaud : Otar Mirko• Féodor Atkine : Nicola Mirko• Valérie Sibia : Marie• Batiste De Oliveira : Anonymous_26 / Martin• Pascal Henault : Tueur• Xavier Magot : David• Arsène Mosca : Vendeur de TV• Ruth Elkrief : son propre rôle

La Zona

Anno	2007
Durata	97 min
Genere	Drammatico
Regia	Rodrigo Plà
Soggetto	Laura Santulo
Sceneggiatura	Rodrigo Plà, Laura Santullo
Produttore	Rodrigo Plà, Ricardo Fernandez-Deu, Christian Valdelièvre
Fotografia	Emiliano Villanueva
Montaggio	Nacho Ruiz Capillas, Ana Garcia, Bernat Vilapana
Musica	Fernando Velazquez, Javier Navarete
Scenografia	Antonio Muñozhiero
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Daniel Gimenez Cacho: Daniel• Maribel Verdú: Mariana• Daniel Tovar: Alejandro• Carlos Bardem: Gerardo• Marina de Tavira: Andrea• Mario Zaragoza: Comandante Rigoberto• Andres Montiel: Diego• Blanca Guerra: Lucía• Enrique Arreola: Iván• Gerardo Taracena: Mario

Cachè

Anno	2005
Durata	117 min
Genere	Drammatico
Regia	Michael Haneke
Soggetto	Michael Haneke
Sceneggiatura	Michael Haneke
Produttore	Veit Heiduschka
Fotografia	Christian Berger
Montaggio	Michael Hudecek, Nadine Muse
Musica	Jean-Paul Muges, Jean-Pierre Laforce
Scenografia	Emmanuel de Chavigny, Christoph Kanter
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Daniel Auteuil: Georges Laurent• Juliette Binoche: Anne Laurent• Maurice Bénichou: Majid• Annie Girardot: madre di Georges• Walid Afkir: figlio di Majid• Lester Makedonsky: Pierrot Laurent• Daniel Duval: Pierre• Nathalie Richard: Mathilde• Bernard Le Coq: redattore capo di Georges• Denis Podalydès: Yvon• Aïssa Maïga: Chantal• Marie Kremer: Jeannette• Hugo Flamigni: Georges bambino• Malik Nait Djoudi: Majid bambino

The Final Cut

Anno	2004
Durata	95 min
Genere	Fantascienza, thriller, drmmatico
Regia	Omar Naim
Soggetto	Omar Naim
Sceneggiatura	Omar Naim
Produttore	Nick Wechsler
Fotografia	Tak Fujimoto
Montaggio	Dede Allen, Robert Brakey
Musica	Brian Tyler
Scenografia	James Chinlud
Interpreti	<ul style="list-style-type: none">• Robin Williams: Alan W. Hakman• Mira Sorvino: Delila• James Caviezel: Fletcher• Mimi Kuzyk: Thelma• Stephanie Romanov: Jennifer Bannister• Thom Bishops: Hasan• Genevieve Buechner: Isabel Bannister• Brendan Fletcher: Michael• Vincent Gale: Simon

Black Mirror

Anno di produzione	2011 – in corso
Stagioni	4
Prima Tv	4 dicembre 2011
Genere	Fantascienza, drammatico, satira, distopico, thriller
Network	Channel 4, Netflix
Regia	Stagione 1: Otto Bathurst (1X01); Euros Lyn (1X02); Brian Welsh (1X03); Stagione 2: Owen Harris (2X01); Carl Tibbetts (2X02); Bryn Higgins (2X03); Speciale Bianco Natale: Carl Tibbetts Stagione 3: Joe Wright (3X01); Dan Trachtenberg (3X02); James Watkins (3X03); James Watkins (3X04); Jakob Verbruggen (3X05); James Hawes (3X06); Stagione 4: Toby Haynes (4X01); Jodie Foster (4X02); John Hillcoat (4X03); Tim Van Patten (4X04); David Slade (4X05); Colm McCarthy (4X06).
Soggetto	Charlie Brooker
Sceneggiatura	Charlie Brooker, William Bridges, Jesse Armstrong, Konnie Huq, Christopher Morris, Rashida Jones, Michael Schur, Penn Jillette
Produttore	Charlie Brooker, Laurie Borg, Sanne Wohlenberg, Lucy Dyke, Nick Pitt, Louise Sutton
Fotografia	Jake Polonsky, Damian Bromley, Zac Nicholson, Gustav Danielsson, Zac Nicholson, Tim Maurice-Jones, Lukas Strebel, Ed Wild, Stephan Pehrsson, Peter Robertson
Montaggio	Chris Barwell, Jamie Pearson, Alastair Reid, Ben Yeates, Hazel Baillie, Jon Harris, Mark Eckersley, Jinx Godfray, Semina Macarthur, Stephen Haren
Musica	Martin Phipps, Stephen Mckean, Stuart Earl, John Opstad, Alex Heffes, Martin Phipps, Mark Isham, Daniel Pemberton, Cristobal Tapia de Veer
Scenografia	Joel Collins, Robyn Paiba, Morgan Kennedy, Daniel May, Byron Broadbent, James Foster, Catrin Meredydd, Phil Sims, Carol Spier, Annie Beauchamp

Interpreti⁷¹⁰

Stagione 1

Rory Kinnear: Michael Callow
Lindsay Duncan: Alex Cairns
Daniel Kaluuya: Bingham 'Bing' Madsen
Jessica Brown Findlay: Abi Khan
Toby Kebbel: Liam
Jodie Whittaker: Ffion

Stagione 2

Hayley Atwell: Martha
Domhnall Gleeson: Ash
Lenora Crichlow: Victoria
Michael Smiley: Baxter
Tuppence Middleton: Jem
Daniel Rigby: Jamie Salter
Chloe Pirrie: Gwendolyn Harris
Tobias Menzies: Liam Monroe
Jason Flemyng: Jack Napier

Stagione 3

Bryce Dallas Howard: Lacie Pound
Alice Eve: Naomi Jayne Blestow
Cherry Jones: Susan
Wyatt Russell: Cooper Redfield
Hannah John-Kamen: Selma Telse (In *15 Milioni di celebrità*); Sonja
(*Playtest*)
Alex Lawther: Kenny
Jerome Flynn: Hector
Gugu Mbatha-Raw: Kelly Booth
Mackenzie Davis: Yorkie
Malachi Kirby: Stripe
Madeline Brewer: Raiman
Kelly Macdonald: Karin Parke
Faye Marsay: Blue Colson
Benedict Wong: Shaun Li
Jonas Karlsson: Rasmus Sjolberg

Stagione 4

Jesse Plemons: Robert Daly
Cristin Milioti: Nanette Cole
Rosemarie DeWitt: Marie Sambrell
Brenna Harding: Sara Sambrell
Andrea Riseborough: Mia Nolan
Andrew Gower: Rob
Georgina Campbell: Amy
Joe Cole: Frank
Maxine Peake: Bella
Jake Davies: Clarke
Douglas Hodge: Rolo Haynes
Letitia Wright: Nish

⁷¹⁰ Si riportano gli interpreti principali di ogni singolo episodio. Essendo serie antologica non si riscontra frequenza se non nei casi segnalati.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia riporta i principali testi consultati per gli ambiti in oggetto. In considerazione della componente interdisciplinare, per una più agevole consultazione si è deciso di operare attraverso una ripartizione secondo le aree tematiche considerate. Per quanto riguarda gli articoli relativi in particolare alla fase più recente del dibattito, vista l'attualità dello stesso e il suo carattere partecipato, si è deciso di non riportare in questa sede il totale dei contributi consultati per i quali si rinvia alle note della tesi.

TESTI RICONDUCIBILI ALLO STUDIO DEI SURVEILLANCE MOVIES

D. Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «Surveillance & Society», 2(2/3) 2004, pp. 464-473.

S. Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Scarecrow Press, Lanham 2013.

T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002.

J. McGregor Wise, *Surveillance and film*, Bloomsbury Academic, New York, London 2016.

A. Somaini, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «Film and Media Studies», n. 2, 2010, pp. 145-159.

C. Zimmer, *Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics*, in «Surveillance & Society», n. 8(4), 2011, pp. 427-440.

Ad., *Surveillance cinema*, NYU Press, New York 2015.

TESTI RELATIVI ALLA FILOSOFIA DEL DISPOSITIF

AA. VV., *Michel Foucault philosophe: rencontre internationale. Paris, 9-10-11 janvier 1988*, Editions du Seuil, Paris 1989.

G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Id., *Stato di eccezione. Homo sacer*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Id., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

G. Amendola, *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma 2003.

S. Baranzoni, P. Vignola, *Cosa potrebbe un corpo? Il dividuale e l'individuazione della filosofia contemporanea*, in «La Deleuziana», n.1, 2015, pp. 158-173.

A. Brunon, *Secret et transparence du langage sur la charité dans Pauper Management Improved de Jeremy Bentham: l'enjeu démocratique*, in R. Greenstein, *Regards linguistiques sur le secret*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 93-116.

A. Brunon, A. Ernst, *Représentations et réinterprétation du Panoptique de Jeremy Bentham: Le surveillant est-il au centre de l'édifice? Etude d'un mystérieux personnage dans les dessins du Panoptique*, in «Les cahiers de l'ARLI», Vol. 2, 2002, pp. 41-59.

F. Carmagnola, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Udine 2015.

R. Casto Orellana (a cura di), *La actualidad de Michel Foucault*, Escolar Y Mayo, Madrid 2016.

M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007.

L. D'Alessandro, *Utilitarismo morale e scienza della legislazione. Studio su Jeremy Bentham*, Guida Editori, Napoli 1981.

P. Dalla Vigna (a cura di), *Michel Foucault. Poteri e strategie*, Mimesis, Milano 2014.

G. Deleuze, *Pourparler*, Paris, Les editions de Minuit, 1990, tr. di S. Verdicchio *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.

Id., *Foucault*, [1986], Feltrinelli, Milano 1987.

Id., *Qu'est-ce qu'un dispositif?* éd. Seuil, Paris 1989, tr. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipe*, Minuit, Parigi 1972, tr. di A. Fontana, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris 1980, tr. di M. Guareschi, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2007.

S. Elden, *Mapping the present: Heidegger, Foucault and the project of a spatial history*, Continuum, London 2001.

Id., *Space, Knowledge and Power, Foucault and Geography*, Ashgate, Burlington 2007.

M. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, éditions Gallimard, Paris 1966, tr. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2009.

Id., *L'archéologie du savoir*, éditions Gallimard, Paris 1969, tr. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

Id., *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, éditions Gallimard, Paris 1975; tr. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

Id., *'Il faut défendre la société'. Cours au Collège de France (1975-1976)*, éditions Gallimard, Paris 1997.

Id., *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France (1977-1978)*, éditions Gallimard, Paris 2004; tr. di P. Napoli, *Sicurezza, Territorio, Popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2007.

Id., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)* Paris, éditions Gallimard, 2004; tr. di M. Bertani e V. Zini, *Nascita della Biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005.

Id., *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, éditions Gallimard, Paris 2008.

Id., *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol II 1970-1975, éditions Gallimard, Paris 1994.

Id., *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol III 1976-1979, éditions Gallimard, Paris 1994.

Id., *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol IV 1980-1988, éditions Gallimard, Paris 1994.

M. Foucault, M. Perrot, (a cura di), *The Works of Jeremy Bentham*, tr. di V. Fortunati, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia 1982.

Id., *Des espace autres (conference au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol IV 1980-1988, Gallimard, Paris 1994, tr. di S. Vaccaro, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001.

Id., *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988; tr. di S. Marchignoli, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

M. Galzigna (a cura di), *Foucault, oggi*, Feltrinelli, Milano 2008.

D. Garland, *The culture of control*, tr. di A. Ceretti, F. Gibellini, *La cultura del controllo: crimine e ordine sociale nel mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 2007.

I. Garo, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx. La politique dans la philosophie*, Demopolis, Paris 2011.

C. Lazzeri (a cura di), *La production des institutions*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon 2002.

M.- L. Leroy, *Le Panoptique inversé: théorie du contrôle dans la pensée de Jeremy Bentham*, in C. Lazzeri (a cura di), *La production des institutions*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon 2002, pp. 155-177.

A. Loche, *Limite e controllo della sovranità in Jeremy Bentham*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», Vol. XXX, dicembre 2000, p. 323- 348.

S. Mann, *'Reflectionism' and 'diffusionism': new tactics for deconstructing the video surveillance superhighway*, in «Leonardo», n. 31(2), 1998, pp. 93-102.

S. Mann, J. Nolan, B. Wellman (edited by), *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, in «Surveillance & Society», n. 1 (3), 2003, pp. 331-355.

O. Marzocca (a cura di), *Moltiplicare Foucault, vent'anni dopo*, Mimesis, Milano 2004.

J.- A. Miller, *Le despotisme de l'Utile: la machine panoptique de Jeremy Bentham*, in «Ornicar? Bulletin périodique du Champ freudien», Vol. 3, 1975, pp. 3-38.

A. Pandolfi (a cura di), *I corsi al Collège de France. I résumés*, Feltrinelli, Milano 1999.

E. Redaelli, *L'incanto del dispositivo. Foucault dalla microfisica alla semiotica del potere*, ETS, Pisa 2011.

J. Revel, *Dictionnaire Foucault*, Ellipses, Paris 2008.

G. Siniscalchi, *Barocco giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, FrancoAngeli, Milano 2017.

B. Stigler, *La société automatique I. L'avenir du travail*, Fayard, Paris 2015.

G. Tusseau, *Sur le panoptisme de Jeremy Bentham*, *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, «L'Harmattan», n. 19, gennaio 2004.

U. Vergari, *Governare la vita tra biopotere e biopolitica*, Tangram, Trento 2010.

STUDI DI AMBITO SOCIOLOGICO SULLA TEMATICA DEL CONTROLLO

M. Alovisio, D. Burrioni, A. Frosini, E. O. Policella (a cura di), *Videosorveglianza e Privacy*, experta, Forlì 2011.

A. Antinori, *Sicurezza nazionale: intelligence e cyber-security*, Centro militare di studi strategici, Roma 2017.

K. Ashton, *That 'Internet of Things' Thing*, in *RFID Journal*, 22 Giugno 2009.

K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (edited by), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012.

K. Ball, *Organization, Surveillance and the Body: Towards a Politics of Resistance*, in «*Organization*», vol. 12(1), 2015, pp. 89-108.

J. Bamford, *Body of Secrets: Anatomy of the ultra-secret National Security Agency*, Anchor, New York 2002.

Id., *The Shadow Factory: The ultra-secret NSA from 9/11 to the Eavesdropping on America*, Anchor, New York 2008.

K. G. Barnhurst, G. Mazzoleni, *The International encyclopedia of political communication*, vol. 3, Wiley, Chichester 2016.

S. Bauer, J. E. Olsén, *Observing the Others, Watching Over Oneself: themes of medical surveillance in society*, in «*Surveillance & Society*», vol. 6 (2), 2009, pp. 116-127.

Z. Bauman, D. Lyon, *Liquid Surveillance*, Cambridge, Polity Press, 2013; tr. di M. Cupellaro, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Roma 2015.

T. Beauchamp, *Artful Concealment and Strategic Visibility: Transgender Bodies and U.S. State Surveillance After 9/11*, in «*Surveillance & Society*», vol. 6 (4), 2009, pp. 356-366.

D. Bigo, *Globalized (In)security: the field and the Ban-opticon*, in J. Solomon, N.

Sakai, (a cura di), *Traces4: 'Translation, Philosophy, Colonial Difference (Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory & Translation)*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2006.

J. Bleecker, J. Knowlton, *Locative Media: A Brief Bibliography And Taxonomy of Gps-Enabled Locative Media* in «Leonardo Electronic Almanac», 14(3), 2006; disponibile all'indirizzo http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n03-04/jbleecker.html

B. Bonato (a cura di), *La trasparenza e il segreto*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

D. Burnham, *The Rise of the Computer State*, Weidenfeld and Nicolson, London 1983.

M. Caligiuri, *Cyber intelligence: tra libertà e sicurezza*, Donzelli, Roma 2016.

D. Calenda, C. Fonio (a cura di), *Sorveglianza e società*, Bonanno, Roma 2009.

D. Calenda, D. Lyon, *Culture e tecnologie del controllo: riflessioni sul potere nella società della rete*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», n. 47/4, 2006, pp. 583-612.

D. K. Citron, D. Gray, (a cura di), *Addressing the harm of total surveillance; A reply to Professor Neil Richards'*, in «Harvard Law Review», n.7, pp 262-274.

R. A. Clarke, *Cyber War. The Next Threat to National Security and What to Do about It*, Ecco-Harper Collins, New York 2012.

A. Doyle, R. Lippert, D. Lyon (a cura di), *Eyes Everywhere: The Global Growth of Camera Surveillance*, Routledge, London 2011.

R. V. Ericson, K. D. Haggerty, *Policing the Risk Society*, Clarendon Press, Oxford 1997.

D. H. Flaherty, *Protecting Privacy in Two-Way Electronic Services*, Mansell, London 1985.

C. Fonio, *La videosorveglianza. Uno sguardo senza volto*, Angeli, Milano 2007.

D. Garland, *The power to punish: contemporary penalty and social analysis*, Humanities Press, London 1983.

K. D. Haggerty, R. V. Ericson, *The New Politics of Surveillance and Visibility*, University of Toronto Press, Toronto 2005.

E. E. Joh, *Beyond Surveillance: Data Control and Body Cameras*, in «Surveillance & Society», vol. 14(1), pp.133-137.

F. R. Klauser, *Lost' Surveillance Studies: a discussion of French research on CCTV*, in «Surveillance & Society», vol. 6 (1), 2009, pp.23-31.

H. J. Leavitt, T. L. Whisler, *Management in the 1980s*, in «Harvard Business Review», vol. 11, 1958. Risorsa open access:
<https://stacks.stanford.edu/file/druid:fv912fw0448/fv912fw0448.pdf>

T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Mit press, Cambridge 2002.

D. Lyon, *The Information Society: Issues and Illusions*, Polity Press, Cambridge 1988, tr. di P. Ielasi, *La società dell'informazione*, Il Mulino, Bologna 1991.

Id., *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, Polity Press, Cambridge 1994; tr. di G. Carlotti, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997.

Id., *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*, 2001, tr. di A. Zanini, *Società della Sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 2002.

Id., *Surveillance as Social Sorting. Privacy, risk and Digital Discrimination*, Routledge, New York 2003.

Id., *Surveillance after September 11*, Polity Press, Cambridge 2003, tr. di E. Greblo, *Massima sicurezza: sorveglianza e guerra al terrorismo*, Edizioni Cortina, Milano 2005.

Id., *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007.

Id., *Surveillance After Snowden*, Polity Press, Cambridge 2015.

S. Mann, J. Ferenbok, *New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance- Dominated World*, in «Surveillance & Society», vol. 11(1/2), pp.18-34.

G. T. Marx, *I'll Be Watching You. Reflections on the New surveillance*, in «Dissent», Winter 1985.

Id., *Undercover: police surveillance in America*, University of California Press, Los Angeles-London 1988.

Id., *What's New About the 'New Surveillance'? Classifying for Change and Continuity*, in «Surveillance & Society», vol. 1 2002, pp. 9-29.

T. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*, in «Theoretical Criminology», 1, 1997, pp. 215-234.

F. T. Piller, M. M. Tseng, *Handbook of research in mass customization and*

personalization, World scientific, Singapore 2010.

G. F. Piscitelli, *Videosorveglianza e riservatezza*, Grafica elettronica, Napoli 2013.

E. Rich, A. Miah, *Prosthetic Surveillance: the medical governance of healthy bodies in cyberspace*, in «*Surveillance & Society*», vol. 6 (2), 2009, pp. 163-177.

N. M. Richards, *The danger of surveillance*, in «*Harvard Law Review*», n.7, pp. 1934-1965.

S. Rodotà, *Persona, libertà, tecnologia. Nota per una discussione*, in «*Diritto e questioni pubbliche*», n.5, 2005.

J. Rule, *Private Lives and Public Surveillance*, Schocken Books, Michigan 1974.

D. Scullino, *Videosorveglianza: dispositivi e sistemi*, Sandit, Albino 2015.

A. Serrani, *Sorveglianza satellitare GPS: un'attività investigativa ancora in cerca di garanzie*, in «*Archivio Penale*», 3, 2013.

S. Signorato, *La localizzazione satellitare nel sistema degli atti investigativi*, in «*Rivista Italiana di Diritto e Procedura Penale*», n. 2, 2012, pp.580-607.

D. J. Solove, *Data mining and the security-liberty debate*, in «*The University of Chicago Law Review* », n. 75, 2008, pp. 343-362.

H. Stockman, *Communication by means of reflected power*, *Proceedings of the IRE*, October 1948, 36 (10), pp. 1196-1204.

L. Yehia, A. Khedr, A. Darwish, *Hybrid Security Techniques for Internet of Things Healthcare Applications* in «*Advances in Internet of Things*», 5, 2015, pp. 21-25.

G. Ziccardi, *Crittografia e diritto*, Giappichelli, Torino 2003.

Id., *Internet, controllo e libertà. Trasparenza, sorveglianza e segreto nell'era tecnologica*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

TESTI SUL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Numero monografico «*Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*», n. 24 DISPOSITIVO, settembre-dicembre 2014.

F. Albera, M. Tortajada, *Le dispositif n'existe pas*, in *Ciné-dispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature*, L'age d' homme, Lausanne 2011, pp. 9-38; tr. it. F. Albera, M. Tortajada, *Il dispositivo non esiste*, in A. D'Aloia, R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 327-350.

J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, in «Rivista di estetica», n.46, 2011, pp. 17-31.

J. L. Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinéteque», n.7-8, 1970, pp. 1-8.

J. L. Baudry, *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», n.23, 1975, pp. 56-72.

R. Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, La Différence, Paris 1990.

R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.

M. Boukala, *Le dispositif cinématographique. Un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraède, Paris 2009.

N. Carroll, *The Philosophy of Motion Picture*, Blackwell, Oxford 2008.

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.4 ESPERIENZA, gennaio – aprile 2008, pp. 23 – 40.

F. Casetti, S. Sampietro, *With Eyes, With Hands: The Relocation of Cinema into the iPhone*, in P. Snickars, P. Vonderau (a cura di), *Moving Data. The iPhone and the Future Media*, Columbia University Press, New York 2012, pp. 19-32.

F. Casetti, *La questione del dispositivo*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.20 CINEMA, maggio-agosto 2013, p. 20.

F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

A. D'Aloia, R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

A. C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, Armando Editore, Roma 2007.

P. Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan Paris 1990, tr. it. di B. Valli, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996.

P. Dubois, *Oui c'est du cinéma/Yes it's cinema. Forme set espaces de l'image en mouvement/Form and Space of the Moving Image*, Pasian di Prato, Campanotto 2009.

P. Dubois (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto 2010.

R. Eugeni, *Lo spettatore-archivio. Cinema, memoria, modernità*, in «Fata Morgana», n. 2, maggio-agosto 2007, pp. 29-38.

R. Eugeni, *Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, in «Reti, Saperi, Linguaggi», n. 2, 2013, pp. 19-23.

R. Eugeni, (a cura di) *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, ELS Scuola, Brescia 2017.

A. Somaini, *La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.26 TEORIA, pp.39-54.

TESTI SULL'IMMAGINE E LA CORRENTE DELLA VISUAL CULTURE

H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Munik 2001, tr. it. di S. Incadorna, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.

J. D. Bolter, R. Grusing, *Remedia-tion: Understanding New Media*, 1999; tr. di B. Gennaro, *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.

D. Bordwell, N. Carroll, *Post-Theory: reconstructing film studies*, University of Wisconsin, Madison 1996.

H. Bredekamp, M. Bruhn, G. Werner, (a cura di) *Bilder ohne Betrachter*, in *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Vol. 4, 2. Akademie Verlag, Berlin 2007.

H. Burda, C. Maar (a cura di), *Iconic Worlds: Neue Bilderwelten und Wissenraume*, DuMont, Köln 2006.

L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University

of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

L. Cartwright, M. Sturken, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2009.

M. Castells, *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban Regional Progress*, Wiley-Blackwell Publishers, Oxford 1989, tr. *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004.

M. Castells, *Mobile Communication and Society: A Global Perspective*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2006; tr. *Nello spazio dei flussi*, Carocci, Roma 2006.

R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti, 2008.

N. Couldry, A. Mc Carthy (a cura di), *Mediaspace. Place, Scale and Culture in a Media Age*, Routledge, London-New York, 2004.

W. Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton University Press, Princeton 2011.

J. Elkins, G. Franck, S. Manghani, (a cura di), *Farewell to Visual Studies*, University Park, Pennsylvania State University 2015.

V. Flusser, *Medienkultu*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1997; tr. *La cultura dei media*, Mondadori, Milano 2004.

H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.

A. Friedberg, *The virtual Window: from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge 2006.

T. Gregory (a cura di) *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Edizione dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2009.

H. Hanru, L. Lonardelli (a cura di), *Please come back. Il mondo come prigionia?*, Mousse Publishing, Milano 2017.

R. Howells, J. Negreiros (a cura di), *Visual Culture*, Polity, Cambridge 2012.

H. Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York University Press, New York 2006; tr. di V. Susca, M. Pepacchioli, V. B. Sala, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

H. Jenkins, R. Purushotma, M. Weigel, *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*, The MIT Press, Cambridge 2009.

- R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale*, PostmediaBooks, Milano 2005.
- A. MacCarthy, *Ambient television. Visual Culture and Public Space*, Duke University Press, Durham 2001.
- L. Manovich, *Cinematography of Devices: Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy*, in «German Studies Review», vol. 38, n. 2, maggio 2015.
- C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006.
- M. McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1966; tr. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano 2002.
- D. Mersch (a cura di) *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2014.
- N. Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma 2002.
- Id., *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, Londra 2005.
- Id. (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 2013.
- W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994.
- Id., *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, 2011; tr. di F. Gori, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 Settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012.
- P. Montani, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Edizione dell'Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 477-489.
- Id., *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.
- Id., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- Id., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.
- S. Murray, L. Ouellette (a cura di), *Reality TV. Remaking television culture*, New York University Press, London-New York 2009.
- P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano

2009.

A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

A. Rabbito, *L'onda mediale: le nuove immagini nell'epoca della società visuale*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

P. Rosen (a cura di), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York 1986.

K. Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2003.

V. Schwartz, J. M. Przyblysky, *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, Routledge, Londra - New York 2004.

F. Zecca, *La relazione tra i media nell'epoca della convergenza*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.26 TEORIA, maggio-agosto 2015, pp. 203-216.

Zemos98, *Panel de control. Interruptores criticos para una sociedad vigilada* è consultabile quale risorsa open access dal sito del collettivo Zemos98 <http://www.zemos98.org/paneldecontrol/libroPaneldeControl.pdf>

TESTI SULL'IDEALE DELLA TRASPARENZA

Numero monografico «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 3 TRASPARENZA, settembre-dicembre 2007.

M. Andrejevic, *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007.

J. Baudrillard, *La transparence du mal*, tr. di *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo, Milano 1991.

Id., *L'échange symbolique et la mort*, 1976; tr. di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli 1990.

V. Codeluppi, *I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano 2000.

Id., *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui*

e della società, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

F. Corigliano, *I nodi della trasparenza*, Studium, Roma 2018.

R. Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016.

H. Byung Chul, *Transparenzgesellschaft*, Mattheis & Seitz Berlin, 2012, tr. di F. Buongiorno, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014

Id., *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Mattheis & Seitz, Berlin 2012, tr. di F. Buongiorno, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015.

P. Scheerbart, *Architettura di vetro* [1914], trad. it., Adelphi, Milano 2004.

A. Somaini, *L'oggetto attualmente più importante dell'estetica. Benjamin, il cinema e il "Medium della percezione"*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 20 CINEMA, maggio-agosto 2013, pp. 117-146.

Id., *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, in «Rivista di estetica», n.55, 2014, pp. 155-167.

P. Sparke, *The Modern Interior*, 2008; tr. *Interni moderni, Spazi pubblici e privati dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.

B. Taut, *Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*, [1919], tr. *La corona della città. Con contributi di Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*, Mazzotta, Milano 1973.

G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2011.

U. Vergari, *Governare la vita tra biopotere e biopolitica*, Tangram, Trento 2010.

G. Wajcman, *L'Oeil absolu*, Denoel, Paris 2010.

SAGGI TEORICI DI CARATTERE GENERALE E SUL CINEMA

Numero monografico A. Alonge, G. Carluccio (a cura di), *Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 Settembre*, «La Valle dell'Eden», n. 18, gennaio-giugno 2007.

L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi: tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.

L. Albano, *Il divano di Freud. Mahler, l'Uomo dei lupi, Hilda Doolittle e altri: i pazienti raccontano il fondatore della psicoanalisi*, Il saggiatore, Milano 2014.

A. Ardovino, D. Guastani, (a cura di), *I percorsi dell'immaginario. Studi in onore di Pietro Montani*, Pellegrini, Cosenza 2016.

J. Aumont, *L'image* [1990], Armand Colin, Paris 2005, tr. di V. Pasquali, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007.

G. Avezzù, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, Diabasis, Parma 2017.

B. Balázs, *Der sichtbare Mensch: oder, die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien 1924, tr. di S. Terpin, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008.

Id., *Der Geist des Films*, Knapp, Halle 1931, tr. di U. Barbaro, *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale, Torino 1954.

R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Paris 1981; tr. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

W. Benjamin, *Der Surrealism. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, tr. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in E. Ganni (a cura di), *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010.

Id., *Das Passagen-Werk*, hrsg. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982; tr. *Parigi capitale del XIX secolo. I Passages di Parigi*, Einaudi, Torino 1986.

P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Id., *Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

G. Bolens, *La logique du corps articulaire – Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, PUR, Rennes 2000.

N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Bruxelles 1998.

G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, London-New York 2002; tr. di M. Nadotti, *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano 2009.

Id., *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007, tr. di M. Nadotti, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Mondadori, Milano 2009.

J. Butler, *The psychic life of power: theorie in subjection*, Stanford University Press, Stanford 1997; tr. di E. Bonini e C. Scaramuzzi, *La vita psichica del potere: teorie della soggettivazione e dell'assoggettamento*, Meltemi, Roma 2005.

G. Canova, *L'alieno e il pipistrello: la crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.

G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *L'inter-testualità: Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006.

G. Carluccio (a cura di), *America oggi, cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014.

D. Cecchi, *Immagini mancanti: l'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

E. Coccia, *La trasparenza delle immagini*, Mondadori, Milano 2005.

J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth century*, 1990; tr. di L. Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XXI secolo*, Einuadi, Torino 2013.

A. Damasio, *Il Se viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano 2012.

R. De Gaetano, *La potenza delle immagini: il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012.

L. De Giusti (a cura di), *Immagini migranti: forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008.

M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013.

G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967, tr. P. Salvadori, F. Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 1997.

G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Milano, 2008.

Id., *Ouvrir Venus: nudite, reve, cruauté: l'image ouvrante*, Gallimard, Paris 1999; tr. it. di S. Chiodi, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Abscondita, Milano 2014.

M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2012.

S. M. Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, [1945-1947], Marsilio, Venezia, 1992.

T. Elsaesser, *The New Film History as Media Archaeology*, in «Cinemas», 2-3, 2004.

T. Elsaesser, M. Hagener (a cura di), *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009.

R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.

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

M. Fadda (a cura di), *Corto circuito. Il cinema nell'era della convergenza*, Archetipo Libri, Bologna 2011.

G. Fanara, *Shooting from heaven: trauma e soggettività nel cinema americano. Dalla seconda guerra mondiale al post 11 Settembre*, Bulzoni, Roma 2012.

F. Galimberti, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, Quodlibet Studio, Macerata 2015.

L. Gandini e A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008.

V. Gallese, M. Guerra (a cura di), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

L. Ginatta, *Il futuro è già passato. La fantascienza da Blade Runner a Matrix*, Le Mani, Genova 2009.

A. Giraldi, *Wanted!: storia tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Mondadori, Milano 2003.

A. Grasso, *La nuova fabbrica dei sogni: miti e riti delle serie tv americane*, Il saggiautore, Milano 2016.

C. Grazioli, U. Artioli (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, Costa&Nolan, Genova 1996.

B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.

L. Jullier, *L'écran post-moderne: un cinema de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, 1997; tr. di C. Capetta, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.

F. La Polla, *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino

1997.

Id., *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castoro, Milano 2004.

J. Lacan, *Scritti* [1966] Einaudi, Torino 1974.

N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1995, tr. it. G. Corsi, *L'arte della società*, Mimesis, Milano 2017.

A. Maiello, *Dalla memoria archivio alla memoria funzionale*, «Fata Morgana», n. 25 MEMORIA, gennaio-aprile 2015, pp. 65-76.

L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013.

L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT press, Cambridge 2001; tr. di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.

A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010.

Id., *Il corpo nel cinema: storie, simboli e immaginari*, Mondadori, Torino 2015.

M. Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception* [1945], Gallimard, Paris 1976, tr. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1964], Gallimard, Paris 1979; tr. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

E. Morin, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris 1962; si cita l'edizione A. Rabbito, R. Eugeni (a cura di), *Lo spirito del tempo*, tr. di C. Vinti, G. Boschi, Meltemi, Milano 2017.

J. L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, tr. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002.

J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992, tr. di A. Moscato, Cronopio, Napoli 2004.

A. Negri, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996.

F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2004.

- G. Pescatore, I. Innocenti (a cura di), *Introduzione alla serialità televisiva*, Archeolibri, Bologna 2008.
- A. M. Pulerà, *La trasparenza del soggetto in Kant, Hegel, Heidegger e Lacan*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2014.
- D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (2007); trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.
- R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011.
- M. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008.
- S. Shaviri, *Post-Cinematic Affect*, Zero Books, Winchester-Washington 2010.
- C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le mani, Recco 2008.
- C. Simonigh, *L'immagine – spettacolo*, Bonanno, Roma 2011.
- B. M. Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, The MIT Press, Cambridge 1993.
- E. Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014.
- B. Ulrich, *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter. Neue Weltpolitische Ökonomie*, Frankfurt am Main, Verlag, 2002; tr. di C. Sandrelli, *Potere e contropotere nell'età globale*, Laterza, Bari 2010.
- C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009.
- C. Uva, *Cinema digitale Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012.
- P. Virilio, *La machine de vision*, Galilée, Paris 1988; tr. di G. Daghini, *La macchina che vede: l'automazione della percezione*, SugarCo, Milano 1989.
- P. Virilio, *L'art à perte de vue*, Galilée, Paris 2005; tr. di R. Prezzo, *L'arte dell'accecamento*, Milano Raffaello, Cortina 2007.
- F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- S. Žižek, *Event*, tr. di E. Acotto, *Evento*, UTET, Torino 2014.
- Id. *The plague of fantasies*, tr. di G. Illarietti, M. Senaldi, *Che cos'è l'immaginario?*, Il saggiatore, Milano 2016.

F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano – Udine 2013.

LA PRATICA DELLA SURVEILLANCE NEI WAR MOVIES

G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.

S. Alpini, *Visioni di guerra. La fabbrica del consenso nel cinema hollywoodiano*, ETS, Pisa 2011.

J. E. Barnes, *Military refines a "constant stare against our enemy"*, «Los Angeles Times», Novembre 2009.

J. Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Galilée, Paris 2002; tr. di A. Serra, *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

A. Bertani, *Visioni dal fronte. Dalle lettere al Web*, in «Cineforum», n.486,

M. Boughn, *The War on Art and Zero Dark Thirty*, in «Cineaction», n.91, 2013, pp. 19-20.

M. H. Brousse (a cura di), *La psychanalyse à l'épreuve de la guerre*, Berg International éditeurs, Paris 2015; tr. di AA. VV., *Guerre senza limite. Psicoanalisi, trauma, legame sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino 2017.

A. Buonauro, *Trauma, cinema e media: immaginari catastrofici e cultura visuale nel nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2014.

J. Butler, *Frames of war: When Is the Life Grievable?*, Verso, Londra 2010.

A. Camaiti Hostert, *Trump non è una fiction. La nuova America raccontata attraverso le serie televisive*, Mimesis, Milano 2017.

S. L. Carruthers, *Zero Dark Thirty*, in «Cineaste», estate 2013, pp. 50-51.

R. Cashill, *Intervista a Brian De Palma*, in «Cineaste», n. 33, 2007.

T. Castro, *Les Cartes vues à travers le cinéma*, in «Textimage», n. 2, 2008
http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/castro.pdf. –

Id., *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*, «The Cartographic Journal», 46 (1), 2009, pp. 9-15

Id., *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011.

D. Cecchi, *Fiat veritas, et pereat mundus. A proposito di Redacted di Brian De Palma*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni», n. 8, maggio-agosto 2009.

G. Chamayou, *Théorie du drone*, LaFabrique, Paris 2013; tr. di M. Tari, *Teorie del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014.

R. Chevallier, *La photographie aérienne*, Librairie Armand Collin, Paris 1971.

M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.

D. Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, Tauris, London-New York 2008.

D. Cosgrove, W. L. Fox, *Photography and Flight*, Reaktion Books, China 2010.

J. W. Crampton, *Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization*, in «Progress in Human Geography», 25, 2001.

J. W. Crampton, S. Elden, (a cura di), *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, Ashgate Publishing, Aldershot 2007.

J. W. Crampton, *Mapping: a Critical Introduction to Cartography and GIS*, Wiley-Blackwell Publishers, Oxford and New York 2010.

M. Davis, *Geografia della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo della catastrofe*, Milano, Feltrinelli, 1999 (ed.or. *Geographies of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York, Macmillan, 1998).

J. Der Derian, *Virtuous War*, Routledge, NewYork 2009.

S. Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, London 2007.

T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

Id., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.

B. Grespi, *Il cinema che ci riguarda. Godard, Farocki e le immagini di guerra*, in Brancaleone. *Il cinema e il suo doppio*, Agenzia X, Milano 2007.

B. Grespi, L. Malavasi (a cura di), *Dal war movie al soldier movie. Il cinema americano contemporaneo e il ruolo delle immagini di guerra*, in «Ácoma», n. 11, Autunno-Inverno 2016.

- M. Hardt e A. Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, Londra-New York 2004.
- M. Isnenghi,; D. Ceschin (a cura di), *Gli italiani in guerra: Conflitti, identità memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. 3, t. 1, *La Grande Guerra: dall'intervento 'alla vittoria militarista'*, UTET, Torino 2008.
- C. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Parigi 1992.
- F. Jameson, *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», 146, 1984, tr. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic, cinema and space in the world system*, Indiana University Press, London 1992.
- L. W. Kaiser (a cura di), *Seeing through maps: the power of images to shape our world view*, ODT, Amherst 2001.
- P. Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma. Les 'chasseurs d'images' à la conquete du monde...*, Susse, Paris 1945.
- K. T. Litfin, *The Gendered Eye in the Sky: A Feminist Perspective on Earth Observation Satellites*, in «Frontiers. Journal of Women Studies», 18, 1997.
- M. Monmonier, *How to Lie with Maps* University of Chicago Press, Chicago and London 1991.
- L. Parks, J. Schwoch (edited by), *Down to Earth: Satellite Technologies, Industries and Cultures*, Rutgers University Press, New York, 2012.
- L. Pignatti, *Mind the map. Mappe, diagrammi e dispositive cartografici*, Postmedia Books, Milano, 2011.
- A. Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, Edizioni Il Castoro, Milano 1997.
- S. Sassen, *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*, Princeton, Priceton University Press, 2006, tr. *Territorio, autorità, diritti*, Mondadori, Milano 2008.
- J. D. Slocum (a cura di), *Hollywood and War. The Film Reader*, Routledge, New York-London 2006.
- E. W. Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.

E. W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell Publishing, Oxford 2000.

J. Solomon, N. Sakai, *Translation, Philosophy, Colonial Difference (Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory & Translation)*, Traces 4, Hong Kong University Press, Hong Kong 2006.

L. Steenberg, Y. Tasker, "Pledge Allegiance": *Gendered Surveillance, Crime Television, and Homeland* in «CinemaJournal», n. 4, summer 2015.

G. Tagliani, *Homeland. Paura e sicurezza nella guerra al terrore*, Estemporanee, Roma 2016.

P. Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du Cinema, Paris 1986; tr. di D. Buzzolan, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 2002.

G. Westwell, *Zero Dark Thirty*, in «Sight and Sound», febbraio 2013, pp. 86-87

CLOSED CIRCUIT: LA SORVEGLIANZA NAZIONALE NELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO

A. Abruzzese, G. P. Jacobelli, *Bond, James Bond. Come e perché si ripresenta l'agente segreto più famoso del mondo*, Mimesis, Milano 2015.

A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

K. Ashton, *That 'Internet of Things' Thing*, in «RFiD Journal», 22 Giugno 2009.

J. Assenge, *When Google Met WikiLeaks*, ORBooks, New York 2014.

Y. Benkler, *A free irresponsible press: Wikileaks and the battle over the soul of the networked Fourth Estate*, in «Harvard Civil Rights – Civil Liberties Law Review», n.46, 2011, pp. 311-397.

Y Benkler, *A public accountability defense for national security leakers and whistleblowers*, in «Harvard Review of Law & Policy», n. 8, 2014, pp. 281-326.

L. Boltanski, *La souffrance à distance*, 1993, tr. di B. Bianconi, *Lo spettacolo del dolore: Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

D. Campbell, *World under watch, interception capabilities in the 21. Century*, tr. di G. Lagomarsino, *Il mondo sotto sorveglianza. Echelon e lo spionaggio elettronico globale*, Elèuthera, Milano 2003.

B. Capers, *Notes on Minority Report*, in «Suffolk University Law Review», 42(4),

2009, pp.795-807.

M. Catanzariti, *'WikiLeaks' tales: finisce l'era della ragion di Stato?*, in «Politica del Diritto», XLII, 4, 2012, pp. 675-707.

A. Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano 2007.

D. Cox, M. P. Levine, *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, John Wiley & Sons, Oxford 2011.

M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001.

C. Gad, L. K. Hansen, *A Closed Circuit Technological Vision: On Minority Report, event detection and enabling technologies*, in «Surveillance & Society», 11, 2013, pp. 148-162.

G. Greenwald, *No place to hide: Edward Snowden, the NSA, and the Surveillance State*, Hamish Hamilton, London 2014.

M. Huemer, *Free will and Determinism in the World of Minority Report*, in «Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence», Oxford 2010.

P. Keefe Radden, *Chatter: dispatches from the secret world of global eavesdropping*, Random House, New York 2005, tr. it. di P. Arlorio, *Intercettare il mondo. Echelon e il controllo globale*, Einaudi, Torino 2006.

J. Keiber, *Surveillance Hegemony*, in «Surveillance and Society», n.13, 2015, pp. 168-181.

N. Labanca, *WikiLeaks: guerra, politica e informazione*, in «Il Mulino», n.1, 2011, pp. 122-130.

J. M. Lalanne, *Jurisdiction des images*, in «Cahiers du cinéma», n. 572, ottobre 2002.

F. Lapenta, *Geomedia: on location-based media, the changing status of collective image production and the emergence of social navigation system*, in «Visual Studies», 26, 2011.

R. Lasagna, *Steven Spielberg*, Falsopiano, Alessandria 2006.

L. Miur, *Control Space? Cinematic Representations of Surveillance Space Between Discipline and Control*, in «Surveillance and Society», n. 9, 2012, pp. 263-279.

S. Mulhall, *On Film: Second edition*, Routledge, London 2008.

D. Murakami Wood, *Can a Scanner See the Soul? Philip K. Dick Against the Surveillance Society* in «Review of International American Studies», 3.3-4.1 2009, pp. 46-59.

P. C. Newman, *The Table Talk of Marshall McLuhan. Intervista di Peter C. Newman*, in «Maclean's Magazine», June 1971, pp.42-45.

M. Nino, *Il Caso Datagate: i problemi di compatibilità del programma di sorveglianza PRISM con la normativa europea sulla protezione dei dati personali e della privacy*, in «Diritti Umani e Diritto Internazionale», n.7, pp. 727-746.

A. Orsi Battaglini, *L'astratta e infeconda idea - Disavventure dell'individuo nella cultura giuspubblicistica (a proposito di tre libri di storia del pensiero giuridico)*, in «Quaderni Fiorentini», XVII (1988).

A. Peterson, *Snowden filmmaker Laura Poitras: Facebook is a gift to intelligence agencies*, in «The Washington Post», 23 ottobre 2014.

M. Pollone (a cura di), *James Bond. Fenomenologia di un mito (post)moderno*, Milano, Bietti Heterotopia, 2016.

R. Schickel, *Steven Spielberg: une rétrospective*, La Martinière, Paris 2012.

S. Sontag, *Regarding the Pain of the Others*, 2003; tr. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

G. Stewart, *Closed Circuit: screening narrative surveillance*, Chicago University Press, Chicago 2015.

J. M. Valantin, *Hollywood, il Pentagono e Washington. Il cinema e la sicurezza nazionale dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri*, Fazi Editore, Roma 2005.

M. Verde Garrido, *Contesting a Biopolitics of Information and Communications: The Importance of Truth and Sousveillance After Snowden*, in «Surveillance and Society», n.13, 2015, pp. 153-167.

M. Visalli, *Supereroi di massa. Il sistema dei personaggi in Person of Interest*, in «Turin Dams Review», n. 43, luglio 2012.

M. Visalli, *Person of interest e l'elogio del dubbio*, in «Fata Morgana-Quadrimestrale di Cinema e Visioni», n.19 CREDITO, 2013.

S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale: cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2017.

VIDEOSORVEGLIARE L'IPERVISIBILITÀ : FORME DI CONTROLLO SULL'INDIVIDUO

A. Albrechtslund, *Online Social Networking as Participatory Surveillance*, in «First Monday», 3, 2008.

M. Andrejevic, *The work of being watched: Interactive Media and the Exploitation of Self-Disclosure*, in «Critical Studies in Media Communication», 2, 2002.

Id., *Reality TV: The Work of Being Watched*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2004.

C. Apprich, J. Berry Slater, A. Iles, O. Leron Schultz (edited by), *Provocative Alloys: a Post-media Antology*, Post-media Lab, Lünebrug, 2013.

S. Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010.

Id., *Screen city*, Bulzoni, Roma 2012.

G. C. Argan, *Lo spazio visivo nella città: 'Urbanistica e cinematografo'*, Cappelli Editore, Bologna 1969.

G. Arnone, *Reality*, in «Rivista del cinematografo», n. 9, Settembre 2012.

K. G. Barnhurst, G. Mazzoleni, *The International encyclopedia of political communication*, vol. 3, Wiley, Chichester 2016.

P. Baretto Leblanc, *From Closed-circuit Television to the Open Network of Live Cinema*, in «Surveillance & Society», n. 7, 2010, pp. 104-110.

E. Biserna, P. Brown (edited by), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Campanotto, Udine 2011.

P. M. Bocchi, *La grande estasi del pescivendolo*, in «Cineforum», vol. 52, ottobre 2012, pp. 16-19.

W. Bogard, *The simulation of surveillance: Hypercontrol in Telematic societies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

D. Bennato (a cura di), *Black Mirror. Distopie e antropologia digitale*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2018.

E. Camacho Hubner, B. Latour, V. November, *Entering a Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation*, in «Environment and Planning: Society and Space», 28, 2010.

F. Casetti, *Che cosa è uno schermo, oggi?*, in «Rivista di estetica», anno LIV, n. 55, gennaio 2014.

P. Cherchi Usai, *Cachè*, in «SegnoCinema», n. 136, novembre - dicembre 2005.

F. Chiusi, *Dittature dell'istantaneo. Black Mirror e la nostra società iperconnessa*, Codice edizioni, Torino 2014.

J. Costantino, *La precisione crudele dell'ambiguità*, in «Cineforum», n. 450, pp. 18-21.

C. Dalpozzo, *Il dispositivo siamo noi*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 24 DISPOSITIVO, settembre dicembre 2014, pp. 181-195.

A. De Souza Silva, J. Frith, *Locative Mobile Social Networks: Mapping Communication and Location in Urban Spaces*, in «Mobilities», 4, 2010.

E. Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Real and Virtual Space*, Cambridge, MIT Press, 2001.

J. Frith, A. de Souza e Silva, *Mobile Interfaces in Public Spaces, Locational Privacy, Control and Urban Sociability*, Routledge, London - New York 2012.

M. Dehaene, L. De Cauter (edited by), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, New York 2008.

R. Donati, M. G. Caputo (a cura di), *The Fincher Network*, Bietti, Milano 2011.

F. Gravas, *La part du spectateur. Essai de philosophie à propos du cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2016

M. L. Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, FrancoAngeli, Milano 2008.

J. Farman, *Mobile Interface Theory: Embodies Space and Locative Media*, Routledge, New York 2012.

G. Fiorentino, M. Pireddu (a cura di), *Galassia Facebook*, Nutrimenti, Roma, 2012.

F. Fogliato, *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*, Falsopiano, Alessandria 2008.

D. Garofalo, *Black Mirror. Memorie dal futuro*, Estemporanee, Roma 2017.

J. Gerrie, *Was Foucault a Philosopher of Technology?*, in «Techné: Research in Philosophy and Technology», n. 11 (1), 2007.

- F. Gironi, *Reality di Matteo Garrone*, in «Cineforum», vol. 52, giugno 2012.
- D. Harvey, *Rebel cities*, Verso, London 2012.
- C. Hochhausler, J. Bôrner, B. Boerger, «*Interview: Michael Haneke*», in M. Seibert, *Revolver. Kino muss gefährlich sein*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2006, pp. 158-172.
- F. Kittler, *The City is a Medium*, in «New Literary History», 4, 1996.
- F. La Cecla, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano 1993.
- F. Lapenta, *Geomedia: on location-based media, the changing status of collective image production and the emergence of social navigation system*, in «Visual Studies», 26, 2011.
- H. Lefebvre, *La produzione de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, tr. di L. Ricci, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 2018.
- G. Lovink, *Ossessioni collettive: critica dei social media*, EGEA, Milano 2012.
- L. Malavasi, L. Ratto, *Relazioni pericolose: spettatori e immagini tra cinema e arti visive*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 27 AMORE, Settembre-Dicembre 2015, pp. 37-50.
- E. Mandelli, V. Re, (a cura di), *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello 2011.
- E. Margolis, L. Pauwels (edited by), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Sage, London 2011.
- A. E. Marwick, *The Public Domain: Social Surveillance in Everyday Life*, in «Surveillance & Society», 9, 2012.
- P. Masciullo, *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma 2017.
- D. Massey, *For Space*, Sage, London 2005.
- M. McCahill, *The surveillance web: the rise of visual surveillance in an English city*, Willan, Cullompton 2002.
- E. Menduni, G. Nencioni, M. Pannoizzo, *Social Network. Facebook, Twitter, You Tube e gli altri: relazioni sociali, estetica, emozioni*, Mondadori, Milano 2011.
- P. Montani, *Ma Google Glass è uno schermo?*, in «Rivista di estetica», anno

LIV, n. 55, gennaio 2014, pp. 169-182.

E. Nuevo, *Films et labythinthes*, Honoré Champion, Paris 2015.

S. Pearl, *About Faces: Physiognomy in Nineteenth-Century Britain*, Harvard University Press, Cambridge 2010.

M. Pirredu, A. Tursi (a cura di), *Post-umano: relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Guerini e Associati, Milano 2006.

G. Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

J. Shallow, *Darik Eye. The Films of David Fincher*, Raynolds and Hearn, Chicago 2003.

M. Sicinski, *Reality*, in «Cineaste», vol. 38, estate 2013, pp. 48-52.

G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1904], tr. di P. Jedlowski, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995.

V. Tauriello, *Cinema e cultura visuale nell'epoca del pictorial turn digitale: controllo biopicture tecnostalgia flatbed*, Aracne, Canterano 2017.

M. Thomsen, *Video games are making us too comfortable with the modern surveillance state*, in «New Republic», 26 September 2013.

C. Uva, *L'immagine tra calco e calcolo*, in «Fata morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 21 REALE, settembre-dicembre 2013, pp. 39-46.

Id., *Fuori e dentro il corpo. Embodiement e disincarnazioni tecnologiche all'origine delle nuove visualità, tra videogame e realtà*, in «Imago», a. VI, n. 12, secondo semestre 2015, pp. 183-196.

A. Vidler, *The architectural uncanny*, 1992, tr. B. Del Mercato, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.

F. Villa (a cura di), *Vite impersonali: autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012.

P. Virilio, *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Galilée, Paris, 2004; tr. di L. Odello, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina, Milano 2004.

A. Webber, E. Wilson, *Cities in transition. The moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, London – New York 2008.

P. Weibel (a cura di) *On Justifying the Hypothetical Nature and the Non-Identity within the Object World*, Colonia 1992.

V. Zagario, *Boys games. Cinema, videogames e youtubers*, in «Imago», n. 12, secondo semestre 2015, pp. 197-209.

J. Zdziarski, *iPhone open application development*, O'Reilly, Beijing 2008.

TESI DI DOTTORATO CONSULTATE

F. A. Brown, *A familiar villain: surveillance, ideology and popular cinema*, relatore W. Hope, Master of Communication Studies, Auckland University of Technology, risorsa è *open access*
<http://aut.researchgateway.ac.nz/handle/10292/182>

A. Diop, *Le complexe "machine-corps-image" : étude des interactions entre le regard machinique et le corps humain dans les représentations de la surveillance au cinéma et en vidéo*, relatore prof.ssa T. Castro, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.

H. Jeannin, *Les représentations fictionnelles de la surveillance. Dystopies contemporaines de la redite à l'innovation*, relatore prof. B. Péquignot, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010.

Y. Lavecchia, *Self-surveillance: [forme della] soggettività e [dispositivi di] controllo nel cinema contemporaneo*, relatore prof. S. Alovisio, Università degli Studi di Torino, 2011.

E. Romano, *Sorveglianza e cultura visuale: dispositivi, pratiche ed esperienze tra cinema, arte e spazio urbano*, relatore prof. V. Zagario, Università degli Studi di Roma Tre, 2014.

SITOGRAFIA

Sito rivista Surveillance & Society
<http://www.surveillance-and-society.org>

Sito del Surveillance Studies Centre
<http://www.sscqueens.org>

Sito della rivista Positif. Revue mensuelle de cinéma
<http://www.revue-positif.net>

Selfiecity, Lev Manovich
<http://selfiecity.net>

Sito quotidiano Il Sole 24 ore
<http://www.ilsole24ore.com>

Canale Youtube del ciclo di incontri “Foucault e i dispositivi del sapere. Le Arti, I Media e Il Potere” Casa della Cultura - Milano
<https://www.youtube.com/watch?v=oKx6qFeufvU>

Pagina del MAXXI dedicata alla mostra PLEASE COME BACK. IL MONDO COME PRIGIONE
<http://www.maxxi.art/events/please-come-back-il-mondo-come-prigione/>

Sito web collettivo Zemos98 e mostra Panel de control
<http://www.zemos98.org/paneldecontrol/>

FILMOGRAFIA

1984 di Robert Radford (1984)

87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni di Costanza Quatriglio (2015)

All the President's Men di Alan J. Pakula (1976)

American Sniper di Clint Eastwood (2014)

Aus Liebe zum Volk di Eyal Sivan (2004)

Aux Yeux de Tous di Cédric Jemenez e Arnaud Duprey (2012)

Blackhat di Michael Mann (2014)

Blade Runner di Ridley Scott (1982)

Body of Lies di Ridley Scott (2008)

Brazil di Terry Gilliam (1985)

Cachè di Michael Haneke (2005)

Casino Royale di Sam Mendes (2006)

Citizenfour di Laura Poitras (2014)

Closed Circuit di John Crowley (2013)

Cloverfield di Matt Reeves (2008)

Collateral Damage di Arold Davis (2002)

Déjà Vu di Tony Scott (2006)

Der Riese di Michael Klier (1983)

Disturbia di Daniel John Caruso (2007)

Dragonfly Eyes di Xu Bing (2017)

Eagle Eye di Daniel John Caruso (2008)

Echelon Conspiracy di Greg Marcks (2009)

Echelon: the secret power di David Kom–Brzoza (2003)

EDtv di Ron Howard (1999)

Ender's Game di Gavin Hood (2013)

Enemy of the State di Tony Scott (1998)

Erasing David di David Bond (2010)

Erkennen und Verfolgen di Harun Farocki (2003)

Escape to Witch Mountain di John Hough (1975)

Eye/Machine di Harun Farocki (2001-2003)

Eye in the Sky di Gavin Hood (2015)

Fair Game-Caccia alla spia di Doug Liman (2010)

Fight Club di David Fincher (1999)

Gegen-Musik di Harun Farocki (2004)

Good Kill di Andrew Niccol (2014)

Green Zone di Paul Greengrass (2010)

Freeze Frame di John Simpson (2004)

Hardcore di Ilya Naishuller (2015)

Her di Spike Jonze (2013)

Ich glaubte Gefangene zu sehen di Harun Farocki (2000)

In Ascolto di Giacomo Martelli (2006)

In the Valley of Elah di Paul Haggis (2007)

La Zona di Rodrigo Plà (2007)

Jason Bourne di Paul Greengrass (2016)

Lions for Lambs di Robert Redford (2007)

Look di Adam Rifkin (2007)

Minority Report di Stevan Spielberg (2002)

Panic Room di David Fincher (2002)

Paranormal Activity di Oren Peli (2007)

Peeping Tom di Michael Powell (1960)

Rear Window di Alfred Hitchcock (1954)

Red Road di Andrea Arnold (2007)

Redacted di Brian De Palma (2007)

Risk di Laura Poitras (2016)

Road to Nowhere di Monte Hellman (2010)

Skyfall di Sam Mendes (2012)

Snake Eyes di Brian de Palma (1998)

Snowden di Oliver Stone (2016)

Source Code di Duncan Jones (2011)

Spectre di Sam Mendes (2015)

Spy Game di Tony Scott (2002)

Standard Operating Procedure di Errol Morris (2008)

Sucker Punch di Zack Snyder (2011)

Syriana di Stephen Gaghan (2005)

The Bourne Identity di Doug Liman (2002)

The Bourne Supremacy di Paul Greengrass (2004)

The Bourne Ultimatum di Paul Greengrass (2007)

The Bourne Legacy di Tony Gilroy (2012)

The Captive di Atom Egoyan (2014)

The Circle di James Ponsoldt (2017)

The Conversation di Francis Ford Coppola (1974)

The Dark Night di Christopher Nolan (2008)

The Fifth Estate di Bill Condon (2013)

The Final Cut di Omar Naim (2004)

The Osterman Weekend di Sam Peckinpah (1983)

The Hurt Locker di Kathryn Bigelow (2008)

The Parallax View di Alan J. Pakula (1974)

The Risk di Laura Poitras (2016)

The Sum of All Fears di Phil Alden Robinson (2002)

The Truman Show di Peter Weir (1999)

Three Days of the Condor di Sydney Pollack (1975)

THX 1138 di George Lucas (1971)

Underground; The Julian Assange Story di Robert Connolly (2012)

Unfriended di Levan Gabriadze (2014)

Vittime di guerra di Brian De Palma (1989)

We Steal Secrets: The Story of WikiLeaks di Alex Gibney (2013)

Who Am I – Kein System ist sicher di Baran bo Odar (2014)

Zero Dark Thirty di Kathryn Bigelow (2012)

SERIE TELEVISIVE

24 (2001 – 2010)

Black Mirror (2011- in produzione)

Chuck (2007-2012)

Hatufim-Prisoners of War (2010-2012)

Homeland - Caccia alla spia (2011 – in produzione)

How to Get Away with Murder (2014 – in produzione)

Look (2010)

Minority Report (2015)

Mr. Robot (2015 – in produzione)

OZ (1997-2003)

Person of Interest (2011-2016)

Scandal (2012 -2018)

Secret City (2016 – in produzione)