Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
Scuola dottorale in “Culture e trasformazioni della città e del territorio”
Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”

XXVII ciclo

Sorveglianza e cultura visuale: dispositivi, pratiche ed esperienze tra cinema, arte e spazio urbano

Tutor: prof. Vito Zagarrio
Dottoranda: Erica Romano
Coordinatore: prof.ssa Veronica Pravadelli

Indice

Introduzione 3

Capitolo 1 – L'orizzonte della visione in epoca moderna

1.1 Alle origini della connessione tra sorveglianza e dispositivi di visione 8

1.2 Le origini della fotografia tra utilizzi disciplinari e spettacolari 19

1.3 Il ruolo delle mappe all'interno della cultura visuale 28

Capitolo 2 – Spazio urbano e sorveglianza

2.1 La metropoli contemporanea e l'universo dei media tra globale e locale.. 35

2.2 L'orizzonte del controllo: dal Panopticon alla CCTV 41

2.3 Mappare il mondo: dalla cartografia alle immagini satellitari.. 52

Capitolo 3 – Sorveglianza in Rete tra locative e social media

3.1 Nuovi orizzonti del controllo in Rete: social media tra cultura partecipativa e sorveglianza.. 60

3.2 I locative media e la nuova percezione dello spazio….....69

2.3 Pratiche di condivisione e geolocalizzazione delle immagini: il caso Instagram…. 74

Capitolo 4 – Lo sguardo del controllo nella cultura visuale contemporanea

4.1 Utilizzi creativi della cartografia digitale 85

3.2 Le immagini di sorveglianza nel panorama post-mediatico 93

2.3 Il regime scopico della sorveglianza nel cinema americano contemporaneo... 98

Conclusioni. 116

Bibliografia. .....

Introduzione

William J. T. Mitchell ha definito il *pictorial turn* come un rinnovato interesse nell'ambito degli studi umanistici per le immagini e per la visualità nel suo complesso all'indomani del *linguistic turn*, che aveva informato la riflessione critica sulle forme culturali a partire dagli anni Settanta. Per Mitchell non si tratta della necessità di una cieca adesione allo studio del "visuale", bensì della presa di coscienza del fatto che le immagini portano con sé un alto grado di problematicità nelle indagini ad esse dedicate.

È emersa inoltre la consapevolezza che i modelli testuali risultano poco adeguati ad analizzare le immagini che hanno invaso la nostra quotidianità e a interpretare le complesse e variegate pratiche di visione e forme della spettatorialità dell'era contemporanea; è in questo senso che Mitchell definisce il *pictorial turn* come:

> It is a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, insitutions, bodies and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance and visual plasure) may be as deep a problema s various forms of *reading* […] and that visual experience or "visual literacy" might be not be fully explicable on the model of textuality[1].

La circolazione massiccia delle immagini che ha investito la nostra epoca rende quindi indispensabile la ricerca di nuovi modelli analitici e interpretativi delle stesse, in un ottica fortemente interdisciplinare.

È a partire da questa consapevolezza che durante questo lavoro si analizzerà il tema della sorveglianza, una questione che, soprattutto nella declinazione foucaultiana, ha orientato

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

molti degli approcci più interessanti nell'ambito degli studi visuali. La tematica della sorveglianza costituirà quindi il filo conduttore della ricerca, al fine di comprendere come il rapporto tra i dispositivi di visione e il controllo si è sedimentato a partire dalla modernità e in quali delle attuali pratiche di visione ed esperienza urbana si configura oggi questo legame. Si tenterà di definire e comprendere i termini di due polarità che informano la cultura delle immagini sin dall'Ottocento. 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 togheter, spectacle and surveillance apitomize the basic dialectic between illusionism and realism in contemporary visual culture: they might be tought 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 form[2].

Questa dialettica affonda le sue origini in epoca moderna, all'indomani della creazione dello Stato moderno, della diffusione delle istituzioni disciplinari e delle scoperte tecnologiche che in quel periodo hanno trasformato la società occidentale, tra cui il cinema e la fotografia. I prestiti e le connessioni tra cultura scientifica e popolare, sapere medico e fotografia, utilizzi disciplinari e artistici dei media cinema e fotografia, sono delle tensioni costitutive della cultura visuale di quel preciso momento storico. Siamo interessati a comprendere in che modo il cinema e la fotografia siano riusciti a operare una sintesi delle due modalità di costruzione dello sguardo.

Il concetto di modernità è fondamentale in seno ai *visual studies*, sia perché ha visto il passaggio ad altri tipi di esperienze dello spazio e delle immagini che sono andati a formare la storia stessa della cultura visuale, sia perché è divenuto un nucleo concettuale per gli studi sulla cultura visuale[3].

---

[2] Ivi, p. 327.

[3] L'importanza di intendere il concetto di modernità in questa duplice accezione è sottolineata da Schwartz e Przyblysky all'interno di un volume che ripercorre l'intera storia della cultura visuale. Cfr. V. Schwartz, J. M. Przyblysky, *The Nineteenth Century Visual Cutlure Reader*, London and New York, Routledge, 2004.

Una storia della cultura visuale è inconcepibile se non nei termini di un approccio interdisciplinare e di una erosione dei confini tra le varie discipline che contribuiscono a formare la complessa dimensione di questo campo di studi. Si tratta di delineare una storia della produzione e della ricezione delle immagini alla quale hanno contribuito in vario modo sia la storia dell'arte (nella sua forma più aggiornata, quella della *new art history*), sia i *film studies*, soprattutto per quanto riguarda lo studio delle forme precinematografiche che ha portato a una più generale rivalutazione della cultura visuale del diciannovesimo secolo (assecondando una prospettiva genealogica che arriva sino al presente). La cultura visuale si occupa quindi di immagini contestualizzandole all'interno della storia della visione, dell'esperienza visuale, e facendo riferimento al contesto storico nel quale si originano, con attenzione anche alla spettatorialità e alle pratiche di osservazione. Si tratta in sostanza di porre attenzione al carattere ontologico di ogni singolo medium in un determinato momento storico, momenti che danno forma e significato alle convenzioni formali di ogni medium:

> Visual culture can be defined first by its objects of study, wich are examined not for their aesthetic value per se but for their meaning as modes of making images and defining visual experience in particular historical contexts. Visual culture has a particular investment in visiona as a historically specific experience, mediated by new technologies and the individual and social formations they enable[4].

Nella prima parte del seguente lavoro si tenterà di seguire un approccio genealogico alle questioni della visione e della sorveglianza, per dar conto della dimensione storica nella quale le pratiche di visione, e la dialettica tra spettacolo e sorveglianza, traggono origine. Il tema del controllo in epoca moderna sarà posto in relazione il mutamento del regime scopico e della spettatorialità a cavallo tra Ottocento e Novecento; la nascita di un nuovo tipo di osservatore e di una nuova visualità fortemente connessa al corpo dello spettatore e alla formazione di una soggettività di tipo moderno sono questioni necessarie per il tipo di analisi che ci proponiamo di compiere in questa sede. Il tema della storicità della visione attraversa in maniera transversale svariate discipline; in questa sede si tralascerà un'indagine sulla natura stessa della visione e della percezione visiva, questione che

[4] Ivi, pp. 6-7.

continua ad animare il dibattito estetico-filosofico e dell'orizzonte degli studi visuali. Si tenterà piuttosto di analizzare la visione in una prospettiva storica: i modi della percezione umana mutano, in quest'ottica, al mutare delle condizioni e delle epoche storiche e il rapporto tra la storia della percezione e l'evoluzione dei media cinema e fotografia è da porre necessariamente in relazione con la società moderna e le dinamiche economiche che la animano, nonchè con le interruzioni e le discontinuità che hanno animato questo processo di evoluzione della visione e che hanno favorito, in epoca moderna, la nascita di un nuovo soggetto percipiente.

Nella seconda parte della tesi il tentativo di storicizzazione del rapporto tra sorveglianza e visione cederà il passo a un *excursus* sullo stato della metropoli contemporanea, per poi arrivare all'analisi delle pratiche quotidiane nelle quali è possibile rintracciare le intersezioni tra l'orizzonte del controllo e i social media. La convergenza dei media, la diffusione di una rete invisibile e immateriale di dati digitali, la proliferazione degli schermi e la circolazione delle immagini digitali hanno notevolmente modificato il nostro rapporto con la città e ridefinito l'esperienza urbana. Una ricognizione delle principali teorizzazioni su metropoli e globalizzazione sarà utile a definire quello spazio urbano in cui sono all'opera nuovi dispositivi e pratiche di visione. Lo studio delle nuove esperienze urbane rientra infatti a pieno titolo nell'orizzonte degli studi visuali nel momento in cui si propone di mettere a fuoco la visualità negli ambienti mediali urbani.

Successivamente, nel terzo capitolo, si tenterà di analizzare la questione della sorveglianza in Rete, tentando di rivedere il concetto di partecipazione in chiave critica.

Si analizzerà il funzionamento di alcune piattaforme e applicazioni *locative* con un *focus* sulla geolocalizzazione, oggi opzione incorporata in tutti i dispositivi mobili, nuova modalità per esperire e rappresentare lo spazio.

La cultura visuale contemporanea è stata fortemente influenzata dal paradigma visuale della sorveglianza. Lo "sguardo del controllo" è divenuto un codice rappresentativo rintracciabile nel cinema contemporaneo, nei videogiochi e nel lavoro di molti artisti che negli ultimi anni hanno avviato una riflessione sul tema del controllo. Nel quarto capitolo si darà conto della tendenza del cinema americano contemporaneo a replicare questo sguardo. Il regime scopico della sorveglianza, soprattutto all'interno del filone dei *war-movies*, interroga lo statuto stesso dell'immagine cinematografica nell'epoca del digitale,

portando alla luce nuovi nuclei di riflessione sulla questione dell'indessicalità, del valore testimoniale delle immagini e sulla natura metamediale del cinema contemporaneo.

Capitolo I

L'orizzonte della visione in epoca moderna

1.1 Alle origini della connessione tra sorveglianza e dispositivi di visione

Se il profondo legame tra la sorveglianza e la sfera del visivo è da rintracciare nelle connessioni che durante la modernità si instaurano tra spazio, corpo e dispositivi di visione, sarà proprio a partire da questo contesto che il presente lavoro analizzerà l'evoluzione di questi rapporti sino alla contemporaneità. L'analisi dei dispositivi di visione, e in particolare quella legata alla riflessione foucaultiana, è infatti una delle prospettive che ha più proficuamente informato l'area degli studi della cultura visuale. E d'altronde tra le varie aree di ricerca che hanno contribuito all'affermarsi di quello che Mitchell ha definito come un *pictorial turn* all'interno degli studi di matrice umanistica, il lavoro di Foucault è quello che ha apportato uno dei maggiori contributi per l'indagine sulla visualità e sulla frattura tutta novecentesca tra il "discorsivo" e il "visibile"[5].

In questa prima parte del lavoro il discorso sulla sorveglianza si articolerà in relazione alla questione della nascita di un nuovo regime scopico, mutamento introdotto dalla nascita dei dispositivi foto-cinematografici e dalle mutate condizioni degli assetti urbani nell'era della modernità. L'indagine sarà volta soprattutto a rintracciare l'intimo legame che vi è tra la nascita di questi dispositivi e l'altrettanto capillare diffusione delle istituzioni disciplinari d'epoca moderna. Si tratta di un approccio alle pratiche visive che tiene conto della dimensione storica nella quale queste pratiche si originano.

[5] Cfr. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit.

Fotografia e cinema nascono nel contesto della modernità, nelle metropoli dal mutato assetto urbano, e condividono con la sorveglianza l'appartenenza a una nuova cultura della spazio-visualità dalla quale entrambe si originano e sulla quale agiscono modificando per sempre il quotidiano degli abitanti della città, i loro consumi, le loro abitudini e il loro rapporto con lo spazio. Il contesto di origine di quello che potremmo definire come un regime scopico[6] che tutt'oggi informa la cultura visuale nel suo complesso, verrà quindi indagato, secondo una prospettiva genealogica, in relazione ad alcune delle più importanti trasformazioni che si succedettero nella società occidentale a cavallo tra Ottocento e Novecento. Potremmo quindi affermare che il legame tra sorveglianza e dispositivi della visione posa su un doppio binario: da un lato ha a che fare con il consolidamento delle istituzioni disciplinari (secondo un paradigma interpretativo di discendenza foucaultiana); dall'altro ha a che fare con l'emergere di un nuovo regime scopico e di un nuovo regime spettatoriale, sollecitati dalla nascita della fotografia e del cinema.

Come sottolinea Martin Jay la visione è un tema centrale nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento tanto in relazione all'emergere di una nuova nozione di *Ego* ma anche per il ruolo, che Jay definisce di "complementarietà", assunto nella creazione e nel consolidamento degli apparati disciplinari. Questa lettura dei mutamenti scopici che investono la società della modernità mette in campo un approccio, che negli anni sessante e settanta fu adottato da molti intellettuali di area perlopiù francese e che ha esplorato il concetto di visone tentando di abbattere la tendenza all' oculocentrismo che aveva dominato il pensiero occidentale (la tradizione cartesiana basata sull'oggettività della visione e sul dualismo soggetto-oggetto), per focalizzarsi sul funzionamento della visione in relazione a temi quali la sorveglianza e la nascita di una "società dello spettacolo"[7]. Quello che ci interessa in questa prima parte del lavoro di ricerca è quindi l'identificazione, nella nascita dei dispositivi di visione foto-cinematografici, di una tensione tra la nuova soggettività spettatoriale originata da questi dispositivi, da un lato, e la possibilità di inscrivere in questo nuovo rapporto tra corpo e visione le pratiche della sorveglianza

[6] Concetto già presente nelle teorizzazioni di Foucault e successivamente indagato in alcuni lavori fondamentali nell'ambito dei *visual studies* quali quelli di Martin Jay e Jonathan Crary, ai quali si farà successivamente riferimento.

[7] Il riferimento è al pensiero di Foucault e alle teorizzazioni di Guy Debord, riflessioni differenti ma coeve sull'impianto storico- filosofico della società occidentale.

dall'altro, in una prospettiva che metta in relazione i mutamenti nelle pratiche della visione con i cambiamenti storici e sociali del periodo. Procederemo quindi a evidenziare vari fattori che contribuirono all'emergere di una nuova sensibilità spettatoriale, primo tra tutti i cambiamento che investì, in pittura, la rappresentazione dello spazio.

A cavallo tra XIX e XX secolo si diffusero nuove idee sulla natura dello spazio in varie discipline; dalle geometrie non euclidee all'utilizzo delle prospettive multiple nella pittura (Cézanne e successivamente i cubisti), dal prospettivismo filosofico alla teoria della relatività, passando per i nuovi dispositivi ottici e di visione, in epoca moderna si assiste a una rivoluzione nella concezione dello spazio che si traduce in una «trasformazione dei fondamenti metafisici della vita e del pensiero»[8], parte di un più ampio processo di secolarizzazione che caratterizzerà tutta l'epoca moderna. Assume particolare rilievo, ai fini della nostra analisi, riflettere sull'operazione di problematizzazione dello spazio messa in campo da alcuni artisti del periodo. Pittori come Cézanne e successivamente il Cubismo avviarono una vera e propria rivoluzione della resa dello spazio in pittura: partendo dal presupposto che lo sfondo fosse importante tanto quanto il soggetto, questi artisti misero in discussione l'esistenza di una prospettiva unica introducendo una nuova concezione dello spazio visivo. Inoltre gli elementi di astrattismo introdotti da Cézanne, quanto dai Cubisti, favorirono il passaggio dalla riflessione sull'oggetto della rappresentazione a quella sulle modalità della rappresentazione stessa. Si tratta di una dialettica cruciale nelle riflessioni tardo moderniste sul tema della rappresentazione. È infatti proprio a partire dalla pittura di paesaggio che ha inizio lo sconvolgimento della relazione classica tra sfondo e figure, ponendo le basi per una nuova resa dello spazio e quindi per la nascita di una sensibilità artistica, nonché spettatoriale, di tipo moderno nel quale l'atto della visione riacquista una componente percettiva e di collegamento al corpo. In questo senso, come sottolinea David Harvey sulla scia del noto studio di Stephen Kern sullo spazio e il tempo tra Ottocento e Novecento, il modernismo sarebbe interpretabile come risposta alla crisi dell'esperienza dello spazio e del tempo che aveva investito la società occidentale dell'epoca[9]. In epoca moderna si diffuse infatti una "compressione spazio-temporale" dovuta anche alla diffusione dei nuovi mezzi di trasporto e della comunicazione (dall'aereo alla

[8] S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 190.

[9] Cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 2010.

radiotelegrafia, dall'automobile al cinema), una trasformazione che Harvey interpreta in relazione all'emergere della società capitalistica e all'espansione del commercio globale, al quale lo studioso riconduce anche le novità nel campo dell'arte moderna e della rappresentazione:

> In primo luogo, il mutevole significato dello spazio e del tempo elaborato dal capitalismo stesso ha reso necessarie eterne rivalutazioni nelle rappresentazioni del mondo nella vita culturale. […] La mutevole esperienza dello spazio e del tempo aveva molto a che vedere con la nascita del modernismo e con i suoi confusi vagabondaggi da un estremo all'altro della relazione spazio-temporale[10].

Secondo questa analisi la simultaneità che si diffuse in epoca moderna sarebbe interpretabile come una trasformazione radicale nell'esperienza dello spazio e del tempo riconducibile all'emergere del capitalismo occidentale (e del tempo della fabbrica): la nascita di un nuovo soggetto che sperimenta nuove attività percettive e nuovi modi dell'attenzione all'interno dello spazio urbano, è frutto di una convergenza di fenomeni quali la trasformazione della città, l'emergere dell'industrializzazione di massa e l'avvento riproducibilità tecnica, tutti elementi che richiedevano una reattività percettiva del tutto nuova, tutti elementi che contribuirono al cambiamento dei modi della visione.

Detrattori di questa concezione della modernità appaiono alcuni sostenitori della tesi secondo cui la percezione delle immagini resterebbe sostanzialmente immutabile e si baserebbe unicamente su delle caratteristiche fisiologiche che renderebbero l'occhio trans-storico. In questa prospettiva sarebbe impossibile rintracciare una storicità dello sguardo ma solo una storicità relativa alle modalità di rappresentazione simbolica che l'uomo ha adottato nelle varie epoche[11]. All'interno del dibattito sulla storia della percezione e dello sguardo infatti troviamo posizioni diverse, complesse e poco sistematizzate. Filosofi come Arthur Danto e Nöel Carroll non riescono a concepire una storia dello sguardo che sia slegata dalla dimensione fisiologica del meccanismo percettivo, che rimane per loro sostanzialmente immutato nella storia dell'umanità. Per Danto e Carroll infatti a cambiare

[10] Ivi, pp. 345-346.

[11] Cfr a questo proposito la raccolta di saggi curata da Michele Di Monte che include contributi al tema di Arthur C. Danto, Nöel Carroll e Mark Rollins: A. C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Nöel Carroll e Mark Rollins*, Roma, Armando Editore, 2007.

non sarebbe la natura dello sguardo umano, ma le tecniche di produzioni delle immagini nelle quali lo sguardo prende forma. Diversa appare invece la posizione di Hans Belting che sottolinea la necessità di fare riferimento a un'*iconologia dello sguardo* piuttosto che a un'iconologia delle immagini, operazione che «[…] apra la strada ad un'interpretazione storico-culturale della prassi dello sguardo, sia dal punto di vista storico sia da quello antropologico»[12] e che ponga come necessaria condizione all'esercizio dello sguardo l'immaginazione, piuttosto che la percezione. La cultura occidentale è stata informata sin dal Medioevo dal dominio dello sguardo: la pittura fu un mezzo per tradurre, nelle varie epoche, le modalità di costruzione dello sguardo e del rapporto tra uomo e immagini. Prima dell'avvento della fotografia, infatti, l'operazione di rappresentazione e simulazione del mondo, da parte delle arti visive occidentali, ha messo in campo la complessa triangolazione composta da spettatore/sguardo dell'artista/sguardi interni alla rappresentazione. L'avvento della fotografia sembrò accantonare per sempre l'idea di una soggettività dello sguardo cedendo il passo all'occhio meccanico e alla rappresentazione oggettiva della realtà, processo che, secondo Belting, si è poi invertito con l'avvento dell'era post-fotografica (e delle immagini digitali) reintroducendo il principio della finzione nella creazione delle immagini e nell'esercizio dello sguardo. Tuttavia le due "polarità" identificate da Belting, che ricordano da vicino le considerazioni di Mitchell sulla dialettica tra illusionismo e realismo nella cultura visuale contemporanea, non sono contrapposte: «Nella storia della percezione tali strategie non si contraddicono ma anzi si supportano vicendevolmente. Sia che controlli la realtà sia che la fugga, lo sguardo ne è stato per lo più vittima»[13]. E d'altronde per Mitchell il rapporto tra fotografia analogica e digitale non può essere ricondotto ad un mero discorso sull'ontologia dell'immagine poiché bisogna comprendere anche il ruolo che queste immagini svolgono all'interno della società e il loro collegamento con la scienza, la politica, e le pratiche quotidiane; secondo lo studioso infatti le due forme di rappresentazione si completano a vicenda e «il realismo non è "assimilato" all'ontologia del mezzo in quanto tale»[14]. Ci interessa particolarmente sottolineare la tensione tra le due polarità del realismo e dell'illusionismo che hanno

[12] H. Belting, *Per un'iconologia dello sguardo*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti, 2008, p. 9.
[13] Ivi, p. 24.
[14] W. J. T. Mitchell, *Realismo e immagine digitale*, in R. Coglitore, cit., p. 96.

animato sin dalle origini i medium cinema e fotografia. Nello spazio intermedio tra l'orizzonte del realismo (e di un'indessicalità ontologicamente connaturata al cinema e alla fotografia) e quello della messa in scena (che i due media ereditano dalla cultura teatrale e dalla fantasmagoria ottocentesca) si situano infatti gli esiti artistici attraverso i quali questi media si sono evoluti sino ad oggi attraverso una storia discontinua e stratificata e in quello stesso spazio si sono sedimentate quelle logiche complementarietà tra sorveglianza e spettacolo che hanno informato la costruzione dello sguardo e le esperienze della visione. Imprescindibile appare, a tal proposito, il riferimento al rapporto tra dispositivi della visione in epoca moderna, corpo e nuove forme di spettatorialità.

La dissoluzione del paradigma cartesiano all'interno del quale l'osservatore instaurava una relazione con il mondo esterno tramite l'oggettività fornita dall'inflessibile 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 in svariati ambiti della nascente cultura visuale e pone le basi per la nascita di un nuovo tipo di osservatore per il quale l'atto dell'osservare diviene indissolubilmente legato al corpo: nasce così la soggettività della visione sulla quale tanto si è soffermata la fenomenologia e che si origina a partire dai primi studi dei fenomeni fisiologici come la persistenza dell'immagine sulla retina (*afterimages*). 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"»[15]; Crary fa chiaramente riferimento a quella tecnologia politica del corpo descritta da Foucault, quella "microfisica del potere" immanente a tutte le relazioni che il corpo istituisce all'interno della società, un potere difficilmente localizzabile in istituzioni o apparati statali.

[15] J. Crary, *Modernizing Vision*, in Hal Foster (edited by), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 43.

Sarà opportuno rapportarsi con cautela all'orizzonte teorico delineato da Crary che ha generato riserve soprattutto in alcuni studiosi di cultura visuale. Per Mitchell ad esempio l'approccio di Crary è fondamentale per la rivalutazione della componente spettatoriale e per il lavoro di storicizzazione delle pratiche di visione e dello spettatore moderno, tuttavia si tratta di un lavoro che risentirebbe di un'eccessiva generalizzazione nella descrizione delle forme di spettatorialità e dei regimi visuali[16]. L'approccio di Crary si differenzia infatti da quello di alcuni teorici della cultura visuale nell'intento di costituire una storia della visione che anziché analizzare i mutamenti nelle pratiche di rappresentazione, si concentri sulla questione dell'osservatore, che è per lui «[…] sia il prodotto storico sia il luogo dove si verificano le pratiche, le tecniche, le istituzioni e le procedure di soggettivizzazione»[17], un approccio che presuppone una rottura tra il sistema ottico della camera oscura e quello del mezzo fotografico (e successivamente cinematografico) e che pone l'accento sulla nuova componente corporea che caratterizza alcune esperienze di visione del diciannovesimo secolo (soprattutto nel caso dello stereoscopio e del fenachistoscopio). Non bisogna dimenticare infatti che molte delle pratiche di spettacolo pre-cinematografiche fornivano delle esperienze spettatoriali nelle quali la visione è definibile come maggiormente "incarnata" e corporea, esperienze che consentivano allo spettatore di interagire direttamente con l'apparato di visione, a volta addirittura a livello tattile. Secondo Wanda Strauven alcuni dispositivi precinematografici sono perfettamente riconducibili al nuovo regime spettatoriale delineato da Crary. Infatti ben prima dell'avvento del cinema e della fotografia lo spettatore si confrontò con forme della visione che prevedevano la sua interazione, corporea e tattile, con l'apparato:

> What should be emphasized is that the precinematic obsrver was living in an epoch prolific of (pseudo)scientific experiments with the afterimage and that he or she was likely to be familiarized with these experiments thanks to their popularization through home enterteinment optical devices[18].

---

[16] Si tratta della problematizzazione che Mitchell compie della teoria spettatoriale di Crary all'interno del testo *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., pp.19-23.
[17] J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013, p.8.
[18] W. Strauven, *The Observer's Dilemma: To Touch or not To Touch*, in E. Huhtamo, J. Parikka (edited by), *Media Archaeology*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 150.

Anche per Ann Friedberg il modello della "rottura" proposto da Crary risulta discutibile poiché non renderebbe conto in modo esaustivo della complessità della "cinematic visuality" che si originò incorporando tanto la tradizione ottica "incorporea" della camera oscura, quanto le esperienze di maggiore coinvolgimento sensoriale come quelle fornite dallo stereoscopio e dal fenachistoscopio[19].

Quello che tuttavia appare interessante nell'analisi di Crary, almeno in questa sede, è il nesso evidenziato dal teorico tra un nuovo approccio corporeo all'immagine e la possibilità, ben in una prospettiva foucaultiana, di inscrivere all'interno di questo nuovo nesso tra corpo e visione le nascenti logiche disciplinari moderne e il 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 cominciava in quegli anni ad utilizzare lo sguardo (perlopiù maschile) per l'ispezione del corpo.[20] Il sapere medico in quel periodo ha portato a compimento un progetto di visibilità del corpo (cadavere) 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. Il modello anatomo-patologico dell'epoca della modernità accede, così come il cinema, a degli spazi prima inaccessibili alla visione umana e inaugura una nuova concezione della visione e del corpo. Per Giuliana Bruno infatti tanto la lezione di anatomia (trasposta più volte sullo schermo dal cinema delle origini) tanto 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 osservazione»[21].

---

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

[20] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Milano, Mondadori, 2009.

[21] Ivi, p. 101.

Lisa Cartwright ci ricorda che lo stesso Auguste Lumière, oltre ad aver dato vita ad un mezzo che sarà sin dall'inizio ampliamente sfruttato in campo medico, si era dedicato nel corso della sua vita a ricerche di tipo medico-scientifiche. L'origine del mezzo cinematografico è quindi strettamente connessa allo studio scientifico e alle pratiche di disciplinamento del corpo umano:

> […] the cinematic apparatus can be considered as a cultural technology for the discipline and management of the human body, and that the long history of bodily analysis and surveillance in medicine and science is critically tied to the history of the development of the cinema as a popular culture institution and a technological apparatus[22].

Come la fotografia, secondo l'analisi che ne fa Allan Sekula, ha introdotto il principio panottico nella vita quotidiana[23] (assolvendo anche una funzione di tipo normativo, ovvero la registrazione e la catalogazione delle "devianze"), così per Lisa Cartwright anche la nascita del dispositivo cinematografico è fortemente connessa all'esercizio di un controllo sociale sui corpi e asseconda l' impulso moderno a voler rappresentare il corpo, oltre che nell'ambito scientifico anche all'interno della cultura popolare. Prendiamo ad esempio i raggi x: nello stesso anno della scoperta del cinema furono condotti i primi esperimenti radiografici. Si può quindi dire che il cinema nasce in contemporanea ai raggi x, che Cartwright definisce in questo modo: «[…] The x ray was a radical new way of viewing and organizing the body, and in triyng to appropriate ita s such»[24]. La connessione tra il cinema e i raggi x (entrambe inventati nel 1895), evidenziata dalla studiosa, conferma l'impulso tipicamente moderno all'investigazione del corpo al di là della superficie visibile all'occhio umano, ma soprattutto ci rende evidente la connessione che in quel periodo si stabilì tra arte e scienza. I raggi X, oltre a essere tra le scoperte più importanti di quel periodo storico, successivamente utilizzati anche in ambito militare, furono recepiti con grande entusiasmo anche all'interno della cultura popolare, confermando la presenza di un proficuo dialogo tra la storia dello sguardo scientifico e quella dello sguardo spettacolare.

---

[22] L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 3.
[23] Cfr. A. Sekula, *The Body and the Archive*, in «October», 39, 1986.
[24] L. Cartwright, cit., p. 122.

Il cinema (e in particolare la rappresentazione cinematografica di esperimenti con apparecchiature radiografiche sul corpo umano) fu spesso utilizzato per ricerche in campo scientifico sullo studio dell'anatomia umana e sulle malattie. Nello stesso tempo alcune scoperte prettamente scientifiche vennero utilizzate nell'industria dell'intrattenimento, due contesti accomunati dall'impulso al disciplinamento del corpo umano e che condividevano persino le modalità di rappresentazione: «[…] scientific representational conventions are not distinct from those found in cultural movements associated with modernism; […] these separate institutions and contexts share tecniques for disciplining, organizing and generating life»[25]. 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 inscrive all'interno dei corpi a partire proprio dalla nuova concezione scientifica che se ha di questi. La branca della fisiologia è un'altra modalità di indagine sui processi del corpo umano che ha molte connessioni con il cinema. Non a caso gli esperimenti di Muybridge e Marey sul movimento del corpo umano si basano proprio sui primi studi fisiologici; si tratta di un legame che il pre-cinema instaura con la scienza e che si accrescerà lungo tutto l'arco del ventesimo secolo. Tanto le tecnologie di analisi quanto quelle di registrazione del corpo contribuirono alla riconfigurazione del corpo umano e della visione in epoca moderna e il cinema, che si muoveva tra la cultura scientifica e quella popolare, funzionò, secondo Cartwright, come un "intertesto" di nuove modalità rappresentative a cavallo tra i due mondi. Inoltre, al di là dell'interrelazione con il discorso scientifico della modernità, come sottolineato da Francesco Casetti, un'analisi "disciplinare" del medium deve tener conto anche del ruolo svolto dal cinema nell'organizzazione stessa dello sguardo, sia quello interno al film che quello del suo spettatore:

> Dunque ci sono molti modi di regolare l'attività scopica; se si vuole, molti stili discipliari. Ma se le modalità con cui la disciplina opera possono cambiare, il risultato a cui si arriva è unico: lo sguardo del cinema, e con esso lo sguardo dello spettatore,

[25] Ivi, p. 137.

> debbono misurarsi con degli schermi d'azione; in nome di un principio di efficienza, essi trovano un loro ordine interno. L'occhio diventa così *docile*[26].

Per Casetti tuttavia alla docilità dello sguardo introdotta dal cinema non corrisponde una docilità dei corpi, al contrario gli spettatori sono immersi in un'esperienza di esercizio della fantasia e del desiderio all'interno sì di un'organizzazione "disciplinare", ma all'insegna dell'esplorazione: «Estremo paradosso che conferma come sullo schermo e nella sala si realizzino convergenze e sovrapposizioni altrimenti impossibili. Forza della negoziazione»[27].

Possiamo affermare che le questioni relative alle nuove esperienze di visione nell'epoca della modernità si intrecciano con una più ampia rete di problematiche: i progressi della scienza, l'urbanizzazione e il successivo avvento del capitalismo. In questo contesto l'egemonia dell'immagine fu un effetto dell'avanzamento delle tecnologie della riproducibilità tecnica, fortemente interconnesse con le scoperte e gli studi scientifici, ma fu anche «[…] la condizione storica per la ricostruzione di un osservatore adatto ai doveri di un consumo "spettacolare"»[28]. Il cinema e la fotografia transitavano in quel periodo storico a cavallo di scienza e spettacolo e una storicizzazione (che in questa sede siamo evidentemente impossibilitati ad affrontare in maniera esaustiva) di questi legami appare necessaria per problematizzare la questione della sorveglianza all'interno della cultura visuale contemporanea. Ritornando quindi all'ipotesi di Mitchell, quella per cui nella convergenza di spettacolo e sorveglianza si inscriverebbe la dialettica tra illusionismo e realismo che anima la cultura visuale contemporanea, possiamo affermare che una genealogia di questa convergenza deve tener conto che i media cinema e fotografia si fanno carico, durante la modernità, di operare una costruzione dello sguardo attraverso una negoziazione delle numerose istanze dell'epoca. Vedremo infatti nel paragrafo successivo, come anche la fotografia ha lavorato, nei primi decenni dalla sua nascita, assecondando da un lato le pratiche disciplinari legate al mezzo, dall'altro sviluppando un'autonomia linguistica che ha poi definito i termini della sua emancipazione dalla rappresentazione

---

[26] F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 282.
[27] Ivi, p. 284.
[28] J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, cit., p. 23.

pittorica. Vedremo in sostanza come la fotografia abbia operato una sintesi di queste diverse modalità di costruzione dello sguardo.

1.2 Le origini della fotografia tra utilizzi disciplinari e spettacolari

La fotografia si costituisce sin da subito come medium eterogeneo e complesso, la cui storia è attraversata da fratture e discontinuità: non si tratta infatti di una tecnologia omogenea ma di un medium conteso tra utilizzi funzionali all'esercizio del potere all'interno delle nuove metropoli degli Stati moderni e l'orizzonte artistico e spettacolare.
Nel tratteggiare una storia delle tecnologie della visione Lisa Cartwright e Marita Sturken affermano che queste sono il prodotto di un determinato momento storico e sociale. Così si può dire che la fotografia emerse in quel preciso periodo storico perché rispecchiava l'emergere di nuovi discorsi e bisogni della società moderna:

> It could thus be said that photography emerged as a visual technology because it fit certain emerging social concepts and needs of the time – modern idea about the individual in the context of growing urban centers, modern concepts of technological progress and mechanization, and the rise of bureaucratic institutins in the modern state[29].

Si tratta quindi di inquadrare il tema della visione in una prospettiva storica e genealogica che ne colga le relazioni con l'ideologia e il potere. La fotografia, nel contesto di una più ampia storia della cultura visuale, deve quindi essere analizzata in relazione al contesto storico nel quale è nata, con attenzione alle pratiche rappresentative e spettatoriali che ha generato sin dalle sue origini. A partire dagli anni settanta e ottanta alcuni studiosi hanno posto le basi per una nuova metodologia di interpretazione di questo medium: la visione della fotografia come mezzo "strumentale" ha sottratto alla storia dell'arte il predominio dello studio delle immagini fotografiche, includendo invece gli usi e le pratiche spettatoriali ad essa legate nel più vasto bacino della cultura visuale[30]. La nascita della fotografia coincide con la nascita dello Stato politico moderno, dove le relazioni di potere,

[29] L. Cartwright, M. Sturken, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 61.
[30] Il riferimento è alle prospettive teoriche messe in campo sin dagli anni ottanta da parte di studiosi come Lisa Cartwright, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau e John Tagg.

in una prospettiva foucaultiana, servono alla costruzione di un nuovo modello di cittadinanza. Nella monarchia il potere trovava la sua applicazione attraverso la sudditanza e la punizione. Nello Stato moderno invece il potere è meno visibile ma si diffonde a livello capillare a partire proprio dall' "amministrazione" dei corpi (quello che Foucault definisce "biopotere"). La fotografia fu sin da subito fu parte integrante dell'ambito scientifico e della regolazione dei comportamenti sociali da parte delle istituzioni, contribuendo al controllo, alla sorveglianza e alla creazione della devianza. Il concetto stesso di malattia mentale, prima inesistente, coincise con la nascita della fotografia, strumento utile al censimento, al monitoraggio e all'indagine sui corpi e sulle diversità e alla creazione di quelli che Foucault chiama "corpi docili". Secondo questa prospettiva non furono solo le evoluzioni tecniche a favorire la comparsa del medium fotografico ma la sua nascita e il suo rapido sviluppo sono da mettere in relazione con il contesto della società moderna. La fotografia emerse in quanto medium perché determinate condizioni storiche e sociali ne resero possibile lo sviluppo e la diffusione: «It could be said, in terms of Michel Foucault, that pothography emerged ad a medium when certain discourses of science, law, technology and modernity made its social roles possible»[31].

John Tagg fa riferimento alla concezione del potere elaborata da Foucault per analizzare le origini del medium fotografico e le connessioni con le istituzioni disciplinari. Tagg identifica la fotografia, all'interno della più ampia storia della cultura visuale, come un'interruzione e non come lo sviluppo omogeneo di una tecnologia in continuità con le precedenti. Per Tagg infatti la materialità del processo fotografico non è abbastanza da poter definire la fotografia come una tecnologia omogenea, un medium singolo dai significati immanenti, una singola forza culturale; in quest'ottica, ben lontana dal determinismo tecnologico, il medium non è qualcosa di già dato ma si costruisce e instituisce in maniera eterogenea e non uniforme. La produttività di foto nei primi tempi fu ampia e problematica e si confrontò sin dall'inizio con la censura e la proprietà intellettuale. Per gli artisti fu un modo per aprirsi a nuovi orizzonti ma la nuova tecnologia fu da subito integrata dalle istituzioni disciplinari. Si tratta di quella che Tagg definisce, richiamandosi a Foucault, come "instrumental photograpy", al servizio della psichiatria, criminologia, pratiche detentive e di archiviazione dei dati. Lo studioso sottolinea però

[31] Ivi, p. 65.

come questa interpretazione del medium fotografico si distacchi da una lettura di tipo sociologico (sugli usi e le funzioni della fotografia): si tratta infatti di identificare le condizioni "discorsive" sotto le quali la camera è divenuta anche strumento del potere, prova, testimonianza:

> Engagement with Foucault means that the problem of documentation and the status of the document have to be posed at the level of discourse: at the level of those practices, insistutions and orders of meanings that enact the field of disciplinarity and instate the regimen of instrumental representation on wich it depends and on wich it must set in place[32].

Le fotografie furono utilizzate sin dagli albori (e ancor prima che la tecnica fotografica tradizionale si consolidasse del tutto) in ambito scientifico e per l'istituzionalizzazione di modelli normativi e per la rappresentazione delle eccezioni e delle devianze da quel modello; pensiamo ai cosiddetti "archivi della follia"(l'opera di documentazione della malattia mentale all'interno degli istituti psichiatrici), all'istituzionalizzazione del sistema di riconoscimento tramite documento e foto, alle applicazioni in campo legislativo, detentivo e agli utilizzi per la criminologia, alla documentazione di esperimenti scientifici etc. Questi usi della fotografia sono parte di quell'impulso prettamente moderno all'osservazione e all'investigazione del corpo e sono quelli che rimandano all'orizzonte "disciplinare" del medium. In particolare la fisiognomica, scienza della classificazione molto in voga nel diciannovesimo secolo, si servì abbondantemente delle nuove possibilità offerte dall'emergente tecnologia per portare avanti un vero e proprio progetto di costruzione di catalogazione delle caratteristiche fisiche degli uomini in base alle quali poi identificare dei presupposti tratti che predisponevano alla criminalità (l'antropologia criminale lombrosiana). La fisiognomica agiva infatti isolando delle caratteristiche specifiche del volto assegnando poi delle precise caratteristiche e dei significati a ogni elemento; successivamente una lettura incrociata di questi elementi aiutava a tratteggiare il "profilo" della persona. La fede nell'oggettività dell'immagine fotografica discendeva da

[32] J. Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truth and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 18.

un approccio filosofico positivista che credeva nel sapere scientifico e nella misurabilità di tutte le cose e la fisiognomica si basava su questo empirismo estendendolo anche allo studio della mente nel tentativo di costruire una scienza del Sé oggettiva e inconfutabile. Volendo ampliare il discorso per situarlo nel più ampio contesto della cultura dell'epoca, si può fare riferimento anche alla letteratura vittoriana e alle *detective stories* che proliferarono in quel periodo (da Sherlock Holmes in poi). Roland Thomas riconduce questa tendenza nella letteratura del periodo ai nuovi impulsi disciplinari della fisiognomica e dell'antropologia criminale: «Togheter, camera and literary detective developed a practical procedure to accomplish what the new discipline of criminal antrhopology attempted more theoretically: to make darkness visible – giving us a means to recognize the criminal in our midst by changing the way we see and by redefining what is important for us to notice»[33]. L'interscambio tra la cultura scientifica dell'epoca e la cultura popolare, dalla letteratura allo spettacolo, furono quindi tantissime e contribuirono alla definizione di un nuovo regime visuale quanto di un nuovo tipo di osservatore.

Allan Sekula porta avanti un riesame critico delle origini della fotografia documentaria che, in una prospettiva materialista (attenta dimensione sociale della fotografia) tenta di sottrarre la fotografia come oggetto di studio al campo esclusivo della storia dell'arte, per rivelarne i più ampi collegamenti con i contesti storici e sociali nei quali il medium si origina. Sin dalle origini il sistema rappresentativo fotografico combinò una duplice natura e una doppia funzionalità. Il ritratto esemplifica bene le due polarità tra le quali la fotografia si trova ad operare nel diciannovesimo secolo; essa infatti da un lato si inserì nel solco di una tradizione tipicamente borghese rendendola più accessibile anche alle masse (assecondando la polarità che Sekula definisce come "honorific", quella del ritratto di famiglia che servì alla rappresentazione e all'istituzionalizzazione della classe *burgeois*), ma d'altro canto, in collegamento con il fiorente contesto del sapere medico e scientifico, la fotografia si instituì in quanto pratica "repressiva" sui corpi (polarità "repressive"): «Thus photography came to establish and delimit the terrain of the *other*, to define both the *generalized look* – the tipology – and the *contingent instance* of deviance and social

[33] R. R. Thomas, *Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Ficition*, in C. T. Christ, J. O. Jordan (edited by), *Victorian Literature and Victorian Visual Imagination*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 135.

pathology»[34]. Per Sekula le immagini prodotte in quel periodo della storia fotografica, andando a assecondare l'una o l'altra tendenza del mezzo, contribuirono a creare un archivio comprendente l'intero sistema sociale posizionando i corpi e gli individui all'interno di quel sistema. Il principio della razionalizzazione tipico dell'archivio e la fisiognomica influenzarono quindi le modalità produttive della fotografia del periodo e forse, come suggerisce Sekula lasciando aperto l'interrogativo, anche l'emergere, qualche anno più tardi, del modernismo fotografico. L'attenzione al volto umano, allo studio dei dettagli e l'attenzione al corpo a fini disciplinari e normativi sembrano informare anche le odierne modalità di ricognizione facciale a scopi perlopiù antiterroristici all'opera negli snodi delle grandi metropoli. Pur se in questa sede ci interessa maggiormente sottolineare gli interscambi tra la cultura scientifica di fine Ottocento e quella spettacolare (che entrambe andarono ad alimentare pratiche spettacolari e modi di produzione dell'immagine che sopravvivono ancora oggi), bisogna considerare che, in una prospettiva genealogica della storia della visione in relazione alla sorveglianza, il rapporto che in quel periodo si stabilisce tra corpi, visione e dispositivi tecnologici è fondamentale per comprendere il panorama attuale.

Gli utilizzi "strumentali" influenzarono quelli "spettacolari" e viceversa, in una interconnessione di pratiche di produzione e fruizione delle immagini che rendono uno studio sulle origini della fotografia inscindibile dal contesto storico e sociale del periodo. L'interscambio tra questi due orizzonti è anche di natura estetica e ha a che fare con i canoni della rappresentazione. L'opera di Hugh Welch Diamond sarà presa in esame come esempio peculiare di questa tensione tra le due polarità costitutive della fotografia e sarà utile anche a valutare le profonde connessioni tra i due orizzonti a livello estetico. Il fotografo e psichiatra fu a capo dell'Istituto psichiatrico femminile della contea di Surrey per dieci anni. Durante questo percorso egli tentò di utilizzare la fotografia a scopi terapeutici: la grande mole di fotografie delle pazienti femminili dell'istituto rappresentano l'applicazione della fisiognomica all'indagine psichiatrica, una pratica che cominciò a diffondersi proprio in quel periodo. Tuttavia Hugh Diamond inaugurò anche la pratica della fotografia a scopo terapeutico. La mediazione operata dalla camera nel ritrarre i

[34] A. Sekula, cit., p. 7.

pazienti avrebbe consentito a questi ultimi di rivedersi in quelle foto attraverso gli occhi di qualcun' altro (in questo caso del fotografo) e di giovare di una diversa immagine di sé stessi di natura diversa rispetto alla dinamica del vedersi ritratti allo specchio. In questo modo Diamond riuscì a sfruttare il processo di produzione delle immagini per le sue terapie sperimentali sui malati di mente (un caso di arte-terapia ante litteram) tentando di fornire ai pazienti nuovi strumenti per la costruzione di un'interiorità "sana". Si tratta di un tipo di sensibilità che utilizza le nuove potenzialità offerte dal mezzo fotografico a partire dalle caratteristiche costitutive di questo. Roland Barthes afferma che «la fotografia è infatti l'avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità»[35]; è proprio a partire da quella dissociazione che Diamond intende sfruttare le peculiarità costitutive del processo fotografico stesso, piuttosto che le singole immagini in sé.

Fig. 1 Hugh Welch Diamond, Paziente di Istituto Psichiatrico, 1855

[35] R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p.14.

Pur se la sua opera rientra a pieno titolo nel filone della fotografia fisiognomica di fine Ottocento, l'aspirazione del fotografo a rendere queste foto uno strumento terapeutico sottrae il processo fotografico alla sua vocazione "sorvegliante" e di natura classificatoria. Inoltre l'eco "artistica" di questi lavori problematizza il legame tra ritratto fisiognomico e vocazione disciplinare proprio a partire dalle modalità della rappresentazione. L'irruzione involontaria dell'elemento artistico in questi ritratti evidenzia quindi la tensione del medium fotografico (e più in generale dell'intera cultura visuale del periodo) tra una natura spettacolare e quella disciplinare, una tensione che non è solo di natura culturale ma che è rintracciabile a partire dalla dimensione estetica. E d'altronde anche Sekula ci ricorda come la stessa cultura del ritratto fotografico dell'epoca non può essere compresa fino in fondo se non si tiene in considerazione l'enorme diffusione e popolarità di quello che egli chiama il "paradigma fisiognomico": «And we understand the culture of the photographic portrait only dimly if we fail to recognize the enormous prestige and popularity of a general physiognomic paradigm in the 1840's and 1850's»[36]. Nelle foto di Diamond viene creato un vero e proprio universo iconografico costellato di simboli e oggetti tipici dell'era vittoriana, elementi che arricchiscono una produzione fotografica solo apparentemente classificabile nel filone della fotografia fisiognomica:

> These developments rested on the condition of possibility set by the increasing prominence of physiognomy as a way of seeing in the nineteenth century Britain. Diamond's camera emphasized hair and clothing, adding elements to the reflections of themselves that patients saw. These metonymical symbold built on, rather than replaced, the physiognomy of facial features[37].

Nel caso che abbiamo preso in esame, particolarmente rappresentativo di queste tensioni, l'utilizzo del genere fotografico della "follia" viene utilizzato per far emergere delle individualità, quelle dei pazienti, in maniera diametralmente opposta agli utilizzi consolidati di questa pratica fotografica che aveva come scopo primario la costruzione di archivi secondo un processo di catalogazione e omogeneizzazione delle singolarità.

[36] A. Sekula, cit., p. 12.
[37] S. Pearl, *About Faces: Physiognomy in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010, p. 172.

Possiamo osservare inoltre come l'utilizzo della colomba nei ritratti delle pazienti sia in pieno accordo con la cultura visuale dell'epoca vittoriana, a testimonianza di una rete di scambi e connessioni tra utilizzi "strumentali" della fotografia e una dimensione estetica. Nel diciannovesimo secolo infatti l'Inghilterra pullulava di immagini di uccelli la cui iconografia si diffuse nella cultura scientifica e in quella popolare; dai libri di Scienze naturali ai ritratti (pittorici e anche i primi ritratti fotografici) gli uccelli erano quindi un vero e proprio *topos* rappresentativo in quell'epoca. L'opera dello psichiatra-fotografo Diamond è quindi un esempio di come la cultura visuale del periodo sia stata influenzata dalle scoperte scientifiche del tempo e in particolare da un empirismo visuale che vedeva nella fisiognomica un modo per interpretare la mente umana, come sottolineato anche da Sekula «Certainly physiognomy provided a discoursive terrain upon wich art and the emerging bio-social sciences met during the middle of ninenteenth century»[38]; ma ci ricorda le profonde connessioni tra la fotografia e il mondo dell'arte. I prestiti e le connessioni tra cultura scientifica e popolare, sapere medico e fotografia, arte e orizzonte disciplinare sono delle tensioni costitutive della cultura visuale di quel momento storico e un analisi del medium fotografico non può prescindere dallo studio di quel contesto.

[38] A. Sekula, cit., p. 23.

1.3 Mappe e la rappresentazione del mondo in epoca moderna

Per comprendere meglio le connessioni tra spazialità moderna e nascita di un nuovo paradigma visuale, nel quale si innesterà anche lo sguardo della sorveglianza, risulta fondamentale la questione della rappresentazione dello spazio. La rappresentazione del mondo tramite le mappe cartografiche risulta particolarmente interessante. Parteciparono, infatti, del profondo mutamento che investì il campo della visione anche gli sviluppi della cartografia, del vedutismo e del pittorialismo tra XVIII e XIX secolo, che contribuirono al superamento delle strutture prospettiche di derivazione rinascimentale e anticiparono la necessità di abitare narrativamente lo spazio. Mappe topografiche, atlanti, vedute cittadine e design pittoresco contribuirono ad ampliare lo spazio della visualità e inaugurarono la possibilità di situare un racconto all'interno della spazialità, una fusione della componente temporale in quella spaziale che anticipa in tutto e per tutto il cinema. Per Giuliana Bruno infatti l'analisi di queste nuove modalità rappresentative dello spazio, perlopiù attive nel contesto della rappresentazione figurativa delle città e degli spazi urbani, contribuisce a ridefinire la posizione occupata dal cinema all'interno della storia della rappresentazione, trattandosi di raffigurazioni che incorporano un'attitudine *aptica* all'esplorazione dello spazio che sarà propria del mezzo cinematografico:

> Le vedute topografiche di città esprimevano spesso il punto di vista della documentazione figurativa, e le stesse tecniche di osservazione si animavano. Disegnando gli oggetti distanti come se fossero vicini e allontanando quelli vicini, le vedute analizzavano lo spazio in modo filmico, separandolo in parti che andavano lette a mo' di insieme. Dipingendo lo spazio come un assemblaggio di vedute parziali - un montaggio di frammenti collegati in forma panoramica da un osservatore in movimento - l'arte cartografica dipingeva lo spazio (proto)filmico e la sua sensazionale transizione dal cinetico al cinestetico[39].

[39] G. Bruno, cit., p. 164.

Successivamente il cinema avrebbe portato a pieno compimento sia il desiderio di "abitare l'immagine" sia l'ossessione di mappare il mondo in risposta alla paura dello spaesamento, assecondando un'ansia di esplorazione che ha spesso originato un approccio di tipo colonialista nel quale lo sguardo diviene forma di controllo. In questo senso per la studiosa il cinema, «frutto della cultura spaziale, è spazio aptico, cioè viaggio simulato. Ha ospitato la nostra angoscia cartografica e la sua liberazione»[40].

L' "angoscia cartografica" alla quale fa riferimento Bruno, è un altro degli impulsi tipici dell'era moderna, quello di mappare il mondo. Atlanti, mappamondi e planisferi esistevano già prima del XVIII secolo, ma è con l'avvento della modernità e con l'accesso a una cartografia "scientifica" che la produzione delle mappe entrò nella sua fase più matura. In particolare l'introduzione del metodo della triangolazione geodetica (nel Settecento) rese le rappresentazioni del territorio più accurate e precise, portando man mano all'elaborazione di proiezioni cartografiche effettive. Una riflessione sull'evoluzione delle mappe chiama necessariamente in causa un'ampia rete di questioni storiche e politiche che hanno a che fare con il consolidamento del potere delle nazioni europee e con il colonialismo occidentale.

Nel suo libro *The Power of Maps* Dennis Wood ha posto le basi per questo lavoro rivelando come le mappe rappresentano spazialmente le egemonie geopolitiche occidentali[41]. Wood propone un'articolata revisione della storia della cartografia occidentale dimostrando l'infondatezza della convinzione che le mappe siano rappresentazioni del mondo neutrali e oggettive. La produzione cartografica, sin dalle origini, è stata inscindibile da dinamiche sociali, culturali e politiche. In questo senso bisogna ricordare, secondo Wood, che ogni mappa ha sempre un autore, un soggetto al quale è destinata e un tema, e che nel suo fare riferimento al mondo ci restituisce la visione di chi concepisce e crea quella determinata mappa. Nelle sue evoluzioni storiche, fino ad arrivare alla cartografia digitale, le mappe hanno trasformato le varie fasi di estensione del colonialismo e del controllo occidentale sulla terra in "testimonianza". Infatti il bisogno di

[40] Ivi, p. 97.

[41] D. Wood, *The Power of Maps*, New York, Guilford Press, 1992.

indicare e rappresentare terre ancora sconosciute e non conquistate dall'Occidente (*terrae incognite*), includendole in un ipotetico e futuro dominio occidentale, è stato un impulso tipico della cartografia europea, soprattutto nell'era del colonialismo settecentesco e ottocentesco. Il processo descritto da Wood è quello di una "naturalizzazione del culturale"; l'accettazione condivisa della mappa come rappresentazione del territorio ha reso con il tempo invisibili gli interessi politici e le componenti ideologiche alla base della costruzione delle mappe e ha dissimulato un'operazione culturale conferendo a queste rappresentazioni uno statuto di oggettività e referenzialità assoluta. Questo processo è descritto dall'autore in questi termini:

> Because it is the cartographer […] who has first repressed the magnitude and significance of his intervention in what passes in the map for a transcription of nature, it is precisely the cartographer's product that the repressed experience – the interest represented, the point of map – must be sought.

Il contenuto della mappa è stato quindi "naturalizzato" e reso oggettivamente credibile in quanto rappresentazione veritiera e fedele del territorio. Ma nello stesso tempo il territorio stesso è stato oggetto di un processo di "culturalizzazione" in modo che gli elementi naturali potessero essere facilmente inventoriati e catalogati e per far sì che fosse più semplice accettare la mappa come un sistema di "fatti", come qualcosa di "naturale".

Le teorizzazioni di Doreen Massey, molto vicine a quelle di Wood, si focalizzano su una concezione dello spazio come prodotto delle relazioni sociali e luogo dell'esercizio dei rapporti di potere e delle egemonie e quindi sfera della produzione e configurazione dell'eterogeneità in tutte le sue forme: diversità, subordinazioni, conflitti. Massey riconosce la tendenza, nell'ambito delle scienze umane, ad una «spatialisation of social theory», una rinnovata attenzione alle questioni relative allo spazio. Una spazializzazione della teoria sociologica dovrebbe condurre a riformulare la concezione dello spazio riconoscendone le eterogeneità e la stratificazione di storie differenti al suo interno, storie che non fanno parte della grande "Narrazione" dell'Occidente. In epoca moderna la relazione tra sapere e potere si rispecchiava in una concezione dello spazio di tipo coloniale. Le rappresentazione dello spazio (tra cui le mappe) che hanno assecondato una concezione egemonica della spazialità. Massey riconduce la

concezione moderna dello spazio alle egemonie politiche, rappresentazioni funzionali al progetto coloniale dell'Occidente:

> What was envolved within the project of modernity, in other words, was the establishment (attempted) universalization of a way of imagining space (and the space/society relstions) wich underpinned the material enforcement of certain ways of organising space and the relationships between society and space. And it is stilll with us today[42].

L'antropologia ad esempio ha operato distanziando i suoi soggetti di osservazione e ponendoli in un'altra dimensione spazio-temporale: un'operazione di non riconoscimento della presenza dell'Altro all'interno del nostro tempo (quello occidentale). Le concezioni spazio-temporali ad opera nell'epoca moderna rappresentano per Massey la volontà di imporre la grande narrazione occidentale a tutto il mondo.

Anche per Franco Farinelli la logica cartografica cessa di essere una resa esaustiva del mondo sensibile nel momento in cui la rappresentazione si modella sul rapporto che si stabilisce tra il reale e le componenti storico-ideologiche che sono alla base della sua interpretazione (è il caso ad esempio delle mappe politiche che segnano i confini territoriali tra nazioni o delle mappe coloniali); è quello che accade durante la modernità dove la mappa rappresenta lo spazio assecondando le norme di un regime simbolico che ha contribuito ad orientare le forme di soggettività della modernità proprio come la prospettiva dell'Alberti aveva fatto con lo spettatore rinascimentale, in questo caso eliminando traccia della componente umana sulle mappe, rigidamente sottoposte ai criteri geometrici delle scale di rappresentazione. Come sottolinea Farinelli:

> La presenza umana sulle mappe è segno dell'umanità, cioè della soggettività del punto di vista di cui esse sono espressione. E proprio la relatività della posizione del soggetto rispetto all'oggetto della rappresentazione, da quest'ultima immediatamente denunciata, assicura, a dispetto di ogni irrealtà e anzi proprio grazie ad essa, l'intervento di chi guarda nella determinazione del sistema di oggetti che è guardato: è

[42] D. Massey, *For Space*, London, Sage, 2005, p. 65.

> spia dunque dell'autonomia del soggetto, quindi in fin dei conti della sua permanenza all'interno della sfera della produzione del visibile[43].

Quindi la rappresentazione "inumana" della cartografia è lo specchio di una riproduzione di confini, limiti e territori che rispecchia la volontà egemonica di chi ha prodotto quella rappresentazione. Sin dal Quattrocento, momento in cui è nata e si è sviluppata la prospettiva, la raffigurazione della città è stata una rappresentazione di tipo "isotropica", vuota, privata della sua componente umana; si tratta di una riproduzione del mondo che nel tempo ha finito per sostituirsi al mondo stesso. Per Farinelli, al contrario di quella moderna, la città globale, popolata da immense moltitudini di persone in perenne movimento, ha bisogno di essere rappresentata in tutta la sua eterogeneità e discontinuità (è, al contrario della città moderna, una città anisotropica[44]) dato che la sua dimensione spaziale si costituisce soprattutto in base alle relazioni tra i suoi abitanti.

L'oculocentrismo, tema centrale nelle questioni relative alla visione e al quale abbiamo fatto riferimento nel primo paragrafo, influenzò anche la disciplina cartografica. La concezione di uno spazio uniforme e isotropico è tipica della modernità. Pensiamo all'invenzione del sistema delle coordinate geografiche (latitudine e longitudine): in questo modo il mondo poteva essere rappresentabile secondo un unico schema coerente e unificato, creato da e per gli Europei. Il privilegio della visione, che affonda le sue radici nel Rinascimento e nell'invenzione della prospettiva, influenzò l'intero impianto del pensiero occidentale e, anche nel caso delle mappe, è una questione connessa a una concettualizzazione occidentale dello spazio tipicamente occidentale. Come sottolinea Barney Warf: «The projection of Western power across the globe necessitated a Cartesian conceptualisation of space as somenthing that could easily be crossed»[45]. Harvey sottolinea il nesso tra la consolidazione del sistema rappresentativo delle mappe

---

[43] F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 101.

[44] Cfr.il contributo di F. Farinelli all'interno del lavoro di E. Soja, *Dopo la metropoli*, Bologna, Patròn Editore, 2007, edizione italiana del noto testo Edward W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.

[45] B. Warf, *Dethroning the View from Above. Toward a Critical Social Analysis of Satellite Ocularcentrism*, in L. Parks, J. Schwoch (edited by), *Down to Earth: Satellite Technologies, Industries and Cultures*, New York, Rutgers University Press, 2012, p. 45.

e i cambiamenti nella percezione dello spazio e del tempo individuando in questi cambiamenti l'inizio del grande progetto modernista europeo. Questo passaggio è storicamente situabile durante il Rinascimento e fortemente collegato alle nuove concezioni prospettiche introdotte da Brunelleschi e da Alberti:

> Ecco il legame con la prospettiva: nell'ideare la griglia in cui situare i luoghi, Tolomeo aveva immaginato come il mondo sarebbe apparso a un occhio umano che lo vedesse dall'esterno. Le implicazioni sono numerose. In primo luogo, la capacità di vedere il globo come totalità riconoscibile […] Una seconda implicazione è che, come nell'ottica, si potevano applicare principi matematici all'intero problema della rappresentazione del globo su una superficie piana. Di cnseguenza sembrava che lo spazio, per quanto infinito, fosse conquistabile e limitabile ai fini dell'occupazione e dell'azione umana[46].

L'impulso a voler fornire una visione quanto più possibile distanziata e oggettiva della Terra fu molto forte in epoca moderna. Si pensi che tra la fine dell'800 e gli inizi del Novecento, prima ancora della diffusione della fotografia aerea, furono condotti svariati esperimenti di ricognizione fotografica dei paesaggi urbani. Svariati tentativi furono posizionando quelle che erano le prime apparecchiature fotografiche all'interno delle mongolfiere. Nel 1907 Julius Neubronner riuscì a realizzare i primi significativi esperimenti di questo genere, fissando sul corpo di alcuni piccioni delle camere fotografiche in miniatura e automatiche in modo che in volo questi avessero potuto catturare delle immagini dall'alto dei territori che sorvolavano (un tentativo di ricognizione aerea della Terra che poi si realizzerà compiutamente grazie alla fotografia satellitare). Si tratta di una scoperta che inizialmente attirò anche l'interesse dell'industria militare (che se ne servì per un breve periodo per spiare i confini dei territori nemici) ma che fu prontamente abbandonata con la diffusione della fotografia aerea vera e propria tramite areoplani ma che tuttavia testimonia del desiderio di raggiungere rappresentazioni oggettive mondo che ha accompagnato il sapere scientifico e filosofico occidentale durante la modernità e che giunge fino alla contemporaneità (si pensi all'attuale utilizzo dei droni per i più svariati scopi, dalla

[46] D. Harvey, cit., p. 302.

sorveglianza aerea agli utilizzi civili di rilevamento delle caratteristiche dei terreni alle riprese cinematografiche).

Evidenziare le interrelazioni tra le rappresentazioni spaziali in epoca moderna e situarle in un più ampio contesto che è quello della storia della cultura visuale occidentale ci sarà utile a fornire un contesto di riferimento per i temi che affronteremo nella seconda parte di questo lavoro. La rappresentazione dello spazio e della città e le trasformazioni nella percezione di questo spazio all'indomani della svolta di Internet costituiscono infatti aspetti fondamentale nelle questioni relative allo odierne esperienze urbane e alla sorveglianza. In particolar modo le evoluzioni della cartografia nella forma delle mappe digitali ci invitano a riflettere su una serie di questioni: si cercherà di comprendere se l'introduzione delle mappe digitali nelle attività quotidiane di mobilità, e la possibilità di interagire a un livello sempre più alto con queste applicazioni, sono fenomeni che possono essere analizzati nei termini di una partecipazione attiva alla rappresentazione dello spazio, o se le dinamiche del controllo e della sorveglianza prevalgono sul modello partecipativo.

Capitolo II
Spazio urbano e sorveglianza

2.1 La metropoli contemporanea: l'universo dei media tra globale e locale

In questa seconda parte della tesi si tenterà di analizzare i cambiamenti relativi alla spazialità urbana nel panorama contemporaneo, in relazione alle mutate condizioni degli assetti della città globalizzata e a fenomeni come la convergenza mediatica e la proliferazione delle immagini digitali, fenomeni che hanno contribuito a ridefinire il nostro rapporto con le immagini e la nostra esperienza quotidiana all'interno delle metropoli. Prima di addentrarsi nel vivo dell'analisi della relazione tra spazio e controllo, si tenterà una ricognizione di alcuni dei principali contributi teorici sul concetto di metropoli per come questo è stato elaborato nell'ambito degli studi sulla globalizzazione e lo spazio urbano. Si farà riferimento anche all'area di studi della *Human Geography*[47], per meglio comprendere come queste formulazioni teoriche della spazialità possono essere applicate all'analisi del funzionamento dei dispositivi e dei media *location-based* nello spazio urbano contemporaneo e per rintracciare le configurazioni della sorveglianza all'interno di queste esperienze.

L'avanzare dei processi di globalizzazione è fortemente connesso all'evoluzione tecnologica a cui abbiamo assistito negli ultimi anni. Le nuove esperienze urbane, mediate dai sempre più numerosi dispositivi tecnologici, sono influenzate dalla continua tensione esistente tra spazi globali e locali, dalla ridefinizione della sfera pubblica e di quella

[47] Che annovera tra i contributi teorici portanti i lavori di studiosi come David Harvey, Derek Gregory, Doreen Massey, Edward Soja, contributi ai quali si è fatto e si farà a più riprese riferimento in questa sede.

privata. Un'analisi del funzionamento di questi dispositivi e delle nuove esperienze che questi innescano deve quindi tener conto del fatto che gran parte degli stravolgimenti nella mobilità urbana e nel rapporto con i dispositivi mediatici contemporanei ha a che fare con il complesso quadro della globalizzazione.

Per Manuel Castells l'età dell'Informazione[48] ha apportato delle trasformazioni strutturali notevoli all'urbanistica delle città e ha contribuito a modificare la nostra percezione spaziale. Si tratta di un'enorme trasformazione della città che si è articolata seguendo tre direttrici: a livello di funzioni la città vive dell'opposizione continua tra globalizzazione e localismo; per quanto riguarda l'orizzonte che Castells definisce del "significato", nella società contemporanea è molto forte la tendenza all'individualismo in contrapposizione al comunitarismo; tutto ciò che ha a che fare con la forma delle città contemporanea, inoltre, chiama in causa la tensione tra lo spazio fisico dei luoghi e lo spazio dei flussi che collega e organizza l'esperienza tra luoghi fisicamente lontani. Alla luce di questi mutamenti una riformulazione della teoria urbanistica sarebbe utile, per lo studioso, a dar conto delle nuove relazioni spaziali che emergono nella città dei flussi e a ridefinire il concetto di sfera pubblica che si è rimodellato in base alle nuove tipologie di mobilità urbana e di scambi di informazioni e comunicazioni tramite i media digitali. Quello che appare interessante dell'approccio di Castells è la connessione, da lui ben evidenziata, tra l'utilizzo dei network digitali e la creazione di nuove comunità e modelli di interazioni virtuali che tuttavia trovano riscontro in un localismo spaziale e fisico all'interno della città, come nel caso delle mobilitazioni collettive e dell'orizzonte delle rivolte popolari in Medio Oriente.

Le questioni relative al controllo sono profondamente connesse a tematiche come: cittadinanza, spazio pubblico, deterritorializzazione, capitalismo globale, potere e contropotere. La città contemporanea, snodo delle attività economiche internazionali, è il luogo chiave dove prendono forma i vari processi legati alla globalizzazione e di conseguenza alla formazione di nuove disuguaglianze e al conflitto tra autorità ed emergenti forme di contropotere. La città globale è in questo senso uno spazio privilegiato per lo studio, oltre che dei nuovi circuiti economici transnazionali e per quelle forme "alte" di economia, anche per l'analisi di queste nuove formazioni sociali, nuovi modelli culturali, nuovi paradigmi identitari che insieme ridefiniscono le politiche dello spazio,

[48] Cfr. la trilogia di M. Castells: *Galassia Internet*, Milano, Feltrinelli, 20022*; La nascita della società in rete*, Milano, Egea, 2002; *Il potere delle identità*, Milano, Egea, 2003.

come ampliamente dimostrato da Saskia Sassen: «La città aggrega e rende leggibile l'enorme varietà di manifestazioni della globalità emergenti e le tante forme differenti – sociali, culturali, territoriali – che esse assumono»[49]. Le nuove disuguaglianze, le politiche locali e di genere e i movimenti di rivendicazione del diritto alla città dovrebbero essere per la studiosa fenomeni da includere nell'analisi della città contemporanea, profondamente influenzata anche da processi di migrazione e immigrazione, fenomeni che suggeriscono un approccio al tema di tipo multidisciplinare. E d'altronde l'emergere di nuovi soggetti sociali è stato uno dei fattori che ha influenzato in misura maggiore i mutamenti dello spazio urbano negli ultimi anni, evidenziando il rapporto tra spazio e creazione della sfera pubblica.

Lo studio delle nuove dinamiche identitarie e dei nuovi soggetti sociali che rivendicano un accesso differente alle risorse della città rivela le modalità con cui i processi globali si localizzano e prendono forma all'interno del territorio urbano. In questo scenario la digitalizzazione è stata fondamentale per la nascita di nuovi spazi e nuove forme di dialogo tra i soggetti privati, la finanza, le organizzazioni, l'attivismo e l'autorità dello stato. In *Territorio, autorità e diritti* Sassen indaga queste nuove relazioni tra stato e reti digitali arrivando a distinguere due principali modalità di *embricazione* di legge e territorio: da un lato infatti la digitalizzazione ha lasciato ampio spazio d'azione alla nuova finanza globale; dall'altro attori precedentemente impossibilitati ad avere influenza nella sfera pubblica hanno potuto, tramite Internet, divenir parte di una politica transfrontaliera che unisce gruppi molto radicati nel territorio e nella dimensione locale ma che condividono le stesse tematiche con altri gruppi su scala globale, dando avvio a nuove forme di organizzazione e attivismo. Sassen esplicita così il duplice livello d'azione assunto dalle nuove tecnologie di rete all'interno della città globale:

> Le nuove tecnologie di rete rafforzano ulteriormente queste transazioni, siano esse trasferimenti elettronici di servizi specializzati tra imprese o comunicazioni basate su Internet tra i membri di diaspore disperse a livello globale e tra gruppi di interesse[50].

[49] S. Sassen, *Le città nell'economia globale*, Bologna, Il Mulino, 2010, p.23.
[50] S. Sassen, *Territorio, autorità, diritti, Milano*, Mondadori, 2008, p. 431.

Si tratta di una nuova forma di politica che supera le barriere nazionali e innesca dei collegamenti tra nuovi attori sociali e politici scavalcando le vecchie gerarchie di scala. Ma soprattutto le reti digitali hanno modificato gli assetti spazio-temporali delle nazioni che sono oggi costituite dall'intersezione di processi globali e locali.

Per Edward Soja la metropoli va indagata in quanto luogo dell'intreccio di dimensioni storiche, sociali e spaziali. In particolare una critica spaziale della metropoli presuppone, per Soja, la necessità di analizzare la città proprio a partire dall'intersezione di spazio, conoscenza e potere, con chiaro riferimento all'analisi che lo stesso Foucault fa della componente spaziale. L'applicazione del pensiero critico spaziale si risolve, nell'analisi della postmetropoli, in una rivalutazione della dimensione spaziale che secondo Soja è stata molto trascurata dagli studi urbani, attenti piuttosto alla componente temporale. Soja teorizza in questo modo lo *spatial turn*, ovvero la necessità di rimpiazzare il paradigma del tempo con quello dello spazio, tendenza che ha investito gli studi di matrice umanistica già a partire dalla seconda metà del '900 e che attualmente orienta la maggior parte dei dibattiti teorici nell'ambito della geografia culturale, degli studi urbani, dei media studies e della teoria letteraria, un concetto che anche Jameson riprenderà a pochi anni dall'uscita del contributo di Soja teorizzando la "spazializzazione della temporalità" nell'ambito del suo discorso sul postmoderno. Nell'ottica della *Cultural Geography* l'ambiente in cui viviamo non è solo un prodotto della stratificazione dei processi storici ma anche, e soprattutto, una costruzione della disciplina geografica, un costrutto culturale. La rivalutazione della componente spaziale è quindi necessaria alla comprensione dei nuovi processi sociali urbani soprattutto per quanto riguarda le disuguaglianze e la conseguente nascita di nuovi spazi di resistenza all'interno delle postmetropoli:

> La *svolta spaziale* è l'aggiunta più recente al dibattito specializzato sulla nuova politica culturale […]: ha dato energia alla nuova politica culturale con una consapevolezza condivisa dell'interrelazione di spazio, conoscenza e potere; ha spiegato come la produzione sociale di spazialità umana, dalle scale globali a quelle più locali, sia una parte attiva della creazione e del mantenimento della disuguaglianza e dell'ingiustizia, dello sfruttamento economico, della dominazione culturale e dell'oppressione individuale[51].

[51] E. Soja, *Dopo la metropoli*, cit., p.312.

La postmetropoli di Soja, evoluzione della città moderna, costituisce l'ultimo stadio nella geostoria dello spazio urbano, una città nella quale la materialità è fortemente messa in discussione dall'ascesa di una "network society" nella quale la comunicazione si basa sull'utilizzo delle tecnologie immateriali messe a disposizione dal digitale. Pur se in apparenza la spazialità appare fortemente minacciata all'interno della città contemporanea (appunto l'immaterialità dei dati e delle informazioni che la attraversano ne minacciano profondamente la specificità spaziale), tuttavia ad un processo di indebolimento del riferimento ai luoghi reali della città ne corrisponde uno altrettanto forte di ri-territorializzazione e creazione di nuovi spazi e realtà connesse al territorio in grado di dar vita a quelle che Soja ha definito delle «nuove geografie umane»[52]. Se lo spazio della città è la dimensione in cui agiscono le nuove politiche di subordinazione e controllo sociale, è in quello stesso spazio che i movimenti di rivendicazione del diritto alla città (tanto quelli fisici quanto quelli immateriali) tentano di riaffermare l'autonomia dei cittadini rispetto alle logiche governative che dominano la metropoli. L'approccio di Soja allo studio dello spazio urbano contemporaneo presuppone quindi attenzione, oltre che alla geografia urbana e ai processi di decentramento e ricentramento, soprattutto a quel rimescolamento delle gerarchie sociali in atto negli ultimi trent'anni e alle nuove disuguaglianze che animano gli spazi metropolitani. Il concetto di *Third Space* è non a caso ispirato all'opera *La produzione dello spazio*, dove Henri Lefebvre teorizzò la necessità di lottare contro le spinte omogeneizzanti del capitalismo e contro un'organizzazione gerarchica dello spazio, alla quale opporre degli spazi di resistenza collettiva. Il terzo spazio di Soja è uno spazio attraversato da molte contraddizioni poiché portatore allo stesso tempo di norme e restrizioni e aspetti di libertà. Tuttavia il terzo spazio è soprattutto uno spazio di apertura e resistenza che dovrebbe essere capace di far emergere i significati multipli dello spazio sociale e che implica un nuovo modo di concepire la produzione del sapere. Secondo Soja:

> Thirdspace is (1) a way to understand the spatial dimension of human life; (2) an integral part of the often neglected trialectics of spatiality; (3) an all encompassing spatial perspective, wich has the same potential as historical and sociological views;

[52] Ivi, p. 320.

> (4) a mutual political strategy against all forms of oppression; and (5) a starting point for many new approaches[53].

Le strategie di affermazione del potere nelle nuove egemonie introdotte dalla globalizzazione passano attraverso i nuovi media, ma un utilizzo eversivo di queste stesse tecnologie e modalità di comunicazione introdotte dalla globalizzazione hanno consentito l'emergere di forme di "contropotere"[54]. L'ordine postnazionale ha prodotto infatti un nuovo sistema di relazioni basato sullo scambio di flussi e informazioni, migrazione perenne di uomini e idee riconducibili al concetto di "deterritorializzazione", elaborato da Arjun Appadurai[55]. Secondo Appadurai in questo scenario appare fondamentale il ruolo dei nuovi mezzi di comunicazione in grado di evadere il controllo degli stati nazionali per creare un dialogo costante tra soggetti locali e nazionali, mobilitando azioni comuni tramite la virtualità, pur nella distanza territoriale. L'evoluzione di una cultura mediale partecipativa ha aperto la strada a nuove forme del discorso culturale e politico. La Rete ha sollecitato sempre più lo sviluppo di nuove forme di "potere discorsivo" in un regime di democraticità transnazionale che si origina dal basso.

Le pratiche di riappropriazione dello spazio urbano hanno utilizzato, negli ultimi anni, i media digitali per attuare nuove strategie comunicative di aggregazione e per suggerire diverse modalità di esperire il territorio metropolitano. La tensione tra globale e locale all'interno della città e il dispiegarsi all'interno della stessa dell'esercizio delle autorità e parallelamente della rivendicazione di diritti dal basso (come sottolineato dalle qui citate riflessioni di Saskia Sassen) rende la metropoli il luogo privilegiato dove hanno sede i nuovi conflitti tra le corporation globali, i governi e l'area dell'attivismo. Le modalità comunicative dei movimenti politici di opposizione sono state notevolmente influenzate dalla diffusione dei media digitali, ristabilendo la possibilità di agire tramite nuovi canali comunicativi di tipo *grassroots* (pensiamo alle Primavere arabe, alla guerra civile in Ucraina o a tutti i "controvertici" organizzati dalla rete del movimento no-global, al

---

[53] E. Soja, *Thirdspace. Toward a New Consciousness of Space and Spatiality*, in K. Ikas, G. Wagner (edited by), *Communicating in the Third Space*, New York, Routledge, 2009, pp. 56-57.

[54] Si veda su questo l'analisi proposta da B. Ulrich in *Potere e contropotere nell'età globale*, Bari, Laterza, 2010.

[55] Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.

movimento Occupy). In questi contesti i social network, anche tramite le opzioni locative che vi sono incorporate, sono divenute il collegamento tra i gruppi e le nicchie di un attivismo sempre più presente in una dimensione online, e la dimensione reale e locale della protesta all'interno delle numerose piazze del dissenso (Occupy) o della lotta armata (Egitto, Ucraina).

Nella città contemporanea sono quindi all'opera nuovi equilibri e nuove modalità di aggregazione sociale in relazione alla proliferazione dei dispositivi e dell'immagine digitale, alle tensioni tra il globale e il locale, mutamenti che hanno ridefinito l'esperienza dello spazio urbano.

2.2 L'orizzonte del controllo. Dal Panopticon alla CCTV

Per l'analisi dei mutamenti all'opera nella città contemporanea in relazione alla tematica del controllo e della visione il riferimento a Foucault è obbligato pur se, in questa sede, le sue considerazioni verranno poste in dialogo con altri contributi teorici che hanno aggiunto alla prospettiva foucaultiana sulle questioni dello spazio e della disciplina nuovi concetti necessari a dar conto di un panorama in costante mutamento. Proprio per questo il riferimento a Foucault all'interno di questo studio non ha la pretesa di inaugurare una disamina della sua teorizzazione sulle istituzioni disciplinari e sul funzionamento del potere, bensì costituisce un punto di partenza ineludibile per le questioni trattate che può proficuamente dialogare con più attuali modelli interpretativi dello scenario contemporaneo che si occupano di temi quali equilibri geopolitici mondiali, la trasmissione della conoscenza, i rapporti tra gli individui e il mantenimento di egemonie politiche, soprattutto in riferimento alla visione e allo spazio. D'altronde come afferma Virilio:

> […] se vedere e sapere erano i grandi interrogativi al tempo stesso etici ed estetici a partire dal XVIII secolo e i suoi Lumi, 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 mondo, nell'era della globalizzazione planetaria[56].

L'inclusione dell'orizzonte della visione nell'analisi dell'esercizio del potere costituisce un tema che ha un'ampia portata nelle teorizzazioni di Foucault, fortemente collegato nelle sue riflessioni anche al grande snodo concettuale dello spazio e che ritorna in molte delle principali riflessioni teoriche odierne che portano avanti prospettive critiche sulla concezione dello spazio. Le argomentazioni di Foucault inoltre sono necessarie per riflettere su come l'avvento dei media digitali ha ridefinito il rapporto tra spazio

[56] P. Virilio, *L'arte dell'accecamento,* Milano Raffaello Cortina, 2007, p. 83.

pubblico/privato e innescato nuovi processi di soggettivazione all'interno degli spazi della città in una società che, a partire dalla modernità, si è confrontata con la necessità di riarticolare i propri discorsi in relazione alla crescente centralità acquisita dalla "visione". Il suo contributo si configura in sostanza come fondamentale e necessario per quelle che sono state tutte le elaborazioni teoriche dell'area dei *visual studies*. Come ha sottolineato Michele Cometa:

> Foucault è uno dei padri della "visual culture" contemporanea, sia perché a lui si devono alcuni dei concetti fpndamentali di questa tradizione di studi – non da ultimo quello di "sguardo" […] – sia perché, cn l'evoluzione della filologia foucaultiana si è sempre più approfondito il rapporto che l'autore stesso aveva con le immagini, con la visualità e con le arti figurative nel suo complesso. Del resto è evidente a tutti che la "visual culture" contemporanea deve a Foucault nozioni strategiche su ogni piano del proprio statuto disciplinare[57].

Uno dei nuclei filosofici più importanti del pensiero foucaultiano è senza dubbio il concetto di dispositivo. In una prima fase del pensiero foucaultiano il dispositivo (dove agiscono congiuntamente la storicità, il potere e il sapere) viene identificato dal filosofo come un luogo in cui viene a formarsi il senso, luogo che include delle pratiche storiche che contribuiscono a formare il soggetto, il quale è evidentemente impossibilitato a liberarsi pienamente poiché emanciparsi da qualsiasi relazione di potere significherebbe, secondo questa visione, emanciparsi dagli stessi meccanismi di produzione del senso. Solo in una fase successiva del suo lavoro Foucault comincia a prendere le distanze dal potere concepito nei termini di un accumulo di pratiche storicamente determinate ed inizia a soffermarsi su un differente tipo di concezione del potere. Il potere in questione è quello disciplinare e governamentale, un potere che porta avanti un'omologazione degli individui poiché agisce secondo regole universali. La disciplina può essere applicata a livello universale poiché si basa su un codice condiviso che ne consente l'applicazione ovunque con il risultato di produrre degli effetti di soggettivazione uguali per tutti gli individui. I

[57] M. Cometa, *Modi dell'ékphrasis in Foucault*, in M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi, 2007, p. 39.

dispositivi quindi, per Foucault, sono codificati; il primo di questi codici ad agire a favore della creazione dell'omologazione è la pratica della scrittura, le cui oggettivazioni (controlli, esami, archiviazione di dati etc.) rendono possibile l'esercizio del potere disciplinare. Ma anche l'organizzazione dello spazio (in particolar modo la progettazione urbanistica dell'epoca moderna) è funzionale al controllo. In *Sorvegliare e punire*[58] Foucault articola le sue riflessioni sulla disciplina a partire dall'analisi del *panopticon*, un dispositivo, un progetto architettonico per istituzioni disciplinari ideato da Bentham alla fine del Settecento. Nel *panopticon* Foucault identifica l'ideale realizzazione di un modello di controllo disciplinare su base architettonica, espressione della moderna autodisciplina e principio generale di una nuova "anatomia politica" che automatizza e deindividualizza il potere.

La riflessione del filosofo sul progetto di Bentham chiama in causa la relazione tra osservazione (in questo caso sorveglianza) e spazialità; la moderna istituzionalizzazione del potere si compie infatti per Foucault prima di tutto a livello spaziale. Il dispositivo panottico, che è in grado di dissociare la coppia vedere-essere visti, è alla base dell'elaborazione di una nuova idea del potere, un potere che diviene così visibile e inverificabile. Si tratta di un dispositivo che agisce a livello spaziale per attuare un disciplinamento dei corpi tramite un'estrema suddivisione e razionalizzazione degli spazi nei quali a questi corpi sono idealmente inseriti da un tipo di progettazione urbanistica che intendeva disciplinare i corpi tramite un'accurata codifica dello spazio.

L'analisi di Foucault non può certamente rendere conto del panorama odierno in tema di controllo e geografie del potere all'interno degli spazi urbani, tuttavia l'identificazione e l'approfondita analisi della connessione tra pratiche disciplinari, progettazione dello spazio urbano e processi di soggettivazione è uno snodo fondamentale nel panorama delle riflessioni dedicate allo spazio che ha costituito il riferimento per successivi sviluppi teorici nei campi più disparati delle scienze umane. Foucault infatti attribuisce alla categoria filosofica dello spazio una grande importanza nell'epoca contemporanea, epoca che ha visto la fine del riferimento al tempo e alla storia in quanto coordinate primarie che orientavano le vite degli uomini.

[58] M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

L'importanza dell'approccio del filosofo francese alle questioni della visione, come abbiamo sottolineato, non è sfuggita ad alcuni dei più acuti osservatori delle relazioni tra visione, potere e spazialità che gravitano nell'area degli studi visuali. Martin Jay ha infatti evidenziato, nella sua analisi del pensiero foucaultiano, l'importanza della componente spaziale nelle riflessioni di Foucault e il ruolo chiave attribuito alla componente visuale: «So too, his "obsessive" concern for the modern institutionalization of power in spatial terms and stress on the neglected importance of geography in relation to history show a keen awareness of the value of visual analysis»[59].

Le riflessioni di Foucault non si limitano alla comprensione dei meccanismi disciplinari all'interno dei luoghi preposti; i principi panottici sono all'opera anche in strutture come gli ospedali e le prigioni, dove, secondo una precisa disposizione spaziale, gli individui vengono osservati, analizzati e monitorati. Il filosofo sottolinea come anche nella pianificazione urbana sia all'opera un intento disciplinare legato allo spazio, un modello che regola la sicurezza delle popolazioni e la circolazione di beni e degli individui e che nel tempo si è dovuto adattare alle esigenze del capitalismo estendendo questa strategia di controllo spaziale a livello globale. Quest'ultima è una prospettiva maggiormente approfondita in *Sicurezza, territorio, popolazione*[60], nel quale il filosofo pone l'accento posto sulle questioni del potere e della disciplina all'interno di uno spazio urbano che già si avvicinava a quello che poi sarà lo spazio pienamente globalizzato del XXI secolo. È all'interno della dimensione spaziale, soprattutto della città, che per il filosofo agiscono i meccanismi disciplinari ma anche le pratiche, le lotte e i discorsi che si oppongono ad essi.

Nel 1966 all'interno di una trasmissione radiofonica francese dedicata al tema "utopia e letteratura" Foucault tiene un intervento sulla questione dello spazio che sarà destinato a grande successo e che produrrà un'enorme assimilazione e rielaborazione critica all'interno di svariate discipline, dalla geografia agli studi urbani alle prospettive postcoloniali[61]. Si tratta del concetto di *eterotopia*. Le eterotopie, spazi singolari che si oppongono agli spazi sociali nei quali emergono, sono infatti uno dei punti più discussi della teorizzazione dello

---

[59] M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Tought*, Berkley, University of California Press, 1993, pp.385-386.

[60] M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, Milano, Feltrinelli, 2005.

[61] L'intervento in questione è stato successivamente trasposto nel testo *Des espaces autres*, del quale in queste sede si adotta la traduzione italiana nell'edizione a cura di S. Vaccaro, ovvero M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Edizioni, 2011.

spazio operata dal filosofo. Le biblioteche, i musei, i villaggi vacanze, sono per Foucault alcuni esempi di eterotopie: spazi illusori ma fortemente connessi agli spazi reali all'interno dei quali sorgono, a differenza delle utopie che non si riferiscono a nessun luogo se non a un luogo mitico e immaginario. In questo senso le eterotopie sarebbero spazi di opposizione, dei "contro-spazi" utili a contestare il normale ordine delle cose, inserendosi in esso ma nello stesso tempo costituendosi come luoghi di "anormalità" e "differenza". All'interno degli spazi di opposizione eterotopici i processi di soggettivazione, che si costruiscono anche in base alla circolazione degli uomini all'interno degli spazi precostituiti dall'ordine architettonico della città, assumono nuove connotazioni e dimensioni. L'eterotopia può caratterizzarsi in questo come spazio che si sottrae agli intenti disciplinari della società per tradurre all'interno di spazi reali e fisici i desideri e le narrazioni immaginarie dei cittadini nel loro vivere quotidiano.

Un possibile aggiornamento della prospettiva di Foucault rispetto alle questioni dello spazio e della sorveglianza è rintracciabile nella riflessione di Deleuze sulle "società del controllo", che per il teorico hanno rimpiazzato le società a stampo disciplinare analizzate da Foucault all'indomani del radicale mutamento del sistema capitalistico[62]. La trasformazione del sistema capitalistico, precedentemente definibile capitalismo "di concentrazione", orientato alla produzione ed alla proprietà, oggi orientato solo ed esclusivamente al prodotto e ai servizi, costituisce per Deleuze lo snodo principale del passaggio alle odierne società del controllo, unitamente alla trasformazione delle vecchie istituzioni disciplinari (scuola, esercito, fabbrica). Lo scenario descritto dal filosofo è quello di un mondo nel quale il controllo sociale è esercitato principalmente dal mercato globale, dominato dalle regole di un capitalismo fondato sulla dislocazione produttiva nel Terzo Mondo, sistema che ha esacerbato le differenze sociali producendo fenomeni di ghettizzazione delle fasce più povere.

Possiamo osservare come il concetto di sorveglianza in relazione allo spazio abbia perso la connotazione prettamente dislocativa prevista dal modello panottico; la logica dell'isolamento di realtà quali ospedali/carceri/istituti psichiatrici, dalla pianificazione urbana di stampo moderno, ha ceduto il passo ad un altro modello di applicazione della sorveglianza. Il ruolo della sorveglianza (che ha giovato degli sviluppi tecnologici che

[62] Cfr. G. Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, in «October», 59, 1992.

consentono l'azione a distanza) non è più solo quello di vigilare tramite l'atto del "contenere" e del circoscrivere, ma agisce ora secondo le logiche dell'esclusione e dell'allontanamento:

> 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[63].

Ghetti, *slums*, circoscrizione rigida di zone rappresentano fenomeni di segregazione delle realtà dei migranti o delle fasce più povere della popolazione (o in alcuni casi delle autosegregazioni dei ceti più ricchi) e il loro allontanamento dai contesti urbani è la risposta alle sempre maggiori preoccupazioni in tema di sicurezza. Il caso dei CIE in Italia, i centri di identificazione ed espulsione degli immigrati entrati irregolarmente nel paese, rappresenta un esempio di spazio di segregazione collocato a debita distanza dai centri urbani, dove la legislazione corrente viene temporaneamente sospesa. Infatti in virtù della loro funzione emergenziale questi centri spesso applicano misure di controllo, coercizione e segregazione irrispettose dei diritti umani palesando le falle nella progettualità dello spazio globale: barriere e muri di coercizione e segregazione sorgono proprio in quegli stati che hanno appieno abbracciato il progetto del libero scambio di flussi, uomini e capitali all'interno di uno spazio globale apparentemente senza frontiere. Ma se i CIE rappresentano uno dei tanti esempi di spazi segregativi dislocati al di fuori dei centri cittadini e lontani dalle aree residenziali urbane, le "gated communities" rappresentano al contrario dei modelli di autosegregazione volontaria all'interno di quartieri recintati, monitorati e controllati per far sì che i residenti siano al sicuro dalla minaccia del crimine, avvertita come sempre più invasiva all'interno delle grandi metropoli, soprattutto negli Stati Uniti e in America Latina. L'odierno esercizio del potere è quindi collegato a nuove forme di controllo che non hanno più un legame così stretto con la detenzione, ma che condividono i loro mutevoli aspetti con l'orizzonte delle politiche di sicurezza governative.

[63] Z. Bauman, D. Lyon, *Liquid Surveillance*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 63.

L'utilizzo di tecnologie pervasive di natura prevalentemente visiva è parte integrante delle dinamiche che caratterizzano il controllo globalizzato ed hanno modificato il rapporto tra uomo e spazio. Gli spazi della città infatti, profondamente mutati dal passaggio ad una cultura globalizzata di tipo transnazionale, sono stati investiti dalla progressiva diffusione dei sistemi informatizzati di sorveglianza, parte di un più ampio processo nel quale la crescita del capitalismo e delle economie di scambio su scala globale hanno portato a quella che Agamben ha definito "una gigantesca accumulazione e prolificazione di dispositivi", nell'accezione che il filosofo dà al termine "dispositivo", cioè «[…] qualunque cosa abbia in qualche modo capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» [64]. Il filosofo arriva a proporre una divisione dell'esistente in due gruppi: esseri viventi e dispositivi, in mezzo ai quali si situa il soggetto. In questo scenario il soggetto sarebbe quello che si origina dalla relazione dei due gruppi, così ad una esponenziale crescita di questi dispositivi corrisponde «un altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione»[65]. Agamben chiarisce però che la differenza tra i dispositivi contemporanei e quelli descritti da Foucault è che questi ultimi non agiscono tramite la produzione di un soggetto bensì attraverso dei «processi di desoggettivazione»[66]; l'utilizzo dei telefoni cellulari o la pervasività delle telecamere di sorveglianza sono processi di desoggettivazione, e di cattura all'interno dei dispositivi, tipici delle società contemporanee dove persino la politica mira esclusivamente alla riproduzione di se stessa ed ha perso qualsiasi originaria polarità.

Quello che emerge dagli studi che oggi si focalizzano sullo studio della sorveglianza all'interno degli spazi urbani contemporanei è la sua natura mutevole e ambivalente, un controllo che non si costituisce più come modello universale di esercizio del dominio nel senso in cui lo intendeva Foucault. Si tratta di un tipo di sorveglianza che, a differenza che nel modello panottico, non è localizzabile unicamente all'interno degli spazi fisici ma si dispiega anche nella fitta rete di tecnologie invisibili che dominano la città. Come hanno affermato Bauman, Lyon ed altri, il modello della sorveglianza contemporanea non può essere considerato un semplice aggiornamento tecnologico del sistema di controllo di tipo

[64] G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Zanardelli, 2006, pp. 21-22.
[65] *Ibidem.*
[66] Ivi, p. 30.

benthamiano; le pratiche odierne di controllo vanno indagate in riferimento alla natura prettamente sociale dello spazio. Koskela si focalizza su questa dimensione sociale dello spazio per analizzare la sorveglianza nello spazio della città contemporanea identificando gli aggiornamenti e le differenze con il modello benthamiano descritto da Foucault. Una delle principali questioni in gioco è la computerizzazione di processi di sorveglianza e il passaggio del controllo dallo spazio fisico della città al cyberspazio. Sicuramente la visibilità era l'elemento chiave del progetto del panopticon e rimane oggi indispensabile per l'esercizio del controllo nei luoghi fisici che attraversiamo quotidianamente. Tuttavia è chiaro che il principio prettamente ottico del panottismo si è esteso ad una capillare riorganizzazione del controllo nello spazio urbano, una riorganizzazione che negli ultimi tempi ha trovato terreno fertile, oltre che nell'avanzamento tecnologico, anche nella supposta necessità di severe misure antiterroristiche all'indomani degli eventi dell'11 Settembre 2001, creando una vera e propria convergenza tra i diversi sistemi di sorveglianza. L'odierna metropoli è divenuta infatti negli ultimi decenni il luogo privilegiato dove si esercita un controllo quotidiano (attraverso la CCTV) spesso guidato da logiche di discriminazione, come ad esempio la pratica che David Lyon definisce del "profilng razziale": applicazioni computerizzate che si servono di un'osservazione che su base algoritmica identifica possibili pericoli all'interno di spazi quali aereoporti, stazioni etc. sulla base di tratti somatici o secondo simili criteri discriminatori, pratiche teoricamente volte alla salvaguardia della sicurezza nazionale che, come già detto, si sono intensificate soprattutto all'indomani dell'11 Settembre 2001.[67] Koskela sottolinea anche come i processi relativi alla sorveglianza seguano spesso delle modalità ben connotate in termini di "genere". La natura voyeuristica dell'atto del guardare ha a che fare con delle pratiche di osservazione che mutano se l'oggetto di questa osservazione è un soggetto femminile: «Furthermore, what must be acknowledged is the gendered nature of to-be-looked-atness»[68].

Anche per Bauman la fase odierna è contraddistinta da un superamento del paradigma panottico. Il mutamento degli assetti spazio-temporali è parte del passaggio da quella modernità che Bauman definisce "solida", la prima modernità della costruzione di spazi

[67] Cfr. D. Lyon, *Massima sicurezza. Sorveglianza e Guerra al terrorismo*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
[68] H. Koskela, *Cam-Era – The Contemporary Urban Panopticon*, in «Surveillance & Society», 1, 2003, p. 301.

istituzionalizzati per l'esercizio della democrazia e della cittadinanza, a quella "liquida", modernità che ha avallato una progressiva destrutturazione delle vite individuali e delle pratiche quotidiane indebolendo il soggetto (dislocato) e alimentando le nuove forme del controllo sociale, in un post-panoptismo che intende disciplinare i membri della società in relazione ai loro consumi[69].

Il controllo non ha più a che fare semplicemente con la detenzione ma si estende alle innumerevoli attività (ricreative o di mobilità quotidiana) degli abitanti della città. Gli shopping mall, sui quali si è soffermato molto il lavoro di Ann Friedberg, sono un'esempio di come il controllo si eserciti in un luogo predisposto al consumo e allo svago, assecondando una logica di visibilità costante (in questi luoghi si è sottoposti a una videosorveglianza intensa e invasiva) alla quale il consumatore accorda tacito consenso in cambio dell'esperienza di intrattenimento offerta. Lo shopping mall è per Friedberg il "topos" per eccellenza dello spazio urbano postmoderno, dove lo sguardo del consumatore, sempre più virtuale, internalizza lo sguardo sorvegliante (delle videocamere a circuito chiuso)[70].

Dalla metà degli anni Duemila tuttavia ciò che sembra aver notevolmente influenzato i cambiamenti della percezione dello spazio della città e il modo in cui si fa esperienza di questi spazi è stata la sempre maggiore diffusione dei *locative media* che hanno introdotto nuove esperienze geospaziali. La diffusione dei locative media unitamente alla presenza di monitor e display all'interno dello spazio della città e l'ubiquità della videosorveglianza, sono le caratteristiche che secondo Manovich hanno trasformato lo spazio fisico un *dataspazio*. Le tecnologie digitali non creano universi virtuali da esplorare bensì sono entrate nella nostra realtà fisica, portando ad una vera e propria saturazione di dati digitali all'interno dello spazio fisico. Per quanto riguarda la sorveglianza, Manovich sottolinea come questa agisca, all'interno delle società "high-tech" su un doppio livello: da un lato quello del monitoraggio costante dato dalle camere di sicurezza, dall'altro quello connaturato al funzionamento dei locative media che nel fornire "assistenza" all'utente (posizionamento satellitare, navigatore per automobili, indicazioni di percorsi e

[69] Si tratta della teorizzazione sulla modernità di Z. Bauman elaborata in *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002.

[70] Cfr. A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and The Postmodern*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

informazioni sui luoghi) ne raccolgono anche dati personali che rendono questo "augmented space"[71] uno spazio costantemente monitorato.

Sarà opportuno allora, prima di procedere all'analisi del funzionamento di alcuni dispositivi che si basano sulla localizzazione satellitare e delle esperienze che sollecitano, provare a descrivere i cambiamenti che le mappe digitali hanno apportato nella nostra percezione ed esperienza degli spazi.

[71] Cfr. L. Manovich, *The poetics of augmented space*, in «Visual Communication», 5, 2006.

2.3 Mappare il mondo: dalla cartografia alle immagini satellitari

All'interno del dibattito sulla rappresentazione e costruzione dello spazio in relazione all'esercizio del potere e alla sorveglianza, le mappe e la cartografia giocano un ruolo fondamentale. Il mondo rappresentato nella cartografia tradizionale ha assecondato le regole della geometria e della prospettiva inscrivendo gli oggetti all'interno di uno spazio euclideo e generando un'identificazione tra il mondo e la sua rappresentazione (ottenuta grazie all'utilizzo di tecniche di rappresentazione diverse a seconda delle epoche). Questo è avvenuto anche in risposta alla necessità di conferire una forma "concreta" al potere dei singoli stati. Si tratta di un approccio "mimetico" al modo mappare il mondo che è venuto a crollare con la mappatura digitale:

> Once the mapping impulse is reinterpreted in the navigational way, there is *no longer a projection* of a territory, nor of a Euclidian space. All the calculations and signposts are redistributed and embedded inside the world that bears no resemblance with the one that has emerged from mimetic mapping[72].

L'avanzamento sempre maggiore delle tecnologie di localizzazione e la diffusione, grazie a Internet, delle mappe digitali per utilizzo quotidiano, hanno sollevato la necessità di riflettere sui nuovi modi di percepire lo spazio. Risulta tuttavia necessario valutare queste questioni anche in relazione al contesto di origine di queste tecnologie.
La possibilità, oggi diffusa, di poter essere anche produttori, oltre che fruitori, di mappe (si pensi alla piattaforma *Open Street Map*) e di poter fruire di nuove costruzioni spaziali anche in mobilità ha "democratizzato" e diversificato il processo di produzione e di fruizione delle mappe. Sono sempre di più infatti le piattaforme e le applicazioni che consentono all'utente di modificare attivamente le mappe aggiungendovi informazioni e

[72] E. C. Hubner, B. Latour, Valérie November, *Entering a risky territory: space in the age of digital navigation*, in «Environment and Planning: Society and Space», 28, 2010, p.591.

contenuti (sotto forma di foto, testi, video etc.). In *Open Street Map*, ad esempio, qualsiasi utente può inserire dati riguardanti strade, edifici, attività di un luogo contribuendo alla rappresentazione geografica di una località, tutto secondo il protocollo open data. Queste pratiche di costruzione personale dello spazio possono aprire a un utilizzo attivo e "emancipatorio" della mappa, che smette di essere rappresentazione fissa e oggettiva della realtà e diviene spazio percorribile e modificabile. Anche i grandi colossi del Web, come Google, hanno compreso la portata del fenomeno, introducendo all'interno delle proprie applicazioni opzioni di interattività con le mappe. *Google Street View* ad esempio è ormai una piattaforma interattiva che incorpora tantissime funzionalità. La navigazione (la cui visualizzazione è disponibile nella modalità mappa e nella modalità satellite) è arricchita da una serie di contenuti multimediali (dati informativi, fotografie, panoramiche a 360 gradi di luoghi di particolare rilevanza). I singoli utenti possono arricchire le mappe di ulteriori contenuti tramite l'upload di foto o riprese di luoghi, un contributo personale alla rappresentazione del globo più famosa. Google sembra aver incorporato quella tendenza alla "democratizzazione" della costruzione delle mappe già attiva in piattaforme indipendenti come *Open Street Map*. L'opzione *Google My Maps* consente addirittura la creazione di una mappa personalizzata. Anche in questo caso la tensione all'opera tra una presunta democratizzazione delle risorse del Web e il controllo 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. Se da un lato quindi la possibilità di intervenire attivamente nella modifica delle mappe digitali ha alterato la tradizionale dicotomia "produttore di mappe-utilizzatore di mappe", d'altro canto è bene ricordare che il sistema di posizionamento satellitare (GPS) e la possibilità di auto-localizzarsi ed essere localizzati in qualsiasi momento, in mobilità e condividendo i propri dati geografici, sono pratiche connesse anche all'orizzonte della sorveglianza; si tratta inoltre di tecnologie di origine militare che negli ultimi anni sono state rese disponibili per l'industria dell'*information technology*. *Google Maps*, *Google Earth* e *Google Street View* sono aggiornamenti "digitali" della cartografia tradizionale; questi strumenti rappresentano la forma più evidente di una mappatura capillare dello spazio ottenuta grazie agli sviluppi più recenti di una topografia di origine militare. Le mappe digitali infatti sono una rappresentazione

portatrice di uno sguardo incorporeo e inumano, ritenuta oggettiva poiché sposa la natura indessicale della fotografia satellitare. La tecnologia della visione aerea satellitare è sempre stata appannaggio dell'area militare, frutto di una "logistica della percezione" di derivazione bellica. D'altronde le connessioni tra dispositivi tecnologici più avanzati e la ricerca di stampo militare sono ben note, come ci ricorda Arcagni:

> […] 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 catastrofe[73].

Virilio, che ha riconosciuto l'alto grado di continuità tra l'evoluzione degli strumenti al servizio dell'industria bellica e il cinema, ha identificato una svolta percettiva in relazione all'utilizzo delle tecnologie di ricognizione aerea e quelle di trasmissione dati a distanza. In *Guerra e Cinema* Virilio riconduceva la derealizzazione delle immagini all'orizzonte di una nuova logistica della percezione spazio temporale che avvicina il cinema alla guerra e all'esercizio del potere[74]. Il filosofo francese ha inoltre portato avanti la necessità di una storicizzazione dei dispositivi di visione tra cui il cinema) in relazione all'orizzonte della guerra. Per quanto riguarda invece la rappresentazione dello spazio, l'area di studi della *critical geography*, a partire dagli anni Novanta, ha rivelato le implicazioni politiche della costruzione delle mappe le quali non possono essere considerate delle neutrali rappresentazioni del territorio. Se le mappe sono anche il luogo della costruzione del sapere e delle relazioni di potere[75], è chiaro come i riferimenti a quest'area di studi possano rivelarsi utili per affrontare la questione della cartografia digitale e della geolocalizzazione in quanto tecnologie fortemente connesse al tema del controllo e della sorveglianza. In

---

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

[74] Cfr. P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996.

[75] Vedi su questo 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. Tra i lavori più importanti ricordiamo: *Mapping: a Critical Introduction to Cartography and GIS*, Oxford and New York, Wiley-Blackwell Publishers, 2010.

questo senso possiamo affermare che le evoluzioni scientifiche e tecnologiche che hanno portato alla nascita della cartografia digitale e alla possibilità di fruire delle immagini satellitari del globo terrestre dai nostri dispositivi mobili, vanno analizzate nella loro interrelazione con le applicazioni militari (orizzonte dal quale tutte queste tecnologie si originano), la globalizzazione e l'economia mondiale. La globalizzazione infatti ha giocato un ruolo chiave nel privilegiare le rappresentazioni e le dinamiche spaziali del "primo mondo" diffondendo un modello di concezione dello spazio come luogo della connettività istantanea e dell'annullamento delle barriere, un mondo nel quale persone, beni e capitali (materiali e immateriali) circolano senza confini, immersi in un perenne flusso di mobilità. Ma la creazione di un'immaginazione geografica del mondo globalizzato come mondo "aperto" e privo di frontiere ha continuato a legittimare la produzione di una rappresentazione del mondo tutta occidentale, da secoli. Le disuguaglianze e le enormi sacche di povertà dimostrano che il progetto di una spazialità globale ha delle grandi falle e che la stessa concezione dello spazio come *distanza* (distanze oggi sempre più riducibili) non rende conto di fenomeni come il *digital divide* né dei complessi equilibri politici e territoriali di alcune zone del mondo.

Quella che nell'area di studi della *human geography* viene definita come "surveillance cartogaphy" è una pratica che si basa su diverse tecnologie, prima tra tutte quella del GIS, il sistema computerizzato di raccolta e analisi dei dati geografici, sistema che ha partire dagli anni novanta ha definitivamente sostituito le mappe cartacee per le analisi di questo tipo, ma anche sul sistema GPS. Risulta evidente come la pervasività quotidiana di queste tecnologie chiami in causa questioni legate al concetto di privacy all'interno dello spazio urbano contemporaneo. Secondo Barney Warf le immagini satellitari sono tutt'altro che rappresentazioni oggettive e neutrali: «[…] satellite images, far from constituiting some "objective" vision of the Earth, are always wrapped within and bounded by cultural understandings and assumptions»[76]. La dimensione politica e filosofica dell'immagine satellitare sarebbe, per l'autore, frutto di un oculocentrismo che informa la cultura occidentale sin dal Quattrocento. Warf propone infatti, sulla scia della nascita in ambito geografico di una disciplina chiamata *critical cartography*, di inaugurare una medesima metodologia critica per l'analisi delle immagini satellitari, ovvero quella dei *critical*

[76] B. Warf, cit., p. 42.

satellite studies: un approccio che, con evidenti richiami alla filosofia di Foucault, tenga conto delle connessioni tra immagini satellitari e questioni politiche, di classe, razza e genere. Karen Liftin, ad esempio, sostiene che la visione satellitare e le immagini così prodotte rinforzino la moderna concezione dello sguardo oggettivo in quanto costrutto maschile. La teoria femminista, sulla scia del lavoro di Thomas Kuhn, ha messo in luce come la pratica scientifica si sia evoluta nel tempo assecondando una concezione maschile dell'oggettività e del controllo. La presunta oggettività della scienza avrebbe quindi assecondato una dicotomia tra soggetto/oggetto che si è consolidata durante l'epoca moderna in contemporanea ad altre dicotomie quali: umano/animale, mente/corpo, maschio/femmina, elite/massa etc. Le immagini satellitari costituiscono per Liftin l'evoluzione tecnologica più recente di questa concezione della scienza e dello spazio: «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»[77]. In questa prospettiva il desiderio di ottenere una visione quanto più oggettiva possibile della Terra, amplificando sempre di più la distanza tra soggetto e oggetto, sarebbe un progetto visuale figlio dell'androcentrismo dell'epoca moderna:

> From space, the ultimate domination of the earth, or at least the illusion of it, becomes possible.While it is the Earth that is objectified by the planetary gaze, ultimately "managing planet earth" will mean controlling human behaviour, not the earth itself. […] The science and technology of remote sensing perpetuate the knowledge/power nexus with respect not only to human domination of nature, but also to social control[78].

È importante sottolineare che oggi le tecnologie di ricognizione satellitare della Terra hanno raggiunto livelli di precisione prima disponibili solo per gli ambiti governativi e militari. La tecnologia GPS, come quella satellitare, ad oggi include svariate funzionalità quali navigazione, mappatura del globo, raccolta di dati e applicazioni di

[77] K. T. Litfin, *The Gendered Eye in the Sky: A Feminist Perspective on Earth Observation Satellites*, «Frontiers. Journal of Women Studies», 18, 1997, p.31.
[78] Ivi, p. 40.

geolocalizzazione[79]. La commercializzazione della fotografia satellitare e delle tecnologie GPS per scopi informativi o di "intrattenimento" ci impone una riflessione sulla natura di queste immagini e sulle modalità della loro circolazione all'interno della cultura visuale contemporanea. Le connessioni tra la fotografia aerea, la costruzione delle mappe e tecniche militari per la sorveglianza aerea sono moltissime. Durante la prima guerra mondiale, quando ormai la fotografia si era tecnicamente consolidata, si diffuse per la prima volta la fotografia aerea (prima affidata in alcuni pioneristici esperimenti di ricognizione aerea del territorio ai piccioni e agli aquiloni). Tecnologia che poi si evolverà sempre di più: durante la seconda guerra Mondiale la maggior parte degli aerei militari erano dotati di tre camere fisse che a intervalli regolari scattavano fotografie aeree da tre angolazioni diverse e in contemporanea, che poi andavano a costituire un grafico di fotografia aerea capace di coprire un'area di 41 milioni di chilometri. L'invenzione della fotografia aerea rafforzò ulteriormente l'oculocentrismo della cultura della modernità:

> Balloons, telescopes, cameras and other such devices all represented mechanisms for achieving panoramic visions that supersede that of the body, but the airplane (unlike its terrestrial counterparts) offered passengers and pilots a "bird's-eye-view" – an all encompassing perspective – that could purport to be objective and all-knowing[80].

Nel 1960, in pieno clima di Guerra Fredda, gli Stati Uniti lanciarono il primo satellite militare di ricognizione a distanza, con lo scopo di raccogliere immagini del territorio dell'Unione Sovietica. Successivamente agli utilizzi militari della tecnologia si accostarono quelli "civili": nel 1972 la NASA fornì il primo satellite per la ricognizione a distanza della Terra disponibile per scopi non governativi. Queste tecnologie, perlopiù appannaggio della nazione statunitense, hanno poi subito negli anni ulteriori evoluzioni e sofisticazioni tecniche fino ad arrivare agli anni Novanta, quando le immagini dello scoppio della guerra del Golfo e di una Baghdad devastata vennero trasmesse in tutto il mondo grazie a una parabola satellitare. Alla fine degli anni Novanta, quando le velocissime evoluzioni tecnologiche nel campo satellitare, la diffusione della Rete e la sofisticazione del GPS

[79] Sulla storia dell'evoluzione e delle connessioni tra fotografia aerea di origine militare, mappe, sorveglianza e privacy vedi M. Monmonier, *How to Lie with Maps*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.
[80] B. Warf, cit., p. 46.

contribuirono alla diffusione sempre più massiccia della ricognizione a distanza per scopi commerciali, con la conseguente ascesa nel settore di molti altri paesi a livello mondiale. Lev Manovich sostiene che la Guerra del Golfo ha portato pienamente a compimento un processo di automazione della funzione della visione che è in corso sin dal Rinascimento. Le immagini di quella guerra infatti, che assecondavano una "logistica della percezione" prettamente militare (i video aerei, le immagini radar e satellitari etc.) hanno ancora una volta affermato la superiorità delle tecniche della rappresentazione prospettica:

> Modern visual surveillance technologies automate visual nominalism in a variety of ways. The automation of this function of vision 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[81].

Manovich definisce *visual nominalism* l'utilizzo della visione per carpire l'identità di oggetti e spazi attraverso la definizione della loro forma e delle distanze. Il riferimento va a quelle tecnologie come il radar e i satelliti, tra i più grandi esempi del processo della razionalizzazione della visione avvenuto durante il ventesimo secolo. L'espansione del campo visivo al di là della capacità dell'occhio umano e la possibilità di catturare la realtà in 3D cogliendo la totalità dello spettro elettromagnetico, fa sì che la registrazione e l'identificazione degli oggetti all'interno di uno spazio non sia più un processo limitato dalle condizioni di visibilità ma un tipo di visione che si estende oltre il campo del visibile stesso. In questo modo: «The twentieth century automation of visual nominalism has completed the historical process wich began with the Renaissance's adaptation of perspective»[82]. Anche Manovich quindi inscrive la storia di queste tecnologie all'interno del più ampio contesto della storia della visione occidentale sottolineando le connessioni tra l'automazione della visione e la sorveglianza e l'orizzonte militare. Queste invenzioni e modalità di visione che si sono susseguite a partire dalla fine dell'Ottocento hanno

[81] L. Manovich, *Modern Surveillance Machines: Perspective, Radar, 3-D Computer Graphics, and Computer Vision*, in T. Y. Levin, U. Frhone, P. Weibel (edited by), *Ctrl+Space: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 384.
[82] Ivi, p. 395.

contribuito al sedimentarsi dell'odierno linguaggio rappresentativo satellitare, linguaggio che si è infiltrato anche nella sfera dell'informazione e in quella ludico-spettacolare delle applicazioni *locative* presenti nei nostri smartphone, nel cinema e nei videogiochi (orizzonte del quale si tenterà un'analisi più approfondita nel terzo capitolo).

Capitolo III

Sorveglianza in Rete tra locative e social media

3.1 Nuovi orizzonti del controllo in Rete: social media tra cultura partecipativa e sorveglianza

Nel seguente capitolo tenteremo di far luce sul complesso orizzonte dei social media tentando di comprendere in che modo i nuovi utilizzi di Internet abbiano sollevato importanti questioni sulla privacy e sulla sorveglianza. La questione della partecipazione necessita infatti di essere problematizzata in un'ottica che, distanziandosi dagli entusiasmi di un determinismo tecnologico, evidenzi in maniera critica anche i limiti della democratizzazione delle risorse del Web. In particolare ci soffermeremo ad analizzare i *locative media* e le nuove funzionalità messe a disposizione dalla commercializzazione di tecnologie come quella del GPS, ormai incorporata in tutti i dispositivi mobili, che, oltre a rivoluzionare la percezioni degli spazi e alterare le dinamiche della mobilità urbana e del senso del luogo, paiono fortemente problematiche per la tutela della privacy degli utenti. La configurazione attuale della Rete, in un momento di superamento dell'entusiastica fase del *citizen journalism* introdotto dal Web 2.0 (secondo alcuni ormai giunto ad una fase di declino), non si semplifica in un luogo di convergenza di esperienze e una piattaforma di partecipazione dal basso. È l'ipotesi portata avanti da Geert Lovink che sostiene che l'iniziale novità della partecipazione allargata e della diffusione dei social network come strumento per favorire esperienze da *prosumers* stia cedendo il passo alla consapevolezza

che «I social media come termine a effetto dell'era Web 2.0 dimissionaria non sono altro che il prodotto delle strategie imprenditoriali e andrebbero giudicati in quanto tali»[83]. Le valutazioni di Lovink rientrano in quello che è un più ampio progetto di inaugurazione di una critica dei social media che mette in discussione i tradizionali approcci dei *media studies* nei confronti delle nuove configurazioni e del funzionamento del Web. Lovink sostiene la necessità di identificare le specificità delle emergenti piattaforme della Rete affrancandosi da un approccio puramente speculativo che poggia sulle grandi teorie della tradizione umanistica (e che tende a utilizzare i paradigmi del cinema, delle arti visive, della televisione per l'analisi dei nuovi media) e capace di confrontarsi con gli strumenti offerti dalle nuove tecnologie analitiche dei dati (una "svolta quantitativa" all'interno degli studi sui media). Secondo questa visione, i grandi paradigmi delle scienze umane del XXI secolo mal si presterebbero all'interpretazione di una materia così fluida e in continua mutazione quale l'ambito dei nuovi media e di Internet; la fusione dei *media studies* con altri ambiti disciplinari non gli avrebbe infatti consentito uno sviluppo autonomo e la crescita di un pensiero critico-concettuale in questo campo di studio. La posizione di Lovink rende conto di una effettiva mancanza di specificità dell'oggetto di studio dei *media studies* (in continua progressione in parallelo all'avanzare della tecnologia) quanto degli strumenti metodologici e analitici nei confronti tanto delle implicazioni sociali quanto delle dinamiche di funzionamento dei nuovi prodotti mediali. Appare tuttavia limitante escludere dal campo di ricerca, almeno in questa sede, dei riferimento ad alcuni paradigmi teorici (quale quello foucaultiano che appare imprescindibile se si intende seguire l'approccio di una genealogia critica dei media) che possono al contrario fornire utili strumenti interpretativi se posti in dialogo con un approccio più "concreto" e attento alle specificità delle singole piattaforme e ai prodotti della Rete nel panorama contemporaneo. La seguente ricerca infatti si pone l'obiettivo di analizzare alcune pratiche e utilizzi recenti delle opzioni *locative* dei social media secondo una prospettiva che non tenga conto solo delle modalità di utilizzo di questi strumenti ma anche delle origini di queste tecnologie e della loro connessione con il potere economico delle grandi corporation mondiali, investendo di una prospettiva critica il concetto di partecipazione e quello di interattività.

[83] G. Lovink, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Milano, EGEA, 2012, p. 9.

Negli ultimi anni Internet si è imposto, oltre che come snodo fondamentale per ciò che riguarda l'informazione, soprattutto per la comunicazione e le relazioni sociali. Il boom dei social media si situa in questo contesto di crescita esponenziale della Rete e del passaggio al Web 2.0, caratterizzato da un aumento delle applicazioni, dei software e delle piattaforme che consentono all'utente di divenire un *prosumer*, ovvero di essere coinvolto nel processo di produzione (e successiva condivisione) dei contenuti. I social media, in questo panorama, si collocano in una posizione molto particolare: si tratta da un lato i prodotti creati e immessi sul mercato dalle grandi corporation globali che organizzano e gestiscono la grande maggioranza dei nostri dati e veicolano le nostre esperienze online (Google, Facebook, You Tube etc.); dall'altro però queste stesse applicazioni, e in particolar modo le piattaforme per il social networking, sono divenute negli ultimi anni un potente strumento di aggregazione sociale, quando non addirittura di mobilitazione e condivisione immediata delle informazioni e di contenuti multimediali in situazioni di contestazione politica. 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 e Silva e Gordona: «Being aware of the dynamics of a location can empower users to act within them»[84]. Appare necessario sottolineare i rischi, in termini di privacy, ai quali gli utenti sono esposti quando utilizzano le numerose applicazioni e piattaforme digitali e questo verrà fatto proprio a partire dalla definizione dell'orizzonte partecipativo della Rete che incarna tanto le dinamiche sorveglianti quanto quelle più collaborative sollecitate dalla Rete. Per meglio inquadrare le tensioni all'opera nel Web e problematizzare la questione della cultura partecipativa in Rete dovremmo prima di tutto partire da una definizione di questo concetto. Henry Jenkins sottolinea la differenza tra il concetto di interattività (che ha a che fare con l'interazione tra uomo e tecnologia e è una proprietà di quest'ultima) e il nuovo regime partecipativo della Rete (a differenza dell'interattività la partecipazione ha a che fare con la cultura e non con la tecnologia). Jenkins rintraccia cinque principali caratteristiche della "partecipatory culture":

[84] A. De Souza e Silva, J. Frith, *Locative Mobile Social Networks: Mapping Communication and Location in Urban Spaces*, «Mobilities», 4, 2010, p. 487.

1 relatively low barriers to artisctic expression and civic engagement,
2 strong support for creating and sharing creations with others,
3 some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along the novices,
4 members who believe that their contributions matters, and
5 members who feel some degree of social connection with one another (at the least, they care what other people think about what they have created)[85].

Per Jenkins quindi quelli che prima erano dei semplici consumatori mediali sono oggi in grado di accedere all'area della produzione dei contenuti in qualsiasi ambito e in maniera collaborativa. Tuttavia in questa formulazione del concetto di "cultura partecipativa" non si tiene in considerazione il fatto che questa partecipazione mediatica è resa possibile dal corporativismo dell'industria hi-tech e dell'Information Technology. Jenkins insomma non problematizza tutta una serie di questioni legate alle funzionalità del Web 2.0 e delle sue applicazioni come il discorso sulla privacy e le connessioni tra nuova economia globale, multinazionali e social media.

Quando si parla dell'orizzonte "partecipativo" del Web bisognerebbe ricordare che l'accesso a servizi gratuiti come lo streaming di film online, i software liberamente scaricabili, le applicazioni per la messaggistica e lo scambio di file etc. mettono in campo con l'utente uno scambio che è in realtà di natura economica e hanno a che fare con il mercato e il profitto: l'accesso alle piattaforme social e il loro utilizzo è infatti subordinato all'immissione negli archivi di queste grandi corporation di dati sensibili e personali che vengono raccolti e commercializzati a scopi commerciali.

Basandosi su un'analisi quantitativa dei dati sul numero dei siti, delle piattaforme e dei blog più utilizzati e diffusi negli Stati Uniti, Christian Fuchs contesta l'esistenza di una cultura prettamente partecipativa all'interno del Web 2.0 e lo fa a partire da uno studio empirico delle applicazioni e dei motori di ricerca più utilizzati. I risultati rivelano un rapporto tutt'altro che orizzontale tra gli utenti che utilizzano queste piattaforme e il numero esiguo di compagnie che ne riscuotono i profitti:

[85] H. Jenkins with R. Purushotma, M. Weigel, K. Clinton, A. J. Robinson, *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2009, p. 22.

> To sum up the empirical fundings, corporation that are profit oriented and accumulate capital by online advertising and in some cases by selling special services operate the vast majority of web 2.0 platforms. Corporate web 2.0 platforms attract a large majority of users. Web 2.0 is shaped by information inequalities, it is a space that is stratified by class, education, age. A few legal persons own the companies that operate web 2.o platforms, whereas the millions of users have no share in ownership[86].

Le grandi corporation che lavorano nel settore dell'IT tentano in tutti i modi di conoscere le preferenze dei consumatori, così da creare una pubblicità mirata. Per fare questo si servono tanto di mezzi legali, come il rilievo delle abitudini di consumo dopo che abbiamo accettato un qualche contratto elettronico, o illegalmente, inviando agli utenti spam mail e virus invisibili in grado di trasmettere e rivelare le nostre password.

È in questo senso che analizzeremo alcune funzioni e caratteristiche dei social media, interpretandole in base all'ambivalenza delle funzioni che essi incorporano: da un lato queste funzioni sono lo specchio di un nuovo orizzonte del controllo (soprattutto per quanto riguarda la circolazione dei dati personali e l'erosione del confine tra dimensione privata e pubblica) e dall'altro lasciano un margine, seppur sottile, per nuove forme di aggregazione sociale e condivisione di istanze culturali e politiche che si concretizzano nel passaggio da una dimensione online ad una dimensione reale e situata (più che mai nel caso dei social network che incorporano le funzionalità *locative*). La logica collaborativa di Internet ha aumentato le possibilità per l'esercizio di una democrazia di tipo *grassroots*; pensiamo alle nuove forme di aggregazione sociale e politica. Ad esempio il sistema della protesta globale negli ultimi anni ha beneficiato di queste caratteristiche del web per portare avanti il coordinamento delle proteste e la comunicazione ad esse legata. La nuova consapevolezza della propria posizione nello spazio, e della possibilità di interagire con gli altri attraverso delle relazioni di natura spaziale, ha fornito all'orizzonte della protesta globale un nuovo strumento di azione e organizzazione delle contestazioni. Se in una prima fase l'orizzontalità e la possibilità di essere creatori attivi di contenuti ha influito sull'orizzonte della protesta creando una rete alternativa di informazione, oggi i locative

[86] C. Fuchs, *Foundations of Critical Media and Information Studies*, London and New York, Routledge, 2011, p. 278.

media hanno fornito gli strumenti utili al passaggio da un'azione "virtuale" a delle proteste fisicamente situate. Negli ultimi anni la convergenza di profonde crisi economiche in alcuni paesi da un lato, e la possibilità di accesso allargato ai media digitali, ha favorito l'insorgere di una particolare forma di attivismo politico. Questo ci fa comprendere quanto lo scenario della partecipazione sia complesso e diversificato e quanto un'analisi della sorveglianza in relazione ai nuovi media debba tenere in considerazione tanto gli aspetti più evidenti (come quelli della privacy), quanto le dinamiche più inedite e ancora poco sedimentatesi dei social media.

Un utile paradigma interpretativo della sorveglianza in Rete può essere fornito dalle teorizzazioni di Anders Albrechtslund che, sulla scia di una definizione proposta per la prima volta da Mark Poster[87], parla dell'emergere di una "participatory surveillance"[88]: egli propone una nuova analisi della sorveglianza nel panorama mediatico contemporaneo che si basa sulla relazione tra le nuove forme di sorveglianza e il fenomeno del social networking. Il processo di costruzione dell'identità online e le pratiche di condivisione fanno parte di uno scambio reciproco di informazioni personali innescato dagli stessi utenti; a differenza della sorveglianza di matrice "panottica", dove il soggetto posto all'interno dello spazio sorvegliato subisce passivamente l'azione verticale del controllo, lo scambio reciproco di dati all'interno dei social network è una consapevole modalità di condivisione della propria identità online (del proprio "profilo"). Le gerarchie spaziali connesse alla definizione classica di "sorveglianza" non esercitano un ruolo predominante nella pratica del social networking, contrassegnata invece dall'orizzontalità dei rapporti e degli scambi tra utenti. La creazione di un profilo all'interno di queste piattaforme prevede che l'utente renda visibili dei dati estremamente personali: età, sesso, orientamenti sessuali e religiosi, gusti e abitudini. Si tratta di un atto volontario di condivisone dei propri dati personali che si attua consapevolmente ai fini della costruzione della propria identità online e della creazione di una rete sociale, basata appunto sulle connessioni e lo scambio di gusti, interessi e affinità. Andrejevic definisce "corporate surveillance" il nuovo tipo di monitoraggio del consumatore e della sue abitudini ad opera delle grandi multinazionali. L'autore analizza la sorveglianza come fenomeno utile alla razionalizzazione della

[87] Cfr. M. Poster, *The mode of information: Poststructuralism and Social Context*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

[88] A. Albrechtslund, *Online Social Networking as Participatory Surveillance*, in «First Monday», 3, 2008.

produzione e del consumo in un mondo sono si sono moltiplicati sia i soggetti desideranti che i desideri dei soggetti. Per alcuni autori questo regime di interattività ha introdotto nuove forme di partecipazione alla vita politica e democratizzato e allargato la libertà di espressione; altri autori, come Andrejevic, ritengono invece che l'interattività promossa dai nuovi media sia un modo per prendere consapevolmente parte ad un processo di osservazione sorvegliante (che egli definisce come "being watched")[89]. C'è da sottolineare ancora una volta la differenza dal regime disciplinare di tipo panottico. L'attuale sguardo sorvegliante non agirebbe infatti in maniera repressiva ma stimolando nuove "soggettività desideranti" tramite la creazione di categorie di consumo. Da quando le sfere del tempo libero e del consumo sono migrate nel Web questo processo è stato amplificato: l'accettazione di un monitoraggio costante sulle nostre abitudini di consumo (tramite l'utilizzo di database per la raccolta dei dati e l'utilizzo dei *cookies*) ha introdotto il controllo del consumatore. Per Andrejevic paradossalmente è proprio il regime di interattività del Web che consente la sempre maggiore sofisticazione delle nuove forme di controllo del consumatore.

La sorveglianza non andrebbe inquadrata unicamente all'interno di un paradigma spazio-visuale dove si esercita in quanto espressione di un potere disciplinare di tipo verticale, bensì andrebbe indagata in quanto componente sottesa all'utilizzo dei social network e dei locative media che viene accettata ai fini della condivisione di esperienze socialmente diffuse. In questo senso andrebbe intesa come componente connaturata ad alcune pratiche mediatiche e all'opera nei nuovi processi di soggettivazione, percezione ed esibizione del sé. Il processo di capillare condivisione dei dati, infatti, innesca una evidente erosione dei confini tra il controllo (nei termini agisce in Rete) e l' esibizione del sé. Secondo Ursula Frhone «In the context of this development, the theatricalization of all spheres of public and private life has prove none of the most striking features of our everyday experience in contemporary culture»[90]. L'onnipresenza dei media nella nostra vita quotidiana sta contribuendo a modellare una nuova percezione del sé (sia rispetto allo spazio che ai

---

[89] M. Andrejevic, *The work of being watched: Interactive Media and the Exploitation of Self-Disclosure*, in «Critical Studies in Media Communication», 2, 2002.

[90] U. Frhone, *"Screen Tests": Media Narcissism, Theatricality, and the Internalized Observer*, in T. Y. Levin, U. Frhone, P. Weibel (edited by), *Ctrl+Space: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.255.

processi interiori di consapevolezza del sé) ed è interessante riflettere, sulla relazione tra questa presenza invasiva e l'appropriazione da parte dei singoli individui degli strumenti di autorappresentazione e autopromozione modellati sull'orizzonte mediatico. Si tratta in sostanza di una interiorizzazione dell'osservazione permanente che domina il funzionamento della cultura visuale contemporanea: «The fetishizazion of real time and live-effects make the performative effort of self-staging all the more the normative identification figure of narcissistic desire»[91], un desiderio compulsivo di attestare la propria stessa esistenza sottoponendosi allo sguardo della telecamera e della fotocamera. In questo senso secondo Frhone le tecniche di sorveglianza possono essere interpretate come strumenti socialmente accettati e utilizzati ai fini dell'autorappresentazione.

Alice Marwick fa invece riferimento alle teorizzazioni di Foucault sulla capillarità del potere e sulla sua estensione a livello quotidiano per elaborare il concetto di *social surveillance*: un tipo di sorveglianza di tipo "orizzontale" e reciproca che agisce tra i singoli individui (in questo caso tra gli utenti che utilizzano i social media), all'opera nelle relazioni interpersonali a livello quotidiano. Nelle teorizzazioni di Foucault il potere si esercita in maniera molteplice e polifunzionale; la microfisica del potere tenta di comprendere come questo si insinui in maniera capillare nelle dimensioni locali, nelle forme regionali al di là delle sue applicazioni "macro" e istituzionali[92]. La microfisica quindi, in un'accezione genealogica, tenta di prestare attenzione a come il potere prende corpo nelle pratiche locali e nel quotidiano secondo un principio non gerarchico bensì in maniera decentralizzata. Allo stesso modo, secondo Marwick, nell'utilizzo dei social media è all'opera un tipo di sorveglianza che incorpora meccanismi di potere interni alle relazioni interpersonali, una sorveglianza che non segue un principio gerarchico ma che è reciproca tra tutti i membri appartenenti a quella comunità. Come chiarisce la studiosa, facendo riferimento a Foucault:

> Again returning to Foucault's model of *capillaries of power*, social surveillance explains how power is internalized and used for self discipline and impression management. In social media sites, users monitor each other by consuming user-generated content, and in doing so formulate a view of what is normal, accepted, or

[91] Ivi, p. 256.

[92] Cfr. M. Foucault, M*icrofisica del potere*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.

> unaccepted in the community, creating an internalized gaze that *contextualizes* appropriate behaviour[93].

Come emerge dalla letteratura di riferimento il paradigma "classico" della sorveglianza, di discendenza foucaultiana, è utile solo in parte per l'analisi delle nuove forme del controllo in Rete. Il controllo si dispiega all'interno del web 2.0 a partire proprio dalla possibilità di essere dei *prosumer*s e in risposta alla migrazione della sfera dell'intrattenimento e del tempo libero verso il mondo della Rete. L'utilizzo di software completamente gratuiti (dai siti per il downloading ai software più specializzati), il consolidamento dell'abitudine a costruire e mantenere le relazioni sociali tramite i social media e la possibilità di creare e diffondere contenuti all'interno di queste stesse piattaforme, hanno consentito all'utente di divenire parte di un modello di interazione più orizzontale ma hanno nello stesso tempo imposto significative revisione al concetto di privacy online.

[93] A. E. Marwick, *The Public Domain: Social Surveillance in Everyday Life*, in «Surveillance and Society» 9, 2012.

3.2 I locative media e la nuova percezione dello spazio

Oggi le tecnologie di trasmissione dei dati e di visualizzazione a distanza tramite satellite sono state pienamente incorporate in dispositivi e applicazioni di utilizzo quotidiano. I *geomedia* combinano la tecnologia hardware del GPS con quella del software (le mappe digitali e le innumerevoli nuove funzionalità della cartografia digitale) e aggiungono funzioni geografiche ai dispositivi mobili e alle tecnologie digitali con cui ci interfacciamo quotidianamente. L'accessibilità ai contenuti online tramite i dispositivi mobili che incorporano funzionalità *locative* (smartphone, tablet, navigatori GPS etc.) ha reso l'utilizzo di queste tecnologie una pratica quotidiana che rimodella il concetto di mobilità urbana e le relazioni all'interno della città: i movimenti delle persone sono connessi ai movimenti di dati e l'esperienza dell'utente si sviluppa all'interno di uno spazio ibrido nel quale convergono l'immaterialità dei bits e la tangibilità dei luoghi. Questo processo è stato amplificato dall'incorporazione delle mappe digitali e dalle opzioni di geolocalizzazione all'interno dei social network, processo che ha segnato un ulteriore rafforzamento dell'ubiquità all'interno della *smart city*. Nello spazio della metropoli, attraversato da una trama invisibile di dati, confluisce l'immensa rete di interscambi resi possibili dai dispositivi mobili; il social networking è il luogo dove la maggior parte di questi intrecci confluisce e dove si mescolano i piani delle attività online e offline. É quindi all'opera nello spazio della città una complessa articolazione di fruizione delle informazioni e delle immagini e una massiccia circolazione e condivisione di dati.

Uno dei maggiori cambiamenti intervenuti con la diffusione delle tecnologie mobili è stato il passaggio da una spazialità virtuale unicamente connessa al web ad un cyberspazio che si origina nel web ma si espande ai luoghi fisici che attraversiamo quotidianamente. La possibilità di localizzare sé stessi sia all'interno di uno spazio virtuale connesso a quello reale ha modificato per sempre il concetto di realtà virtuale per come questo era stato elaborato negli anni Novanta. Non si tratta più infatti di un mondo parallelo al quale accediamo tramite protesi del corpo, ma dello spazio reale che ci circonda, in cui corpi,

oggetti, luoghi e immagini interagiscono in una fitta rete di connessioni. Le mappe digitali, la tecnologia GPS e l'inclusione delle opzioni di geolocalizzazione all'interno dei dispositivi mobili hanno stravolto le condizioni di rappresentabilità e di percezione dello spazio. Secondo il filosofo Bruno Latour la possibilità di "navigare" all'interno delle mappe digitali mette in crisi la nozione stessa di *spazio* per come questa è 'stata elaborata nella società occidentale sin dal Rinascimento. Oggi le funzionalità del paradigma dell' *ubiquitous computing* sembrano aver introdotto un superamento della concezione euclidea dello spazio. La possibilità di trovarsi ovunque in qualsiasi momento e di poter interagire con le nuove trame narrative del "data-spazio" rendono la città un luogo in cui si stratificano più livelli di realtà.

L'interazione tra la Rete e lo spazio fisico avviene grazie alle funzionalità di quello che è stato denominato come "Geospatial Web", ovvero: «The term Geospatial Web or GeoWeb describes an emerging environment rather than a technical development. In this sense it refers to the geospatial organization and use of information, services and applications supported by the Internet»[94]. Oggi tutti hanno la possibilità di divenire *prosumers* di contenuti, produttori attivi nella creazione e condivisione di informazioni. Strumenti come il geotagging e il tagging tramite QR code, o più in generale la possibilità di condividere e rendere visibili a tutti contenuti e dati personali ha anche introdotto un livello di interattività del tutto nuovo. Il geotagging è la pratica di integrazione all'interno delle mappe di informazioni specifiche per ogni determinato luogo, sotto forma di immagini, foto, testi; questa funzionalità ha profondamente alterato la relazione tra spazio virtuale e luoghi fisici ponendosi come *trait d'union* per la convergenza di due tipi di esperienze che precedentemente rimanevano distinte e separate. In parte la nuova modalità organizzativa dei dati personali tramite le mappe digitali risponde a un'esigenza di organizzazione dei dati e delle informazioni tipica di questa fase del Web, ma la novità più significativa è costituita dalla possibilità di connettere il mondo dello spazio fisico a quello invisibile dei dati in maniera immediata e condivisa:

[94] T. Thielman, L. Van der Velden, F. Fischer, R. Vogler, relazione presentata al "1st Berlin Symposium on Internet and Society", 2012, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2151949, consultato il 20 Marzo 2015.

> The geo-media based virtual map can be theorised as a mediating space, a projective tool, in wich two entities and identities converge: *the geosphere* – the sphere of the body and the object, the physical environments in wich media users communicate and live – and the "infosphere" – the bits of informations of these physical environments that media users produce and share[95].

La possibilità di fare esperienza di mappe, dati e immagini digitali in mobilità aggiunge un elemento di ulteriore complessità per la comprensione delle dinamiche esperienziali in atto quando ci interfacciamo quotidianamente con queste tecnologie. Il movimento, il viaggio da un luogo ad un altro è un attraversamento, una pratica attiva di mobilità che ci rende partecipi di una trasformazione stessa dello spazio che stiamo percorrendo; si tratta inoltre di un attraversamento che include la dimensione temporale, poiché se lo spazio è anche la sfera delle trasformazioni e delle relazioni, queste sono prima di tutto di natura temporale (poiché legate ai ricordi, o all'esperienza). La concezione dello spazio come una "molteplicità discreta" i cui elementi sono permeati dalla temporalità ci porta a riflettere sulle questioni della *mobilità* e ad interrogarci sui meccanismi in atto quando l'esperienza della distanza (che intendiamo qui come comprensiva dell'elemento spaziale quanto di quello temporale) viene modificata dall'utilizzo di strumenti come le mappe digitali, la geolocalizzazione e il GPS. Queste tecnologie infatti più di altre hanno stravolto il rapporto con lo spazio e le rappresentazioni di quest'ultimo. La percezione degli spazi che attraversiamo quotidianamente nella nostra città o quando viaggiamo è quindi soggetta a differenti dinamiche di visualizzazione dei luoghi, consapevolezza della propria posizione nello spazio, "incarnazione" delle esperienze e condivisione delle stesse. Dato che i due piani, quello dei dati e delle informazioni e quello del mondo fisico e del corpo, sono costantemente connessi, i geomedia rappresentano uno strumento per navigare all'interno del proprio mondo "social" e per organizzarne contenuti e scambi a partire proprio da una dimensione locale:

> As such, geomedia can also be interpreted as new regulatory system that articulate and organize these new hybrid forms and social ineractions, comminication and exchange

[95] 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, p.20.

> among individuals. The geomedia based map used to visualize, articulate and guide these social interactions can thus be understood as a *social navigation system* used adopted by the individual to reduce the complexity of global information systems to individually manageable and socially relevant information exchanges[96].

Localizzare sé stessi e gli altri non è però una semplice modalità di interazione attiva con la Rete ma un nuovo modo per negoziare la nostra identità all'interno dei nuovi spazi ibridi a metà tra i luoghi fisici che attraversiamo e il mondo di Internet e i flussi di dati ad esso connessi.

Per De Souza e Silva e Frith i *locative mobile social networks*, cioè i network basati sull'utilizzo delle opzioni di geolocalizzazione incorporate nei cellulari per la condivisione social della propria posizione, rappresentano il nuovo modo attraverso cui le tecnologie mobili mediano le relazioni sociali[97]. Gli autori identificano quattro principali caratteristiche dei LMSN (*locative mobile social networks*):

1 L'organizzazione e la formazione di network avvengono in spazi ibridi (a metà tra spazi virtuali e luoghi fisici)

2 Non si tratta di comunicazioni momentanee ed estemporanee poiché la posizione dell'utente è costantemente segnalata all'interno di queste applicazioni (a meno che non ne venga disabilitata l'opzione)

3 Non vengono semplicemente fornite informazioni e ipertesti relativi agli spazi fisici (come nel normale utilizzo delle mappe digitali), bensì il percorso delle persone all'interno di spazi fisici è costantemente tracciato e localizzato

4 Non è la destinazione finale ad avere importanza. L'intero momento del cammino viene enfatizzato, alterando nell'utente la percezione dei percorsi e delle distanze.

Un'analisi della sorveglianza all'interno dei social media deve tenere in considerazione molteplici fattori, tra cui: la raccolta di dati da parte delle grandi coporation e aziende produttrici di software e piattaforme (*dataveillance*); la consapevole e reciproca

[96] Ivi, p.21.
[97] A. De Souza e Silva, J. Frith, cit.

“sorveglianza” e osservazione tra utenti, con conseguenti questioni legate a genere, razza, contesti sociali etc. (i social network creano una falsa equivalenza tra gli utenti eliminando riferimenti ai reali contesti di appartenenza) e la condivisione, attraverso i social media, della propria posizione nello spazio. I dati sono divenuti una parte fondamentale per la costruzione delle relazioni sociali nel mondo del Web. I dati relativi alla propria posizione o all’universo delle mappe in generale sono parte di questa enorme mole di dati attraverso cui ci relazioniamo agli altri tramite i social network. Inoltre in quasi tutte le grandi piattaforme e social network con opzioni di geolocalizzazione si sono sviluppate sofisticate forme di *advertising* che collegano contenuti pubblicitari ai luoghi che si visualizzano all’interno delle mappe digitali. L’accesso a queste applicazioni è gratuito nella maggior parte dei casi ma gli utilizzi da parte degli utenti vengono immediatamente monetizzati sotto forma di raccolta dei dati personali, sulle abitudini e di consumo e sotto forma di marketing diretto tramite il meccanismo dell’*advertising* all’interno delle mappe.

Possiamo quindi affermare che il funzionamento dei locative media e i cambiamenti che hanno apportato nella percezione dello spazio e nelle nostre esperienze quotidiane, incorpora due differenti paradigmi: da un lato quello del controllo su scala globale. Alla possibilità dell’ubiquità e alla migrazione delle nostre abitudini di consumo e del tempo libero sul web corrisponde una tracciabilità costante. Dall’altro quello della partecipazione: la possibilità di modificare la trama ipertestuale dei luoghi (con strumenti di tagging all’interno elle mappe e successiva condivisione della propria posizione attraverso i social network) riformula l’interazione con la rete invisibile di metadati che attraversa la città suggerendo l’apertura ad una concezione spaziale maggiormente orizzontale, stratificata ed eterogenea; una partecipazione che, in una prospettiva critica, va interpretata considerandone le vere potenzialità e i limiti imposti dalla natura commerciale di queste piattaforme. Va sottolineato poi che ci troviamo di fronte a un tipo di interazione non esclusivamente virtuale ma che, data la sempre maggiore compenetrazione tra mondo digitale e spazio reale, oscilla tra i due piani in maniera fluida creando dei nuovi spazi ibridi a metà tra dimensione locale e *dataspazio*.

2.5 Pratiche di condivisione e geolocalizzazione delle immagini: il caso Instagram.

Se, come sottolineato da Lev Manovich, «I geomedia […] riconfigurano il modo in cui tutti i media vengono compresi e utilizzati»[98], analizzare il funzionamento di alcune applicazioni e piattaforme che incorporano gli utilizzi locative può essere utile all'indagine della riconfigurazione dei media nel loro complesso, oltre che punto fondamentale per le questioni legate alla sorveglianza. È sulla scia di queste considerazioni che analizzeremo il funzionamento di alcune applicazioni e social network *location-based* riconducendo la tensione tra controllo (tracciabilità perenne dei propri dati e della propria posizione) e partecipazione (la condivisione dei contenuti, la modifica attiva di mappe e topografie urbane) al paradigma della "participatory surveillance" teorizzata da Anders Albrechtslund e da Mark Poster e tentando di fornire un caso di studio esemplificativo per l'indagine della relazione tra geolocalizzazione, social media e sorveglianza.

Le informazioni ricavabili dalle mappe digitali, che al giorno d'oggi sono arricchite di contenuti e informazioni multimediali, può costituire un valido strumento di analisi per la comprensione del funzionamento di questi nuovi oggetti nell'ambito di una ricerca visuale di stampo induttivo: a partire dall'analisi dei dati empirici raccolti tramite l'osservazione delle piattaforme, è possibile risalire a delle valutazioni del fenomeno e a delle valutazioni teoriche a partire dall'analisi dei dati. Mc Kinnon mette in relazione il sempre più frequente utilizzo delle mappe, sia come oggetto di studio che come strumento per la divulgazione dei dati all'interno dei *visual studies*, allo spatial turn che ha investito le discipline umanistiche[99]. A partire dagli anni Settanta il concetto di mappa è stato

[98] L. Manovich, *Software Culture*, Milano, Olivares, 2010, p. 92.

[99] All'interno del testo *The Sage Handbook of Visual Research Methods* si propone una rassegna delle principali metodologie utili all'analisi del complesso universo della cultura visuale e una ricca e articolata ricognizione teorico metodologica che riesca a dar conto del moltiplicarsi degli oggetti di studio (nonché degli strumenti d'analisi) in questa branca di studi. Mc Kinnon, in particolare, si interroga sul nuovo ruolo assunto dalle mappe all'interno della ricerca visuale si in quanto nuovo oggetto di studio, sia in quanto nuovo strumento di divulgazione dei dati empirici di una ricerca scientifica. Cfr. I. Mc Kinnon, *Expanding Cartographic Practices in the Social Sciences*, in E. Margolis, L. Pauwels (edited by), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, London, Sage, 2011.

decostruito e posto in relazione al mantenimento delle egemonie politiche occidentali (un progetto che, in quest'ottica, deriva dal sogno illuminista di una catalogazione e rappresentazione scientifica del mondo). Ma da quando il processo di creazione delle mappe si è democratizzato, grazie all'ingresso della tecnologia GIS nei dispositivi di utilizzo quotidiano, si sono rese necessarie nuove riflessioni sul ruolo delle mappe all'interno della cultura visuale contemporanea e le mappe stesse sono divenute parte integrante delle metodologie della ricerca visuale. Le metodologie di ricerca di questo tipo hanno privilegiato l'utilizzo delle mappe per lo studio ma, soprattutto, per la diffusione di dati statistici, assecondando un criterio di ricerca di tipo quantitativo.

Si pensi al progetto portato avanti da Lev Manovich: *Selfiecity*. Si tratta di un progetto di ricerca sulla pratica sociale del *selfie* all'interno di Instagram. Lo studio prende in considerazione un ampio campione di *selfie* geotaggati all'interno del social network Instagram in cinque delle più grandi città del mondo. I dati così raccolti sono stati analizzati da un software in grado di elaborare grandi quantità di metadati tramite la visualizzazione computerizzata di grafici e diagrammi, per far emergere delle costanti nelle pratiche di utilizzo del social media nei singoli paesi (valutando caratteristiche come le pose e le espressioni facciali) e soprattutto mettendo in relazione le forme di espressione all'interno dei social media e la cultura e i costumi sociali di un determinato luogo. La ricerca, come viene esplicitato all'interno della pagina web dedicata al progetto, è di origine quantitativa:

> Selfiecity investigates selfies using a mix of theoretic, artistic and quantitative methods. […] This project is based on a unique dataset we compiled by analysing tens of thousands of images from each city, both trough automatic image analysis and human judjment[100]

[100] http://selfiecity.net/ Consultato il 25 marzo 2015.

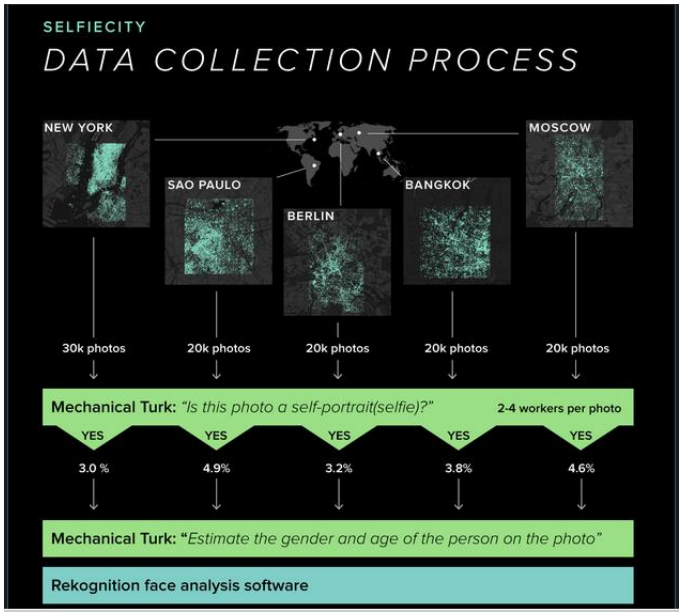

Fig.2

Quello portato avanti da Lev Manovich è un lavoro complesso che utilizza metodologie di ricerca incrociate; le mappe, i diagrammi e le elaborazioni computerizzate non sono in questo caso utilizzati solo per la visualizzazione dei risultati della ricerca ma per comprendere le relazioni spaziali e le interazioni tra le variabili che sono state quantificate attraverso la ricerca statistica. Tuttavia anche alcune ricerche, in ambito geografico, hanno utilizzato la ricerca qualitativa e incluso la tecnologia GIS e delle mappe per lo sviluppo di interessanti progetti, soprattutto per quanto riguarda l'analisi spaziale di alcuni fenomeni sociali. In questa sede non sarà possibile procedere secondo la valutazione di dati empirici di origine statistica, una trategia di ricerca che si sta rivelando particolarmente utile nel campo nelle ricerche visuali; tuttavia l'osservazione del funzionamento del social network Instagram, e in particolar modo l'analisi dell'utilizzo delle opzioni di g*eotagging* all'interno della piattaforma e delle mappe degli utenti, ci consentiranno di definire con maggiore puntualità l'interazione tra la geolocalizzazione e la sorveglianza all'interno di un social network *location based*.

Instagram è un'applicazione gratuita disponibile per dispositivi mobili (smartphone, tablet etc.) che permette di scattare foto e successivamente di condividerle con altri utenti inscritti alla piattaforma o su altri social network dopo aver applicato alle foto dei "filtri"

fotografici che ricordano l'effetto delle Polaroid anni settanta. Il social network è in crescita esponenziale e conta, ad oggi, circa 300 milioni di utenti attivi al mese e 70 milioni di foto condivise quotidianamente[101]. La geolocalizzazione integrata nei dispositivi mobili e la possibilità di segnalare la propria posizione nelle bacheche dei social network, in mobilità o meno, sono ormai pratiche quotidiane per chi utilizza queste piattaforme per comunicare e condividere esperienze (sotto forma di dati multimediali) con gli altri. Nel caso di Instagram lo strumento del *tag* di tipo *locative* è fondamentale nelle dinamiche di funzionamento della condivisione delle foto e costituisce addirittura una delle possibili modalità di visualizzazione dei "profili fotografici" degli altri utenti. Infatti è possibile accedere ai profili fotografici degli altri utenti tramite la visualizzazione dell'intero album fotografico, (cioè scorrendo le singole foto), o in alternativa tramite la visualizzazione di una mappa digitale nella quale sono "taggate" tutte le foto scattate da quella persona, visualizzabili nel luogo esatto (con tanto di coordinate geografiche) dove sono state scattate, in una sorta di mappa personalizzata contenente la storia fotografica di ogni persona iscritta a questa piattaforma.

L'esibizione della propria storia fotografica è, oltre che un modo per condividere con gli altri le proprie esperienze (spesso le foto geotaggate sulle mappe del mondo sono quelle di viaggio), anche una modalità di costruzione dell'identità online, processo che avviene tramite dinamiche totalmente differenti rispetto a qualche tempo fa. Se, come evidenziato da Sherry Turkle, la costruzione della propria identità virtuale attraverso la descrizione testuale (pratica in uso fino all'introduzione dei social media a contenuto multimediale) consentiva di mettere in gioco diversi "sé" a seconda delle descrizioni scritte che fornivamo agli altri utenti[102], ora questo processo avviene secondo logiche totalmente differenti che hanno a che fare con la visualità e non con la testualità. Le prime *communities* online e le piattaforme di chat erano infatti esenti da contenuti multimediali e la creazione dei propri profili virtuali era affidata unicamente al linguaggio scritto. Oggi invece l'integrazione all'interno dei social media di immagini, video e testi ha favorito un'esposizione e un'autorappresentazione di sé che passa prima di tutto attraverso le

[101] Dati disponibili sul sito di HubView, "Osservatorio italiano di Instagram": http://hubview.it/instagram/, consultato il 30 Marzo 2015.

[102] Cfr. S. Turkle, *Cyberspace and Identity*, in «Contemporary Sociology», 28, 1999.

immagini. Turkle descriveva secondo questi termini le modalità di costruzione dell'identità online:

> I used language to create several carachters. My textual actions are my actions, my words make things happen. I created selves that were made and trasformed by language. And different personae were exploring different aspects of the self. The notion of a decentered identity was concretized by experiences on a computer screen. In this way, cyberspace becomes an object to think with for thinking about identity, an element of cultural bricolage[103].

Il cyberspazio è ancora oggi un luogo dove rappresentare e riflettere sulla propria identità ma attraverso nuove modalità. Pensiamo al fenomeno della produzione della soggettività tramite la fotografia all'interno dei social media. L'auto esposizione attraverso la pratica dell'"autoritratto" (*selfie*) e l'auto-localizzazione all'interno del sistema delle mappe satellitari sono pratiche che hanno contribuito a modificare ulteriormente le dinamiche di auto-esibizione del soggetto e di costruzione dell'identità nel panorama dei media. Inoltre invitano a riflettere sulle modalità di interiorizzazione di uno sguardo sorvegliante (come è quello delle mappe satellitari) ai fini della condivisione e dell'aggregazione sociale (assecondando quel regime di "sorveglianza partecipativa" di cui parla Mark Poster). L'interiorizzazione dello sguardo sorvegliante si traduce nelle convenzioni e negli usi sociali legati ai nuovi media, assecondando un processo di "teatralizzazione" della vita quotidiana che nel caso di alcuni social network ha a che fare anche con l'affermazione del sé all'interno di una dimensione spaziale in cui il piano della virtualità e quello della realtà sono interconnessi.

Sulla scia di queste considerazioni possiamo affermare che la pratica del geotagging all'interno dei social network "fotografici", come Instagram, può essere considerata un esempio di costruzione dell'identità e delle relazioni sociali che asseconda il paradigma della "sorveglianza partecipativa" e il cui funzionamento è prettamente legato ad una dimensione visiva. La posa, inscrizione e affermazione del corpo nello spazio, ha una forza rappresentativa che richiama la natura stessa e l'essenza dell'immagine fotografica; nelle

[103] Ivi, p. 646.

parole di Kaja Silverman «[…] the pose includes in itself every other feature of the photographic image wich is relevant within the domain of subjectivity»[104].

Oltre a rappresentare il corpo all'interno di uno spazio per Silverman la posa abilita anche la conversione di quello *spazio* in un *luogo*; in questo senso la possibilità all'interno dei social network di geolocalizzare la propria "posa" (nel caso di Instagram possiamo fare riferimento al *selfie*) all'interno di una mappa instaura una duplice modalità di posizionamento del corpo all'interno del luogo: il corpo vive il suo posizionamento all'interno del luogo simbolico dell'esibizione del sé (lo spazio virtuale del social media che diviene palcoscenico), e contemporaneamente il suo essere localizzato geograficamente instaura una forte connessione con il luogo fisico di riferimento, favorendo l'instaurarsi di connessioni di natura spaziale.

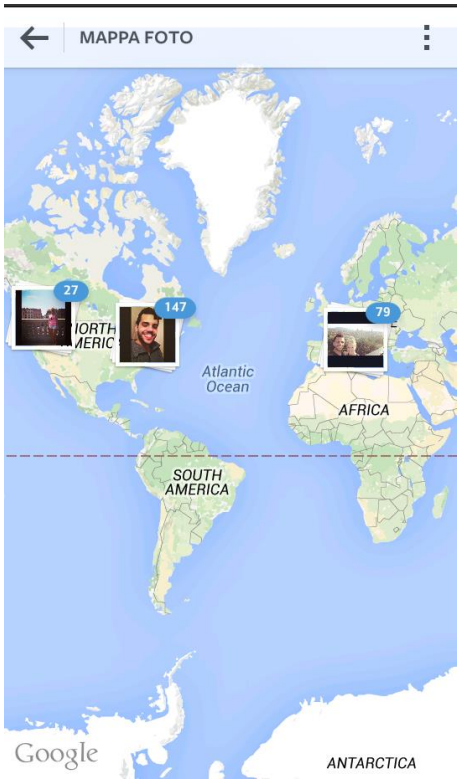

Fig.4

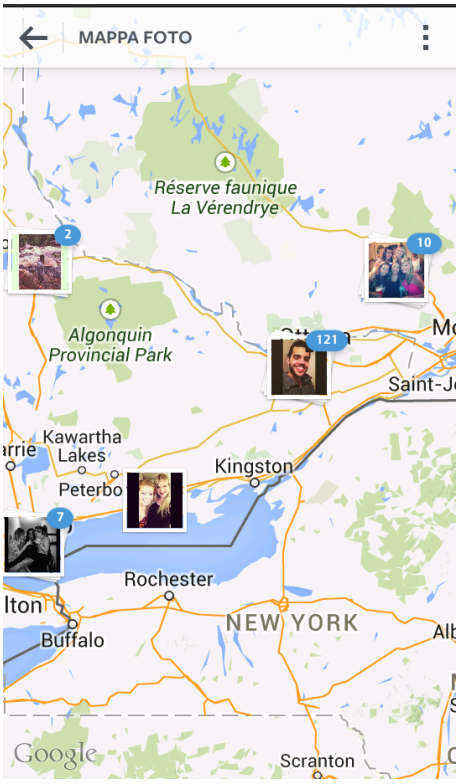

Fig.5

[104] K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, London and New York, Routledge, 1996, p. 203.

Manovich ha identificato come una delle principali caratteristiche dell'applicazione Instagram quella di favorire le connessioni spaziali rispetto a quelle temporali, proprio grazie alla possibilità di taggare su una mappa l'esatto luogo dove si è scattata la foto. È all'opera una commistione delle categorie di spazio e luogo, una combinazione che riflette la condizione *glocale* imposta dalla globalizzazione. I propri dati personali, in questo caso fotografie, vengono "uploadate" su una mappa satellitare (rappresentazione post-umana frutto della cultura del controllo e delle tecniche militari di visione a distanza). Tuttavia intervenire nel processo di creazione della mappa inserendovi la propria "storia fotografica" suggerisce la possibilità di alterare il regime oggettivo e impersonale di queste rappresentazioni, una tra le tante possibilità oggi disponibili di modificare attivamente gli ipertesti virtuali che connettono le attività in Rete e quelle reali.
Le foto in Insagram infatti non sono organizzate in singoli "album" ma scorrono in un flusso continuo assecondando un'estetica che Manovich identifica come una "pictorial logics" di tipo *grassroots*, molto personale e "autentica" che si contrappone all'oggettività della visione aerea satellitare:

> […] Google Earth/Bing and Instagram's two very different pictorial logics confront us with two distinct ways of seeing: an objective, elevated and fixed form versus grassroots documentation efforts that present spontaneous and highly personal sentiments that inherently reject the technological pursuit of fine details and accuracy of a "mechanical" (now digital) eye[105].

La rappresentazione incorporea del globo terrestre operata dallo sguardo satellitare convive quindi con un nuovo modo di costruire e fruire delle mappe all'interno dei social network *locative*, un utilizzo che, sulla scia delle teorizzazioni di Albrechtslund e sul concetto di "partecipatory surveillance", possiamo situare a metà strada tra partecipazione e controllo. Le numerose funzionalità di personalizzazione messe a disposizione dall'applicazione infatti non salvaguardano l'utente da processi di marketing e advertisement all'opera in questo social network.

---

[105] N. Hochman, L. Manovich, *Zooming into an Instagram City*, in «First Monday», 18, n.7, 2013, http://firstmonday.org/article/view/4711/3698, consultato il 4 marzo 2015.

La natura commerciale della piattaforma è polifunzionale: è rintracciabile nell'operazione di raccolta di dati personali (ai fini di una loro "monetizzazione" da parte delle multinazionali) ma favorisce anche operazioni di "advertisement" ad opera degli stessi utenti. È possibile infatti che le foto di un utente scattate presso uno *Starbuck's Coffe* di una qualsiasi città del mondo renda visibilità al brand e ai suoi prodotti innescando un processo di "marketing dal basso". In maniera inversa le multinazionali, le aziende, fino ad arrivare alle realtà economiche più piccole, utilizzano questa piattaforma per sponsorizzare in maniera diretta i loro prodotti; negli ultimi anni infatti il social media marketing rappresenta una strategia comunicativa e promozionale sempre più curata dalle aziende. Se effettuiamo una ricerca su Instagram tramite la modalità "ricerca per hashtag" e inseriamo come parola chiave (hashtag) #Parigi, o #Lisbona, è possibile trovare, dissimulate tra le foto e i ricordi personali di milioni di utenti che hanno usato quella parola chiave per etichettare la loro esperienza in quel determinato luogo, anche foto di prodotti, esercizi commerciali e servizi turistici con tanto di indicazione geografica del luogo. Il tutto avviene assecondando la strategia comunicativa prettamente visuale che è alla base di Instagram (l'uso principalmente di foto e negli ultimi tempi anche di video) e della pubblicità stessa, che agisce pelopiù creando significati attraverso la rappresentazione.

L'azione degli utenti di "taggare" esperienze quotidiane all'interno dei luoghi dell'economia globale (in particolare le grandi multinazionali della ristorazione) innesca un meccanismo di autopromozione del sé e condivisione della propria esperienza tramite tracciabilità (l'opzione di geotaggare la foto) e immedesimazione con un brand specifico, innescando così un processo di inconsapevole sponsorizzazione di quel marchio (fig. 6).

Fig. 6

Le variabili che definiscono l'esperienza spaziale all'interno di questo social media sono quindi molte e complesse, così come articolate e stratificate sono le connessioni con il nuovo orizzonte della "social surveillance".
Possiamo schematizzare come segue alcune delle peculiarità di Instagram che appaiono esemplificative della tensione tra controllo e partecipazione (e autorappresentazione) all'opera nei social media:

1 L'esplorazione reciproca dei profili fotografici degli utenti asseconda un regime di osservazione costante tra i membri del social network, una sorveglianza reciproca e "partecipativa".

2 La sorveglianza derivante dalla natura commerciale e corporativa della piattaforma è consapevolmente accettata dagli utenti ai fini dell'autorappresentazione e della condivisione sociale (i dati personali sono ceduti e resi commercializzabili).

3 In Instagram l'autorappresentazione tramite le fotografie asseconda la dimensione spaziale piuttosto che quella temporale. Mentre in Facebook il principio ordinatore dei contenuti personali è fortemente cronologico e diaristico, in Instagram la disposizione della propria "storia personale" sulla mappa del globo favorisce le connessioni spaziali.

4 Lo sguardo personale sul mondo (l'unicità del punto di vista con la quale un utente fotografa un determinato posto e l'alto grado di personalizzazione dell'esperienza del luogo favorita dalle funzioni di Instagram) convive con quello impersonale e post-umano dell'immagine satellitare.

5 L'orizzonte commerciale della piattaforma è rintracciabile sia nelle modalità *corporate* di sponsorizzazione di luoghi turistici, di intrattenimento e dei brand, sia nelle modalità *grassroots* (gli stessi utenti favoriscono la sponsorizzazione di prodotti e attività legati a specifici luoghi), attarverso quella che potremmo definire un fenomeno di *user-generated advertisment*.

Capitolo IV

Lo “sguardo del controllo” nella cultura visuale contemporanea

4.1 Utilizzi creativi della cartografia digitale e del paradigma della sorveglianza

Il paradigma della sorveglianza ha influenzato l’intero orizzonte della cultura visuale contemporanea. Esso ha alterato la relazione vedere-essere visti all’interno della città contemporanea: i cittadini hanno consapevolezza di essere costantemente sotto osservazione e hanno interiorizzato lo sguardo del controllo. Per quanto riguarda poi l’azione della sorveglianza in Rete abbiamo, nel precedente capitolo, potuto constatare come l’orizzontalità alla base dei social media abbia avviato processi di osservazione e sorveglianza reciproca tra gli utenti ai fini della condivisione sociale e come, nello stesso orizzonte di orizzontalità, democraticità e gratuità della Rete siano all’opera complessi meccanismi per la raccolta dei dati personali degli utenti a fini commerciali. Infine la tracciabilità costante alla quale siamo sottoposti da quando nei dispositivi mobili sono state integrate funzioni automatiche di posizionamento satellitare ai fini dell’orientamento e dell’attività ludica, ci ha consentito di poter affrontare la questione della sorveglianza in relazione ai mutamenti più recenti nella cartografia digitale e nella sofisticazione e accessibilità sempre maggiore delle immagini satellitari. È in questo ambito che si situa il lavoro di alcuni artisti che hanno riflettuto sulla tensione tra l’elaborazione di una rappresentazione personale e soggettiva della realtà e la visione oggettiva delle mappe digitali e satellitari con cui ci interfacciamo quotidianamente. In particolare la fotografia

negli ultimi anni ha riflettuto in vari modi sul tema della sorveglianza. Alcuni artisti hanno basato il loro processo creativo sul prelievo di immagini provenienti dal Web (perlopiù da Google Street View e Google Earth); spesso il loro lavoro si basa sulla selezione di singoli *footage* dal flusso ininterrotto delle camere di sicurezza sparse in tutto il mondo o dalle piattaforme come Google Street View e Google Earth.

Il lavoro di Jon Rafman è un esempio della commistione di sguardo post-umano e intervento artistico che si serve del prelievo di immagini prelevate dal Web. L'artista canadese è l'autore di un reportage intitolato *The Nine Eyes of Google Street View*, costruito interamente selezionando immagini dalla piattaforma Google Street View. A differenza di Google Earth la rappresentazione di Google Street View è stata ottenuta tramite la composizione all'interno di un panorama 3D di fotografie scattate in giro per le strade di tutto il mondo da particolari veicoli equipaggiati per scattare foto da includere nell' immenso archivio di Street View, che sta tuttora completando la sua opera di mappatura del globo.

Alla componente inumana della rappresentazione tridimensionale di Google, una rappresentazione ipoteticamente garante di una totale oggettività, si contrappone l'inscrizione all'interno di quello spazio di corpi e gestualità. L'operazione artistica risiede nella ricerca e nella selezione di immagini significative; questi corpi infatti sono assolti in attività curiose, eccentriche, pericolose, inusuali.

Nell'opera di Rafman le immagini che interrompono il flusso dell'oggettività rappresentativa introducono una doppia componente umana, quella dei corpi che popolano questo spazio cartografico anonimo e quella dell'intervento artistico che all'interno del flusso di immagini sempre uguali scova delle insolite variabili. Come ha dichiarato lo stesso autore:

> The world captured by Google appears to be more truthful and more transparent because of the weight accorded to external reality, the perception of a neutral, unbiased recording, and even the vastness of the project. At the same time, I acknowledge that this way of photographing creates a cultural text like any other, a structured and structuring space whose

codes and meaning the artist and the curator of the images can assist in constructing or deciphering[106].

Fig.8, Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View*

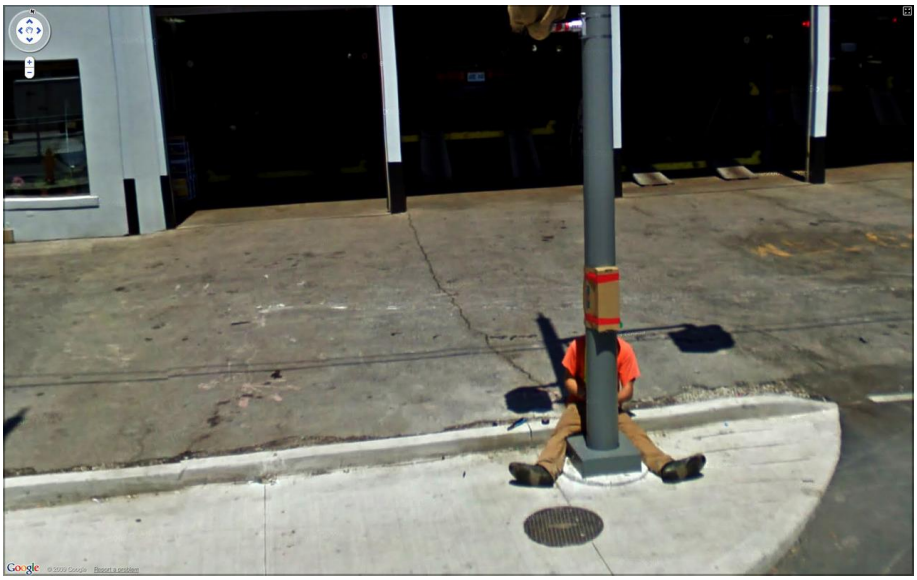

Fig. 9, Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View*

[106] J. Rafman, intervista rilasciata per la piattaforma editoriale online «Art F City. New York Art Reviews», Agosto, 2009, http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/.

Il lavoro di Rafman invita a riflettere inoltre su un'ulteriore questione legata al tema della sorveglianza, che è quella dell'archiviazione e dominio di dati di ogni natura da parte di Google, riferimento principale per le nostre ricerche online e organizzatore supremo di immagini, testi e ogni altro tipo di dato a disposizione nel World Wide Web (per ciò che riguarda la fruizione delle mappe anche organizzatore delle nuove esperienze percettive che si attivano con la realtà aumentata).

Un utilizzo creativo di strumenti come le mappe satellitari è senza dubbio da includere nell'analisi delle nuove modalità partecipative permesse dalla Rete e dal digitale. L'analisi dei nuovi modi con cui si rappresenta lo spazio e ci si rapporta ad esso non può escludere una riflessione più generale sui rapporti di potere e contropotere all'opera negli spazi globali. Ai fini dell'indagine che mi propongo di sviluppare il dato risulta fondamentale poiché se da una parte le forme del controllo sociale si servono oggi delle nuove tecnologie per rafforzare la propria pervasività nello spazio urbano, dall'altra, il regime di ricezione maggiormente partecipativo introdotto dai nuovi media ha introdotto un nuovo modo di utilizzare quelle stesse tecnologie per negoziare, secondo nuovi canoni rappresentativi, istanze e discorsi della contemporaneità e per arricchire il panorama della produzione artistica. Oggi tanto le nuove forme di attivismo dal basso quanto l'arte contemporanea, stanno riflettendo sul ponte che si è venuto a creare tra le forme di aggregazione online e il configurarsi di queste esperienze all'interno degli spazi reali della città. Rientrano in questo panorama anche gli utilizzi creativi della nuova cartografia interattiva e dei locative media ad opera di un vastissimo panorama artistico che utilizza le nuove possibilità della rappresentazione spaziale digitale per riflettere sul rapporto tra mappe, corpi e spazio. Nell'opera *Shadows from another place* (2004) l'artista americana Paula Levine sovrappone la mappa di Baghdad a quella di San Francisco. L'artista in questo modo sottrae il concetto di mappa al criterio rappresentativo che la vorrebbe corrispondente al luogo di riferimento, innescando inoltre una riflessione sulle relazioni predeterminate dei corpi all'interno di un determinato spazio. In questo modo la tecnologia GPS viene utilizzata per la creazione di uno spazio ibrido che invita a riflettere sulla funzione delle mappe in relazione alla costruzione delle egemonie politiche nonché sull'applicazione in ambito militare di queste tecnologie. La sovrapposizione degli spazi iracheni, attraversati dal trauma della guerra, agli spazi della San Francisco globalizzata, creano un territorio immaginario che ridà nuova visione alla tematica della guerra. Molti artisti hanno

approcciato il tema delle mappe per riflettere sul rapporto tra sorveglianza, egemonie e rappresentazioni spaziali, nel solco di una tradizione artistica che parte dal Situazionismo e arriva sino ai nostri giorni.

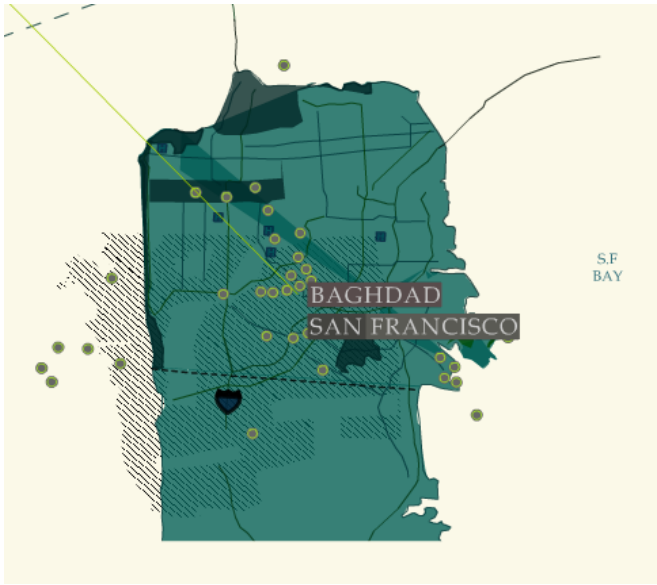

Fig. 10, Paula Levine, *Shadows from another place*, 2004.

Queste pratiche artistiche, che oggi si servono dei nuovi strumenti messi a disposizione dalla tecnologia digitale, spesso si rifanno a quelle dirompenti della deriva situazionista che sin dagli anni cinquanta ha proposto un utilizzo creativo e dissacrante del concetto di cartografia e che prima ancora della svolta situazionista molti artisti provenienti dal movimento lettrista e influenzati dal lavoro di Isidore Isou, avevano esplorato (si tratta in sostanza dell'orizzonte della psicogeografia). Come sottolineato da Mirella Bandini:

> La teoria della dérive e della psicogeografia, già messe a punto nell' *Internationale Lettriste* e trasformatesi nella "costruzione delle situazioni", ha ascendenze nelle passeggiate urbane dadaiste e surrealiste, sia nel concetto di passeggiata lettrista, come in *La Fresque dans la rue* di Isou del 1950 che prende in considerazione una strada o

un intero quartiere; e ancora nel 1966, la *Peinture promenade* di Roland Sabatier, che traccia un itinerario determinato su una carta stradale[107].

In *Naked City* Guy Debord utilizza frammenti della *Guide Taride de Paris* del 1951 connotando con delle frecce rosse aree di particolare interessa per la costruzione di una mappa psicogeografica. In questo modo Debord tenta di decostruire le rappresentazioni tradizionali della città di Parigi, disorientando l'osservatore e suggerendo una visione alternativa della città. Quest'operazione è parte dell'eterogenea opera di un artista che ha inteso attaccare dalle fondamenta tutto l'impianto del pensiero occidentale e le costruzioni simboliche che questo ha prodotto. Non è casuale che l'invenzione di una nuova cartografia situazionista sia parte di questo progetto di critica al pensiero occidentale dominante che proprio nelle mappe trova la traduzione grafica degli equilibri di potere e la narrazioni egemoniche della civiltà europea; evidenziando le diversità e le alterità dello spazio, Debord invita nello stesso tempo a prendere coscienza della non corrispondenza tra mappa e spazio. I concetti di dérive e di detournment posti *in nuce* dal Lettrismo e successivamente elaborati dal Situazionismo, sono poi stati assorbiti dall'arte contemporanea che ha lavorato sullo spiazzamento e lo stravolgimento dei significati i vari modi. In relazione allo spazio e all'architettura basti pensare alla Land Art e ad alcuni lavori del gruppo Fluxus, fino ad arrivare agli esiti più contemporanei di questa influenza lettrista e situazionista. Così alcune di queste pratiche, giocando sulle possibilità di intraprendere una *flânerie* virtuale del globo, mettono in atto una sorta di fantasiosa riappropriazione del mondo e reincorporano la componente umana nella rappresentazione geografica del mondo.

Serendipitor è un'applicazione sviluppata per IPhone che sfrutta le mappe digitali e la tecnologia della geolocalizzazione per fornire all'utente una diversa esperienza di attraversamento degli spazi della città. Secondo il creatore Mark Shepard, architetto, artista e ricercatore, l'applicazione suggerisce all'utente di compiere determinate azioni o di visitare determinati luoghi modificando il percorso prestabilito da un punto ad un altro della città. La camminata metropolitana è in questo modo arricchita da una serie di componenti non prestabilite che sfruttano le nuove tecnologie a disposizione di tutti per interagire con la città in modo nuovo; l'atto del camminare viene inteso come pratica

[107] M. Bandini, *Per una storia del lettrismo*, Gavorrano, Traccedizioni, 2005, p. 62.

estetica ispirata alle avanguardie artistiche che hanno esplorato il rapporto con lo spazio della città attraverso la camminata (Dal Dada al Situazionismo, dal gruppo Fluxus alla Land Art, si pensi ad Hamish Fulton). Queste esperienze suggeriscono la volontà di riappropriarsi del territorio e dello spazio, attuando delle pratiche di *détournment* che alterano e ricreano il regime simbolico alla base del concetto di mappa, che è, nonostante l'apparente oggettività introdotta dalla visione satellitare, sempre frutto della prospettiva ideologica e culturale della società che la produce. Si tratta di un nuovo approccio alla costruzione di relazioni spaziali che, sfruttando le potenzialità dei media digitali, porta avanti una riflessione sui rapporti tra uomo, spazio e sorveglianza nella contemporaneità problematizzando il rapporto tra spazi globali e locali. Ruggero Eugeni, a proposito della questione, ha parlato della città come strumento di appropriazione di nuovi territori, capace essa stessa di farsi "dispositivo" di produzione di "spazi altri": «[…] within the current "postmedia condition", *the medium is the territory*»[108]. In questa prospettiva la città non è passivamente invasa dai dispositivi mediali e dai flussi di immagini e dati digitali ma diviene essa stessa strumento di produzione attiva di nuove relazioni spaziali. All'interno dello spazio della città i dispositivi mobili ricreano una narratività di natura cinematografica fruibile al di fuori dello schermo, uno storytelling di cui si può essere attivamente partecipi. Questo spazio è stato definito da De Rosa come S-I, lo spazio-immagine, uno spazio di incontro tra il soggetto e le esperienze mediali contemporanee (che vanno dalla fruizione di un'installazione all'utilizzo dei dispositivi mobili) che dà luogo all'esperienza filmica:

> Lo spazio-immagine (S-I) è una modalità espressiva adottata dall'istanza cinematografica nel momento in cui, inserendosi e aprendosi a uno spazio, cerca una configurazione esperienziale. In tal senso, esso […] costituisce la fibra della testura dell'esperienza filmica perché conferisce struttura e consistenza alla *mediatecture* contemporanea[109].

I *locative media* negoziano il nostro rapporto con lo spazio secondo una duplice modalità: da un lato le applicazioni e le riflessioni artistiche che utilizzano queste tecnologie

---

[108] R. Eugeni, *Nikeplatz, The Urban Space as a New Medium*, in E. Biserna, P. Brown (edited by), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Udine, Campanotto, 2011, p. 58.
[109] M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, Postmedia, 2013, p. 66.

(nell'ambito di una nuova interazione tra media e dispositivi che ha visto l'espandersi dell'esperienza cinematografica oltre lo schermo) permettono l'instaurarsi di un rapporto con lo spazio più partecipativo e orizzontale; dall'altro sono lo specchio di una tecnologia (quella della ricognizione satellitare) di natura sorvegliante e nelle mani di grandi corporation mondiali. L'esperienza dello spazio contemporaneo è stata modificata secondo questa duplice tensione: in alcuni casi lo spazio diviene per il soggetto uno spazio di azione, secondo una visione che restituisce alla mobilità urbana la possibilità di opporsi ad un'organizzazione funzionalista e razionale degli spazi; in altri casi a prevalere è un'esperienza spaziale che favorisce l'interiorizzazione dello sguardo mediatizzato e sorvegliante all'opera nel paesaggio urbano dell'*ubiquitous computing.*

4.3 Immagini di sorveglianza nel panorama post-mediatico

La statuto postmediale dell'arte contemporanea impone che le riflessioni sul cinema e gli altri media si aprano a una visione interdisciplinare in grado di rendere conto della complessità del suo stato in quanto medium e di interrogarsi sui limiti e sulle aperture della sua condizione mediale. La nuova *media hybridity*, l'estetica dell'ibridazione identificata da Lev Manovich[110], ha investito anche il cinema che ha modellato i suoi codici rappresentativi sulla base della nuova natura "meta-mediale" dell'immagine contemporanea. Il cinema si è "ri-locato" al di fuori della sala imponendo di ripensare i meccanismi della spettatorialità alla luce delle nuove modalità fruitive[111]. I nuovi universi iconici con cui ci interfacciamo quotidianamente necessitano di un approccio che tenga quindi conto dei nuovi usi e delle nuove funzioni delle immagini nonché delle nuove modalità fruitive che si innescano. Andrea Pinotti e Antonio Somaini ben sintetizzano questa necessità di studiare «l'intero dominio delle immagini e delle forme di esperienza visiva ad esse collegate, al fine di elaborare strumenti critici e interpretativi che riducano la nostra passività nei confronti delle immagini stesse»[112]. Analizzare la diffusione delle immagini cinematografiche al di fuori del loro contesto primario significa quindi, come sottolinea Miriam De Rosa, passare da un approccio metodologico di tipo testuale ad uno che tenga conto della "dimensione ambientale" nella quale la convergenza dei vari media ha luogo[113]. Per Rosalind Krauss la condizione postmediale odierna è data dal fatto che il concetto di medium si è ricongiunto alla realtà dei media (e al panorama mass-mediatico in generale) con una conseguente perdita di specificità. Questo dissolvimento della specificità

---

[110] Cfr. L. Manovich, *Software Takes Command*, London and New York, Bloomsbury, 2013.

[111] Il riferimento è al concetto di "ri-locazione" del cinema teorizzato da Francesco Casetti nell'intervento *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana», 4, 2008, pp. 23-40.

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

[113] Cfr. la prospettiva di M. De Rosa sul concetto di esperienza filmica nel panorama post-mediatico all'interno del lavoro *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, cit.

mediale era iniziato negli anni sessanta e settanta, quando le avanguardie artistiche cominciarono ad operare secondo modalità intermediali erodendo la separazione netta tra gli ambiti artistici che aveva dominato il modernismo[114]. Dato che non è possibile identificare un medium con il suo supporto materiale, le peculiarità del mezzo vanno rintracciate altrove, ovvero nelle condizioni espressive, nelle strutture funzionali e nelle esperienze che il singolo medium è in grado di fornire, senza per questo escludere totalmente dalla nozione di specificità le caratteristiche materiali del medium. E, data l'impossibilità di concepire il mezzo estetico come mero supporto fisico, ridefinire il ruolo del cinema nel panorama mediatico odierno risulta una sfida difficile e appare altrettanto arduo rintracciarne le specificità all'interno di un orrizonte ben delineato dato che questo si è spinto al di fuori dei confini che definivano le modalità di funzionamento del suo "apparato" (oggi il cinema è fruibile nello spazio urbano, nei musei, sullo schermo dei nostri computer). Non si tratta solo di rintracciare l'istanza cinematografica al di fuori dei confini tradizionali della sala e di 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; si tratta anche di fornire una "legittimità", all'interno degli studi sul cinema e sui media, a esperienze visive generate da immagini non assimilabili alla sfera dell'arte. D'altronde la stessa storia dell'arte in questo senso è solo una branca, un settore di una ben più ampia e generale storia delle immagini, come evidenziato da James Elkins[115]. E' alla luce di queste problematiche che appare oggi più che mai necessario avanzare delle risposte a questioni tuttora aperte e situare l'indagine sulle immagini di sorveglianza analizzandole nella loro tensione tra autonomia (immagini non appartenenti alla sfera dell'arte ma più in generale alla sfera del visuale nel suo complesso) e coinvolgimento con l'istanza cinematografica (per l'esperienza percettiva che provocano o quando vengono a loro volta fagocitate dal cinema e dall'arte contemporanei che ne attuano una risemantizzazione).

La sorveglianza è parte di un più ampio processo di ridefinizione del nostro rapporto con lo spazio e la sfera del visivo. Ha agito infatti sia nella ridefinizione del concetto di

[114] Cfr. l'analisi che R. Krauss fa dell'opera di Marcel Broodthaers. Dalla ricognizione che l'autrice fa dei percorsi artistici del periodo emerge la nascita di un nuovo concetto di specificità mediale che intendeva opporsi alla fagocitazione dell'esperienza estetica da parte del sistema capitalistico, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia, 2005.

[115] Cfr. J. Elkins, *The domain of Images*, New York, Cornell University Press, 1999.

temporalità, utilizzando la logica "time-based" propria del video e della televisione (e dell'immagine elettronica in generale), sia nei cambiamenti in atto nella percezione della spazialità in quanto elemento incorporato al funzionamento dei *locative media*. Il "modo di rappresentazione" della sorveglianza è parte inoltre di un più ampio processo di ridefinizione dell'istanza filmica, ben evidenziato da Miriam De Rosa, secondo il quale il cinema, separatosi dai suoi supporti fisici rivive negli schermi urbani, nelle installazioni, nelle immagini della videosorveglianza «dando origine a forme visuali variegate che ricalcano un'estetica della disseminazione»[116], un'espansione del medium cinema che andrebbe indagato secondo la studiosa, sulla scia dei *visual studies*, a partire proprio dalle nuove esperienze del "filmico". Se nell'ambito dei nascenti *postcinema studies* «L'obiettivo è quello di osservare come lo spazio del filmico si ridistribuisca, fondendosi con nuovi contesti, in cui il soggetto è coinvolto nella sua fisicità tanto da entrare a farne parte in maniera "endoscopica", percorrendoli e creando in essi i propri tracciati»[117], le immagini prodotte dalla CCTV, in quanto immagini fruite e delle quali nello stesso tempo si entra a far parte a livello esperienziale, appaiono un oggetto di studio particolarmente adatto a posizionarsi nell'ambito di questa cornice teorico-metodologica.

In alcuni casi le immagini di sorveglianza migrano dal terreno del non filmico e del non artistico (dal loro statuto di immagini "latenti") all'universo del cinema narrativo e documentario. La circolazione delle immagini di sorveglianza all'interno dei vari media (cinema, televisione, arti elettroniche, fotografia) risponde a dei diversi meccanismi di quella che possiamo definire una risemantizzazione di immagini che per loro natura non hanno uno statuto di tipo artistico. L'inserimento di quelli che sono *footage* spesso prelevati dai filmati girati dalle camere a circuito chiuso risponde generalmente a una vocazione testimoniale e di riflessione critica nel lavoro di alcuni registi (si pensi al cinema di Farocki), soprattutto nel cinema documentario. Nell'analisi di Carboni e Montani emerge chiaramente questa distinzione di derivazione "adorniana" tra quelle che sembrano solo in apparenza emergenze creative (del tutto omologate all'industria culturale odierna) e delle pratiche di natura critica:

---

[116] M. De Rosa, *Oltre i media, oltre il visibile. Per una fondazione teorica e metodologica dei Postcinema Studies*, in «Bianco e Nero», 573, 2012, p. 52.
[117] Ivi, p. 56.

> […] si impongono oggi, con autorevolezza crescente, pratiche produttive che, prescindendo del tutto dai requisiti di unità e di eccellenza dell'"opera" e mirando piuttosto a un "etica della forma", si caricano di una forte e consapevole istanza "testimoniale", che coglie nelle risorse della tecnica […] un modo per documentare, decostruire e interpretare i processi di autolegittimazione dell'economia globalizzata […].

Si tratta evidentemente di opere che tentano di ribadire un'autonomia dell'esperienza estetica rispetto al sistema di produzione industriale e che nello stesso tempo intendono riflettere sul rapporto tra arte e tecnica. Il rapporto tra arte e tecnica andrebbe, secondo questa prospettiva, rintracciato proprio negli spazi interstiziali dell'"apparato tecnico globalizzato". Le immagini di sorveglianza in questi casi vengono sottratte al flusso continuo e sottoposte ad un principio ordinatore che le seleziona e le isola dal continuum creato dal flusso di immagini della CCTV per riutilizzarle e sottoporle ad un processo di significazione. Tuttavia in questa sede siamo maggiormente interessati ad analizzare la riappropriazione da parte del cinema di finzione di un'"estetica della sorveglianza", per analizzare il conseguente stravolgimento dei livelli di enunciazione all'interno dei film e per identificare al loro interno l'emergere di una riflessione sul rapporto tra il cinema e le nuove fome della visualità post-mediatica. La cultura visuale contemporanea infatti (e il riferimento è a un vasto orizzonte che va dal cinema ai videogiochi, dalle applicazioni per i dispositivi mobili all'orizzonte artistico) è stata informata da quello che è definibile come un vero e proprio "regime scopico della sorveglianza", secondo Antonio Somaini una forma scopica capace di reinventare il medium stesso con cui stabilisce delle connessioni:

> What emerges […] is the possibility of considering visual surveillance as a scopic form wich has the capacity of migrating not only *across* media – an espression that seems to imply a distinction between media as clearly defined and separate entities – but also *reinventing media*: mainening some of its carachteristics features but at the same time rearranging them in ever changing medial forms[118].

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

In molti film dell'ultimo decennio è presente una rielaborazione dell'estetica della CCTV e la circolazione di queste immagini, più che definirsi come vera e propria pratica di *found footage*, si fa carico, piuttosto, di trasferire sullo schermo cinematografico l'influenza che il regime scopico della sorveglianza ha acquisito nel panorama della cultura visuale contemporanea.

Emerge a questo punto l'esigenza di rintracciare un paradigma metodologico e analitico adeguato all'analisi di questi "prodotti" della cultura visuale. Se infatti nel primo caso (ovvero quando abbiamo a che fare con opere di *found footage* o con dei lavori artistici) l'approccio può spaziare dagli studi di cultura e antropologia visuale a degli approcci di tipo estetico, quando ci troviamo invece ad analizzare il funzionamento del "paradigma" sorveglianza all'interno del cinema narrativo si sente la necessità di integrare questi approcci con l'orizzonte teorico dei *film studies*. Rintracciare la sopravvivenza e la diffusione dell' istanza cinematografica al di fuori della sala significa confrontarsi con le nuove esperienze dello spettatore-utente-soggetto; il movimento contrario delle immagini di sorveglianza all'interno della narrazione filmica e la diffusione di un' "estetica della sorveglianza", sono movimenti che pur aprendo a nuovi tipi di esperienze spettatoriali, agiscono anche alterando le strutture narrative e temporali del testo cinematografico, nonché le strutture discorsive e di autoriflessione del dispositivo stesso. Sarà quindi opportuno, per un'analisi più esaustiva del fenomeno, far dialogare approcci e orizzonti teorici differenti. Analizzeremo quindi la sorveglianza all'interno del cinema narrativo contemporaneo tentando di comprendere l'interazione di queste immagini con il testo filmico e invocando l'aiuto della teoria del film per analizzare la sorveglianza in relazioni ai concetti di automatismo, indessicalità e temporalità nel dispositivo cinematografico.

4.4 Il regime scopico della sorveglianza nel cinema americano contemporaneo

La diffusione del genere del *surveillance movie* dà conto del complesso panorama mediatico attuale, trasferendo all'interno del cinema i nuovi regimi visuali che dominano la nostra quotidianità invasa da dispositivi digitali di ogni genere. Il regime scopico della sorveglianza è entrato a far parte da tempo dell'esperienza urbana; nelle metropoli ci interfacciamo di continuo con gli schermi delle camere a circuito chiuso e siamo continuamente e consapevolmente oggetto di uno sguardo sorvegliante che ha intaccato e ridefinito la nostra esperienza di mobilità all'interno delle metropoli occidentali. Secondo Sebastian Lefait l'enorme diffusione delle camere a circuito chiuso ha reso il mondo stesso un luogo del profilmico, ovvero ogni parte di esso è stata o sarà registrata e catturata dallo sguardo della CCTV. La sorveglianza ha quindi influenzato l'intero orizzonte del "guardare" sollecitando processi di internalizzazione dello sguardo sorvegliante nelle persone e spingendo l'intero sistema dei media, e in particolar modo il cinema, a confrontarsi con questo nuovo paradigma visuale: «Surveillance films shows that the trivialization of CCTV influences both social behaviour and filmaking: as surveillance becomes a social inducted lifestyle it simultaneously impacts the aesthetics of film»[119].

Le immagini di sorveglianza ci parlano di un duplice movimento da e verso il cinema: si tratta di immagini che incorporano per loro natura l'istanza cinematografica (la registrazione diretta e senza interruzioni della realtà) e la trasferiscono all'interno dello spazio urbano (rendendoci spettatori e nello stesso tempo soggetti di osservazione e protagonisti); allo stesso tempo queste immagini migrano costantemente dagli spazi urbani al cinema, trasferendo al suo interno regimi scopici e pratiche di visione tipiche delle esperienze mediali contemporanee, assecondando una tendenza complementare al

[119] S. Lefait, *Surveillance on Screen. Monitoring contemporary Films and Television Programs*, Lanham, Scarecrow Press, 2013, p.44.

fenomeno della "rilocazione" del cinema identificato da Francesco Casetti[120] e che egli stesso ha definito della "ri-rilocazione": «Marche di una spettatorialità ormai migrata altrove, ritornano là dove la visione del film aveva assunto i suoi tratti costiutivi»[121]. E ancora: «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. Con la conseguenza che persino nel tempio dell'*attendance* il vedere un film diventa una *performance*»[122].

La sorveglianza nel complesso si configura come un modo per interrogare lo statuto cinematografico e l'esperienza stessa del cinema nel panorama post-mediatico e per comprendere le connessioni tra queste diverse esperienze e configurazioni della visione.

Il cinema contemporaneo ha trovato in questo tema un enorme bacino di motivi e ispirazioni; il paradigma del controllo ha informato tanto le forme della rappresentazione quanto la riflessione tematica, che all'indomani dell'11 Settembre è tornato alla ribalta in relazione alla questione della sicurezza nazionale dei paesi occidentali e della lotta al terrorismo, proliferando così nell'immaginario cinematografico statunitense degli ultimi quindici anni. Molti sono i film che negli ultimi anni si sono confrontati con l'argomento. Solo per citarne alcuni possiamo ricordare *The Bourne Saga* (sulla quale torneremo successivamente), composta da *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007) e *The Bourne Legacy* (Tony Gilroy, 2012), la saga che ha rinnovato i codici del film di spionaggio confrontandosi con il tema della sorveglianza sia a livello tematico che trasferendolo nelle forme della rappresetazione; *Look* (Adam Rifkin, 2007) film interamente girato dal punto di vista delle videocamere di sorveglianza; *Panic Room* (David Fincher, 2002) nel quale è rappresentato l'intero orizzonte delle tecnologie di sorveglianza; *Time Code* (Mike Figgis, 2000) che riflette sull'elemento della temporalità *real-time* della videosorveglianza.

Data quindi la vastità dei riferimenti del cinema contemporaneo all'orizzonte della sorveglianza, tenteremo di circoscrivere il campo prendendo in esame alcuni film dove si

---

[120] Il riferimento è al concetto di "ri-locazione" del cinema teorizzato da Francesco Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana», 4, 2008.

[121] F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, in «Fata Morgana», 8, 2009, p. 184.

[122] *Ibidem*.

problematizza e si traduce visivamente la complessità del regime scopico del controllo per rintracciare al loro interno dei nuclei di riflessione sul cinema stesso e sulla convergenza tra le varie forme mediali dello scenario odierno. La sorveglianza all'interno del cinema contemporaneo sembra infatti innescare molteplici livelli riflessivi a seconda delle modalità di interazione con le strutture linguistiche e narrative del film che possiamo così suddividere:

- Riflessione sull'ontologia dell'immagine cinematografica in relazione alla tecnologia digitale (e sui concetti di referenzialità, indessicalità e testimonialità)

- Riflessione sulle strutture narrative e sulle interazioni tra i livelli diegetici del testo filmico

- Riflessione sull'intermedialità e sulle interconnessioni tra le nuove forme mediali della visualità contemporanea

Il regime scopico della sorveglianza interroga quindi lo statuto stesso dell'immagine cinematografica nell'epoca del digitale, portando alla luce nuovi nuclei di riflessione. Tra i più importanti spunti troviamo la questione dell'indessicalità, che ha ampliamente informato la riflessione dei *film studies* negli ultimi anni. Si tratta di un tema che aveva alimentato il dibattito della teoria del film già a partire dagli anni settanta e che ha trovato nuova linfa all'indomani della massiccia diffusione delle tecnologia di ripresa digitale. Nel suo lavoro *The World Viewed, Reflection on the Ontology of Film*[123], Cavell indagava la nozione di automatismo cinematografico prendendo le distanze dall'identificazione baziniana di quest'ultimo con il realismo. Secondo Cavell il cinema ci convince della realtà del mondo semplicemente facendoci prendere visione di esso. Egli afferma che i film che maggiormente soddisfano il nostro desiderio di vedere il mondo sono quelli che utilizzano l'automatismo fotografico. Questo non significa, per Cavell, ricondurre la specificità e le caratteristiche di un medium alla pura componente materiale che lo costituisce; le valutazioni relative alle specificità di un medium vanno infatti valutate tanto in relazione alle caratteristiche ontologiche di quel mezzo quanto al contesto storico nel quale si sono

[123] S. Cavell, *The World Viewed, Reflection on the Ontology of Film*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1979.

andate stratificandosi nel tempo le varie forme e convenzioni che caratterizzano il medium. Le considerazioni di Cavell sono vicine a quelle di Krauss nel valutare la specificità mediale in relazione a vari fattori, tra i quali le condizioni di produzione e di fruizione dell'immagine; si tratta di questioni che hanno assunto un nuovo rilievo all'indomani della massiccia diffusione delle tecnologie digitali. La questione della specificità mediale del cinema al tempo del digitale va quindi indagata in relazione ai limiti oltre i quali l'immagine sintetica ha spinto il medium stesso. Mitchell è uno dei sostenitori dell'ipotesi di una continuità tra lo statuto analogico e quello digitale dell'immagine foto-cinematografica. Il processo algoritmico di cattura delle immagini non avrebbe modificato lo statuto ontologico di questi media poiché il rapporto con il referente rimane sostanzialmente invariato:

> L'idea che il carattere digitale di un'immagine stia in un rapporto *imprescindibile* con il significato di quell'immagine, i suoi effeti sui sensi, il suo impatto sul corpo o sulla mente dello spettatore, è uno dei grandi miti del nostro tempo. Si basa su un errore nella comprensione del concetto di concretezza: una specie di volgare determinismo tecnico crede che l'ontologia di un *medium* sia effettivamente determinata dall'importanza della sua materialità e dal suo carattere tecnico-semiotico[124].

Al contrario l'accessibilità e la leggerezza dei mezzi di ripresa digitali hanno generato un nuovo interesse verso il realismo che ha informato le forme del linguaggio cinematografico contemporaneo. Anche Pietro Montani sottolinea la necessità di valutare la questione della referenzialità delle immagini allontanandosi dalla valutazione della dicotomia analogico/digitale poiché anche quest'ultima tecnologia fa riferimento allo stesso presupposto di cattura e riproduzione del mondo al quale si appellano i dispositivi di riproduzione ottica analogici: «Bisogna convenire sul fatto che il ritocco e la contraffazione sono tali proprio e solo sullo sfondo dell'opzione riproduttiva e della sua intenzionalità documentale (che può essere, appunto, contraffatta *intenzionalmente*) […] la tecnologia ottica e quella digitale segnalano una differenza che assume rilievo innanzitutto sotto un profilo pragmatico»[125]. È chiaro quindi che un'analisi del valore documentale e

[124] W. J. T. Mitchell, *Realismo e immagine digitale*, in R. Coglitore (a cura di), cit., p.84.
[125] P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., pp. 14-15.

referenziale delle immagini digitali all'interno della produzione cinematografica contemporanea (immagini di sorveglianza *in primis*) deve tener conto dei nuovi modi con cui si costruiscono e si recepiscono queste immagini: la testimonialità non è una qualità attribuibile al meccanismo analogico di riproduzione della realtà che fonda ontologicamente il cinema e la fotografia.

Secondo l'analisi di Montani il panorama post-mediatico contemporaneo avrebbe definitivamente alterato il rapporto delle immagini con la referenzialità. Questo processo non va però interpretato secondo la prospettiva postmoderna che concepisce lo statuto delle immagini contemporanee come simulacri; si tratta invece di riconoscere che l'immaginario mediale contemporaneo ha introdotto forme di rappresentazioni ibride, a metà tra la realtà e la finzione, tra il documentario e lo spettacolo, agevolando la nascita di *un'indifferenza referenziale* che costringe a trovare nuovi principi che siano indice di referenzialità nella configuazione delle immagini, nonché nuovi patti spettatoriali. In questo contesto il processo di autenticazione dell'immagine avverrebbe soprattutto tramite la pratica cinematografica dell'intermedialità e attraverso il montaggio audiovisivo tra i diversi formati mediali dell'immagine audiovisiva, in grado di sollecitare dei processi di riflessività sull'immagine e sul medium stesso. È nel solco di questo tipo di riflessioni che possiamo meglio analizzare l'interazione del regime scopico della sorveglianza con la narrazione cinematografica contemporanea, dove spesso si fa ricorso ai *footage* di sorveglianza per l'intrinseco valore testimoniale che si presuppone queste immagini abbiano. Nella maggior parte dei casi i registi fanno appello a un punto di vista impersonale ed esterno alla narrazione per inserire all'interno di questa momenti di pura documentalità, spesso al fine di svelare allo spettatore intrecci e concatenazioni narrative. Il valore di testimonialità attribuito a queste immagini non è però frutto di un'indessicalità ontologicamente connaturata ai dispositivi della CCTV (anche le immagini di sorveglianza catturano scorci di realtà basandosi sulla tecnologia digitale); la testimonialità in questi casi pare essere assicurata da altri elementi quali la natura di temporalità ininterrotta e di registrazione in *real time* della realtà (concetto che fonda ontologicamente lo statuto dell'immagine cinematografica), la capacità del punto del vista postumano delle camere di sorveglianza di farsi carico di uno sguardo extradiegetico e, in ultima analisi, un gioco intertestuale che fa leva sul sentire spettatoriale contemporaneo, alfabetizzato a recepire le

immagini di sorveglianza come attestazione documentale e inconfutabile di avvenimenti reali. Come sottolineato da Thomas Y. Levin:

> If the unproblematic referentiality of cinematic photograms is under siege, it makes great sense to start appropriating a type of imaging characterized by definition (at least according to a certain popular understanding) in terms of its seemingly unproblematic, reliable referentiality. Surveillance images are always images of *something* and thus the turn to surveillance in reent cinema can be understood as a form of semiotic compensation[126].

Per Levin infatti la tendenza del cinema contemporaneo a rintracciare nel regime della sorveglianza un valore testimoniale risponde all'esigenza di fare appello ad un tipo di rappresentazione nel quale la referenzialità dell'immagine, minacciata dal digitale, non sia messa in discussione. Una compensazione semiotica, secondo il teorico, che riporta l'immagine ad un indiscutibile stato di indessicalità che rafforza il regime fotografico del medium cinema.

Fight Club (David Fincher, 1999), esempio di quelli che Thomas Elsaesser ha definito *mind-game* film[127], richiede allo spettatore di districarsi all'interno di una complessa struttura narrativa e "gioca" con lui sfidandolo alla comprensione delle dinamiche interne alla trama e ai personaggi. Esempio significativo anche del fenomeno della narrazione esplosa, tendenza che ha informato il cinema statunistense dalla fine degli anni novanta e che, come ha sottolineato Vito Zagarrio, trova il suo precursore nelle sperimentazioni sulle sceneggiature non lineari dei film di Quentin Tarantino[128]. In questo film l'utilizzo delle immagini di sorveglianza è uno dei tanti elementi utili a costruire il gioco di disvelamenti e depistaggi utili alla chiarificazione finale del pattern narrativo. Nella sequenza che vede protagonisti Jack e Tyler nel loro primo incontro-scontro, Fincher decide di scogliere i nodi del congegno narrativo e di svelare allo spettatore l'elemento necessario alla risoluzione del complesso puzzle proprio facendo riferimento al regime rappresentativo della

---

[126] T. Y. Levin, *Rhetoric of Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time"*, in Id., U. Frhone, P. Weibel (edited by), cit., p. 585.

[127] T. Elsaesser, *The Mind-game Film*, in Warren Buckland (edited by), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009.

[128] Cfr. V. Zagarrio, *La grande mall dell'immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in Id. (a cura di) *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 21-25.

sorveglianza. Infatti per mostrare allo spettatore che Tyler non è altro che un alter-ego di Jack, frutto del suo disturbo schizoide, fa appello al supposto valore documentale delle immagini di sorveglianza. Nella sequenza in questione una serie di veloci campi e controcampi ci restituiscono la dinamica di una cruenta lotta fisica tra i due personaggi; a queste immagini si alterna l'inquadratura della lotta dal punto di vista delle camere di sorveglianza del garage in cui è ambientata la scena. È a questo punto che lo spettatore può risolvere il rebus i cui indizi erano stati disseminati nell'arco del film: le immagini della CCTV mostrano infatti un delirante Jack intento ad autoinfliggersi punizioni corporali e a ferirsi, mettendoci di fronte all'evidenza che Tyler Darden non è che un prodotto della sua mente. In questo film il gioco dell'interazione intermediale tra il regime rappresentativo della sorveglianza e quello del film sembra rispondere ad almeno due dei livelli di riflessione precedentemente identificati, poiché vengono chiamati in causa sia le connessioni tra i vari livelli diegetici del film, sia una riflessione sull'intermedialità come elemento di disaccordo che interroga la *prestazione referenziale*[129] dell'immagine cinematografica.

L'utilizzo in chiave testimoniale del regime visuale della sorveglianza è significativamente presente in un film che sembra anticipare un tipo di riflessione sull'indessicalità e sullo statuo dell'immagine cinematografica molto presente nel cinema contemporaneo, e che si farà sempre più urgente quanto più complesse si faranno le interrelazioni tra il cinema e le nuove forme mediali. In particolare ci sembra che la riconfigurazione dei codici rappresentativi nel cinema americano contemporaneo passi soprattutto attraverso il *war-movie* degli anni duemila. Questo genere infatti è apparso particolarmente attento, soprattutto nelle sue declinazioni più autoriali, a trasferire sullo schermo la complessità dei regimi visivi introdotti dai media digitali e a riflettere sul rapporto tra sguardo umano e occhio meccanico (quello post-umano della sorveglianza quanto quello di origine militare delle visioni aeree dei droni e delle immagini satellitari). Il *war-movie* contemporaneo dà inoltre conto del multiforme assetto mediatico guerra-informazione, definitivamente alterato dai media digitali e dalla convergenza tra le più disparate piattaforme digitali,

[129] Facciamo qui riferimento alle teorizzazioni di Pietro Montani sullo stato di referenzialità dell'immagine cinematografica nell'era della tecnologia digitale e sulla dimesione intermediale del cinema, si vedano a tal proposito oltre al già citato *L'immaginazione intermediale*, *Il (fuori) luogo del disaccordo*, in «Fata Morgana», 9, 2009.

avviando spesso una riflessione metamediale. Se in fatti, come evidenziato da Paul Virilio «Sin dalle origini il campo di battaglia è un campo di percezione»[130], risulta chiaro come in questo tipo di film siano rintracciabili interessanti spunti di riflessione sui collegamenti tra quella che lo stesso Virilio ha definito la "logistica della percezione" di ambito bellico e il linguaggio cinematografico, tenuto a confrontarsi con l'eterogeneità degli sguardi e degli orizzonti percettivi che quella logistica mette in campo. Il film di guerra quindi, da sempre parte integrante del sistema produttivo hollywoodiano, è oggi un contenitore di sperimentazione linguistica e di riflessione sul cinema stesso e sulla cultura visuale contemporanea nel suo complesso e ha plasmato un nuovo immaginario trasferendo sullo schermo i sostanziali mutamenti nell'approccio alla guerra che si sono susseguiti negli ultimi anni. Come sottolineano Micheal Hardt e Antonio Negri infatti il passaggio dal regime della "difesa" a quello della "sicurezza" ha profondamente alterato la concezione stessa della guerra all'interno del panorama geopolitico internazionale:

> One index of the new, active, constituent carachter of war is the policy shift from "defense" to "security", wich the U.S. government has promoted, particularly as an element of the war against terrorism since September 2001. […] Both within and outside the nation, then, the proponents of security require more than simply conserving the present order. Security requires rather actively and constantly shaping the environment trough military and/or police activity[131].

Per Hardt e Negri il passaggio dalla difesa alla sicurezza ha segnato una svolta verso una forma di biopotere che ha alterato profondamente la vita sociale dei cittadini, uno stato di cose in cui la guerra non è più un evento eccezionale ma un meccanismo necessario e attivo utile a rafforzare l'ordine globale. In questo modo la guerra passa da essere l'ultimo stadio della sequenza del potere all'elemento primario e fondativo della politica stessa. Molti film hanno restituito sullo schermo il clima di costante allerta nel quale la nazione statunitense è sprofondata all'indomani degli attacchi alle Twin Towers nel periodo della presidenza Bush; inoltre da quando la lotta al terrorismo è divenuta una delle priorità delle agende politiche dell'intero Occidente, il cinema non ha smesso di rielaborare gli eventi

[130] P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996, p. 33.
[131] M. Hardt e A. Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, London and New York, Penguin Press, 2004, p. 20.

che si sono susseguiti tra il 2001 e oggi in Iraq e in Afghanistan e di mostrarci la complessità e le contraddizioni dell'aderenza dei personaggi ad una guerra che ideologicamente ha suscitato sin dall'inizio importanti dubbi sull'efficacia di questa strategia antiterroristica e sul modello dell'assistenzialismo americano ai paesi mediorientali. L'elaborazione del trauma dell'11 Settembre passa anche, e soprattutto, attraverso gli esiti di un cinema che non ha smesso di riflettere tanto sulle questioni ideologiche quanto sull'alterazione delle forme della rappresentazione che le immagini della catastrofe hanno generato.

La restituzione cinematografica dell'orizzonte bellico mediorientale delle campagne militari statunitensi in Iraq e Afghanistan (che includono negli esiti più recenti anche il complesso scenario del Pakistan) si distacca nettamente dalle narrazioni sulla guerra del Vietnam e della Seconda Guerra Mondiale. Come è stato a più riprese sottolineato all'interno di questo lavoro le tecnologie digitali di utilizzo quotidiano rappresentano l'ultimo stato, ovvero la commercializzazione e la diffusione a fini ludico-spettacolari, del lungo percorso che le invenzioni di origine militare compiono migrando verso la sfera dei media. Le tecnologie digitali che hanno informato la produzione cinematografica a partire dagli anni novanta hanno trovato spesso applicazione all'interno di questo genere che le ha utilizzate sia in quanto naturale evoluzione del linguaggio cinematografico contemporaneo, sia per tradurre nei modi della rappresentazione il complesso scenario bellico contemporaneo, che è stato profondamente alterato da quegli stessi avanzamenti tecnologici che hanno investito l'industria cinematografica. Tuttavia i film di guerra prodotti all'indomani dell'11 Settembre appaiono maggiormente interessati a portare avanti una riflessione sulla ridefinizione dell'orizzonte scopico contemporaneo in relazione al concetto di realismo.

Redacted (Brian De Palma, 2007) rappresenta un caso significativo per il discorso che si intende portare avanti. Il film anticipa quella che abbiamo identificato come una tendenza del cinema americano contemporaneo: la propensione a comporre la rappresentazione utilizzando, come sottolinea Montani parlando di *Redacted* «[…] non i fatti, bensì le loro molteplici inscrizioni mediali […]»[132], fattore che rende questi film particolarmente adatti ad analizzare lo statuto dell'immagine cinematografica contemporanea e a indagare le

[132] P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 64.

relazioni tra il cinema e i regimi scopici all'opera nell'era post-mediale. Nel film confluiscono numerosi regimi visuali, attraverso i quali si snoda il filo narrativo del film: l'amatorialità, che ha informato molto cinema americano contemporaneo a partire dal 2001, cioè da quando le immagini amatoriali dei video del crollo delle Torri Gemelle hanno invaso l'immaginario contemporaneo rimodellando i confini del rapporto tra realtà e finzione; l'estetica della sorveglianza, anch'essa modalità rappresentativa che ha invaso l'immaginario iconico degli ultimi vent'anni; i modelli delle campagne mediatiche di matrice islamista e i relativi video (i primi esempi di quelli che diverranno dei prodotti mediatici sempre più sofisticati e tecnologicamente e linguisticamente aggiornati, quali gli attuali video dell'Isis). Il film è costruito come un diario di guerra amatoriale quotidianamente aggiornato attraverso le riprese girate da uno dei soldati di stanza in Iraq; la narrazione si snoda attraverso la successione ben orchestrata di tutti i materiali visivi che De Palma ricostruisce ispirandosi appunto all'eterogeneità della visualità mediatica contemporanea. De Palma articola così una complessa narrazione visiva che invita alla riflessione sul ruolo del cinema nel panorama mediatico attuale e sul suo rapporto e la sua contaminazione con le nuove forme visuali, un discorso non estraneo all'universo del regista, che da sempre porta avanti una riflessione sui temi dello sguardo e della visione:

> Si tratta di un 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*[133].

L'attestazione della realtà di matrice documentale, come sottolineato da Christian Uva, è quella restituita dalle immagini delle camere di sorveglianza, una tra le tante "marche" stilistiche presenti nel film di De Palma. In questo modo le immagini di sorveglianza conferiscono uno statuto fortemente testimoniale agli eventi mostrati tramite un'oggettività extradiegetica, che si contrappone al racconto personale e soggettivo del soldato Salazar che, attraverso le immagini mosse e in bassa risoluzione del suo video diario, ci mostra lo stupro e l'omicidio di una giovane donna da parte di alcuni suoi commilitoni. Il livello

[133] C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 137.

della riflessione metacinematografica (e metamediale) del film è evidente nella maniera in cui il regista fa dialogare regimi visivi così differenti all'interno di una costruzione narrativa totalmente affidata ai vari registri mediali che vengono fatti dialogare nel film, assecondando quello che sembra essere il nuovo orizzonte percettivo della guerra dove il vecchio modello del combattimento territoriale ha ceduto il posto alla mediazione tecnologica e in particolare dei dispositivi di visione:

> Al teatro delle operazioni del passato […] è subentrata all'inizio di questo secolo una camera oscura in cui il faccia a faccia degli avversari doveva lasciare il posto all'*interfaccia*, un'interfaccia istantanea in cui la nozione di tempo reale avrebbe da ultimo soppiantato le distanze, la configurazione territoriale dei combattimenti[134].

Ed è appunto attraverso la mediazione di queste interfaccie (dallo schermo del computer alla videocamera alla visualizzazione a raggi infrarossi attraverso i caschi di di visione notturna) che i protagonisti del film fanno esperienza della guerra. I soldati si trovano infatti immersi all'interno di un orizzonte percettivo profondamente alterato da dispositivi che operano a cavallo tra l'orizzonte bellico e il panorama mediatico.

Fig. 11

[134] P. Virilio, *Guerra e cinema*, cit., p. 100.

Fig. 12

Il regista traduce la tensione tra la rappresentazione incorporea delle tecnologie visive di origine militare (camere di sorveglianza, riprese aeree effettuate da elicotteri o droni, riprese catturate dagli strumenti robotici, immagini satellitari) e una visione incarnata dell'esperienza della guerra (quella che ci viene restituita dalle riprese amatoriali dei soldati, dalle visioni a infrarossi dei caschi di visione notturna indossati dai soldati).

In *Redacted* le immagini riprese dalle camere a circuito chiuso del campus militare sono identificate dalle scritte che indicano la data e l'ora della registrazione (si rimanda alle figure 11 e 12, *footage* estrapolati dal film). A queste immagini non è affidata la narrazione dei fatti (lo stupro e l'uccisione di una ragazzina nell'ambito di un raid notturno), che è invece documentata dal video-diario di Salazar. Ai video delle camere di sorveglianza è affidato invece il compito di mostrare allo spettatore la lucida e fredda pianificazione dello stupro da parte di alcuni soldati e le successive indagini da parte delle più alte gerarchie militari presenti nel campo di Samarra. Il percorso altamente intermediale della narrazione si snoda quindi attraverso l'alternanza di questi differenti punti di vista. Il regista affida al registro dell'amatorialità un punto di vista interno alla vicenda, che è quello del soldato Salazar, il quale pur dichiarando esplicitamente di volere accedere ad una pura

documentazione dei fatti, è comunque fisicamente e moralmente coinvolto nella narrazione e, soprattutto, nella vicenda dello stupro, al quale assiste indifferente.

Le immagini di sorveglianza assumono all'interno di questo film un valore testimoniale e appaiono a De Palma la forma rappresentativa più adatta alla restituzione di un punto di vista oggettivo sugli eventi. I video diari di Salazar, così come i blog online che raccolgono le testimonianze altamente schierate delle mogli dei soldati o delle nicchie di un attivismo anti-interventista molto presente in Rete, rappresentano visivamente l'orizzonte "incarnato" della guerra e l'amatorialità si pone come nuovo registro visivo per una narrazione *grassroots* della guerra e per un *citizen journalism* dal basso (a differenza dei precedenti conflitti, pur altamenti mediatizzati, come quello del Golfo, per la prima volta la restituzione dell'orizzonte bellico non è affidata solo ai canali broadcast delle grandi emittenti tv). Su questo versante si situa ad esempio il dissacrante *J'accuse* presente nel contributo online di una blogger che chiama in causa i grandi rimossi e i grandi traumi della nazione statunitense, affidando alle parole una riflessione sulla Hollywood contemporanea che pare fare metacinematograficamente riferimento a *Redacted* stesso: «Questo è il tipico mostro immortalato in tutti quei cazzo di film sul Vietnam, certo non vedrete il massacro di Samarra nei film perché la verità su quell'orgia nazi-fascista è troppo infernale persino per la Hollywood liberale. Oh ma questo non gli impedisce di girare un altro film sull' 11 Settembre perché una vita americana vale più di una vita vietnamita, palestinese o irachena». D'altronde il contesto produttivo nel quale il regista si è trovato ad operare, portando avanti un film di denuncia piuttosto anomalo all'interno del panorama hollywoodiano, è quello di un cinema in quegli anni particolarmente attento a sviscerare gli esiti del recente trauma dell'attentato alle Torri Gemelle con modalità piuttosto riconcilianti. Sul versante opposto si situa il punto di vista impersonale e quasi extra-diegetico delle camere a circuito chiuso che rappresenta una risposta a quell'*indifferenza referenziale* individuata da Montani (alla quale abbiamo precedentemente fatto riferimento) che costringe la narrazione contemporanea a trovare nei registri visivi e nell'intermedialità, i nuovi principi a garanzia della referenzialità.

Anche in questo caso, come in *Fight Club*, il regista pare far leva su un sentire spettatoriale ormai abituato a concepire le immagini di sorveglianza come testimonianza certa dei fatti. Il fil di De Palma pare quindi convogliare su di sé almeno due dei nuclei di riflessione che abbiamo identificato a partire dall'uso delle immagini di sorveglianza: esse sono anche in

questo film un modo per problematizzare il concetto di referenzialità nell'era del digitale nonché per riflettere sull'intermedialità.

Secondo Robert Burgoyne nei recenti film di guerra americani si assiste a un passaggio da una visione "decorporalizzata" della guerra ad una maggiormente incarnata che articola la narrazione e l'esperienza visiva a partire dal corpo dei protagonisti della guerra, amplificando l'esperienza percettiva del conflitto a partire dalle sensazioni dei soldati: «No longer defined by the ideology of total war that shaped the grand narratives of twentieth-century combat, the new imagery of war and resistance, of insurgency and counterinsurgency is crystallized here in a new symbolic iteration of the body at risk»[135]. Esemplificativo di questa tendenza è il film *The Hurt Locker* (Kathryne Bigelow, 2008) nel quale la realtà della guerra è totalmente restituita allo spettatore attraverso la mediazione dell'esperienza corporea del protagonista. Il film mette in scena infatti la guerra come esperienza privata, allontanandosi dalle narrazioni collettive di quest'ultima e facendo leva sull'orizzonte percettivo della guerra, sollecitando un'esperienza spettatoriale del tutto nuova per questo genere cinematografico. Le guerriglie che si succedono numerose per le deserte strade sterrate e devastate delle cittadine irachene ed afghane rappresentano un nuovo orizzonte bellico mediato e dipendente dai dispositivi tecnologici militari più sofisticati, un orizzonte nel quale confluisce l'azione combinata della componente umana e tecnologica. Il cinema ha dunque adeguato i suoi modelli rappresentativi per assecondare la nuova dinamicità e la dimensione ipertecnologica della guerra contemporanea. Il film di Kathryn Bigelow rende conto di questi mutamenti e immerge lo spettatore nell' esperienza sensoriale vissuta dai personaggi, sollecitando una visione che non coinvolge sulla base dell'identificazione al fatto narrativo ma piuttosto attraverso un'immersività di natura sensoriale.

Maggiormente debitore di una logistica della percezione "a distanza" della guerra è invece il film *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014). Il film traspone sullo schermo la vera storia di Chris Kyle, militare della Navy SEAL che durante le missioni dell'esercito americano in Iraq si distinse per le sue doti di infallibile cecchino. La narrazione della vicenda personale di questo personaggio assurto ad eroe nell'immaginario collettivo americano, si alterna a una interessante operazione di traduzione visiva delle dinamiche del

[135] R. Burgoyne, *Embodiment in the War Film: Paradise Now and The Hurt Locker*, in «Journal of War and Cultural Studies», 5, 2012.

conflitto, operazione che ci consente di valutare questo film di Eastwood ponendo attenzione alle pratica registica e problematizzando la sua operazione rappresentativa in una prospettiva che ci consenta di non confinare la sua opera nell'ambito di un orizzonte classico e avulso da qualsiasi tipo si sperimentazione[136].

Le sequenze che vedono all'opera il cecchino Kyle sono infatti quelle dove si condensa una modalità rappresentativa della guerra che se da un lato pare debitrice verso il nuovo immaginario cinematografico bellico e verso i nuovi *topoi* del genere (con cui negli ultimi anni si sono confrontati registi come Bigelow, De Palma, Greengrass, Haggis e tanti altri), d'altro canto apporta una riflessione personale e innovativa sul rapporto corpi-guerra-visione. Clint Eastwood sceglie di rappresentare visivamente la distanza fisica tra il conflitto terreno e la visione a distanza del cecchino restituendoci l'orizzonte percettivo di Chris Kyle come costantemente mediato dal mirino della sua arma da fuoco, barriera percettiva che si frappone fra il personaggio e gli eventi che si svolgono sempre al di sotto di lui (che monitora e interviene sul conflitto dall'alto dei luoghi di appostamento). Quella tra il tiratore e gli scenari del conflitto è una distanza fisica che condensa su di sé metaforicamente anche la distanza emotiva che il personaggio cerca di mantenere rispetto agli avvenimenti, alle prese com'è con un conflitto interiore che lo vede in bilico tra la rimozione del senso di colpa e la necessità di un'elaborazione del trauma. L'osservazione impersonale e mediata dall'obbiettivo del mirino telescopico pongono il personaggio in uno stato diametralmente opposto a quello del protagonista del film di Bigelow.

[136] Sulla necessità di superare un approccio sedimentatosi in ambito critico quanto accademico all'opera di Eastwood e di rivalutarla al di là della nozione di classicità alla quale è stata spesso relegata, cfr. G. Carluccio, *Il cinema di Clint Eastwood. Questioni, paradossi, film*, in Id. (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio, 2009.

Fig. 13

Come abbiamo sottolineato, Chris Kyle fa esperienza del conflitto quasi esclusivamente attraverso la mediazione del suo strumento esecutivo (il mirino telescopico del fucile), logica che viene visivamente tradotta dal regista attraverso quella che Ruggero Eugeni ha identificato come una delle nuove figure retoriche della narrazione hollywoodiana contemporanea, il *first person shot*, «figura emergente dell'interazione intermediale»[137]. Il *first person shot* è definito da Eugeni come il passaggio dalla soggettiva cinematografica classica ad una figura linguistica frutto delle convergenze tra le attuali forme mediali che modifica sia il modo di costruire le soggettive che quello di esperirle. All'origine di questo passaggio ci sarebbe l'influenza di quattro principali "modelli" e innovazioni:

1 la steadicam, che a partire dagli anni '80 ha introdotto nuove possibilità per la figura stilistica della soggettiva

2 l'avvento delle videocamere digitali portatili, che hanno introdotto le cifre stilistiche della leggerezza e dell'amatorialità all'interno del cinema mainstream

[137]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, p. 20.

3 la diffusione e la sofisticazione sempre maggiore della CCTV e quindi la circolazione sempre maggiore delle immagini di sorveglianza all'interno del panorama mediatico contemporaneo.

4 la diffusione dei videogiochi giocabili in prima persona (nei quali l'utente adotta un punto di vista interno alla diegesi del gioco).

Nelle lunghe sequenze nelle quali Kyle è appostato sui tetti della polverosa città per compiere il suo lavoro di tiratore scelto, Eastwood decide di declinare un interessante lavoro sulla visibilità e sull'esperienza percettiva del cecchino. Seguendo Eugeni:

> Nei videogiochi il *first person shot* si riferisce alla possibilità che il giocatore effettui le azioni previste dal gioco adottando la posizione percettiva visiva e sonora di un personaggio interno al mondo diegetico, di cui non si vede mai corpo e che viene comunemente chiamato avatar[138].

In questo film queste inquadrature tanto debitrici di un estetica da videogioco, (Fig. 11) vengono tuttavia riportate all'interno di un linguaggio più tradizionale, infatti le soggettive vengono attribuite in maniera palese ad un soggetto interno alla narrazione, che è il cecchino Kyle. Queste inquadrature infatti innescano un meccanismo riflessivo che, più che far riferimento a un regime impersonale di natura extradiegetica (come nel caso delle immagini della videosorveglianza in cui lo sguardo è riferito a un occhio-meccanico esterno alla narrazione), si dipana nella tensione tra la distanza fornita dall'occhio del fucile e l'effettivo coinvolgimento del personaggio all'interno degli avvenimenti, una tensione tra le due visioni della guerra che avevamo già visto all'opera in *Redacted* e in *The Hurt Locker*. Le inquadrature in soggetttiva dal mirino telescopico ricordano le modalità di visualizzazione dell'azione all'interno di quella tipologia di videogiochi denominata appunto "First person shooter". Tuttavia questo regime rappresentativo viene adottato secondo una modalità che non intende sconvolgere i livelli della narrazione attraverso questo espediente rappresentativo, ma piuttosto configurare visivamente quella tensione tra esperienza decorporalizzata e esperienza incarnata della guerra. Pare a questo punto interessante sottolineare come questo tipo di regime visuale agisca, oltre che

[138] Ivi, p. 18.

alterando i canoni estetici e la grammatica filmica tradizionale, anche sul versante della spettatorialità, riorientando l'esperienza del fruitore. Come chiarisce Eugeni:

> 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 incorporato[139].

E in effetti l'utilizzo di questa estetica del videogioco all'interno di *American Sniper*, che chiama in causa il versante dell'esperienza piuttosto che quello della narrazione, è il riflesso di un cinema che negli ultimi anni ha puntato molto sull'amplificazione della componente percettiva e che necessita quindi di approcci analitici che vadano ad integrare il tradizionale testualismo dei *film studies* per dare nuova visibilità all'elemento della percezione corporea che anima il fare cinema odierno quanto il sentire spettatoriale[140]. L'alternarsi di svariati regimi visivi all'interno di questi film solleva inoltre interessanti questioni sul processo di identificazione spettatoriale. Se nelle soggettive mediate dai mirini telescopici il processo di identificazione con lo sguardo del personaggio viene alterato, le inquadrature che restituiscono il punto di vista delle telecamere di sorveglianza (un punto di vista impersonale e quasi extradiegetico) rendono quasi impossibile lo stabilirsi stesso di un processo di identificazione, invocando la necessità di chiedersi in che modo l'orizzonte scopico post-umano stia alterando l'esperienza spettatoriale.

---

[139] Ivi, p. 23.
[140] Cfr. su questo V. Sobchak, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992; *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

Conclusioni

Districarsi all'interno del vasto orizzonte degli studi sulla cultura visuale è compito arduo. In questo vasto panorama sono infatti confluite molteplici prospettive e discipline, dalla storia dell'arte all'antropologia, dagli studi culturali ai *film studies*, passando per gli studi dui media alla geografia. Queste molteplici anime portano avanti un'indagine interdisciplinare su un oggetto di studio non imbrigliabile in schemi interpretativi chiusi e definiti e con il quale appare sempre più necessario confontarsi. La convergenza dei media, la diffusione di una rete invisibile e immateriale di dati digitali, la proliferazione degli schermi e la circolazione sempre più massiccia delle immagini hanno imposto l' urgenza di questo confronto, un confronto che tuttavia parte dalla necessità di studiare le immagini contestualizzandole all'interno della storia della visione, dell'esperienza visuale, e facendo riferimento al contesto storico nella quale i dispositivi e le pratiche di visione stesse si originano, assecondando quella che Hans Belting ha definito come «un'interpretazione storico-culturale della prassi dello sguardo»[141]. Gli oggetti di studio di questo campo disciplinare non sono quindi semplicemente gli "oggetti visuali" ma la loro circolazione all'interno della società, i modi della visione e le condizioni della spettatorialità. La questione della sorveglianza, in questo senso, è risultata particolarmente utile a suggerire a questo lavoro molteplici spunti e direzioni di sviluppo, in alcuni casi direzioni solo "possibili", data la difficoltà di renderne conto in maniera totalmente esaustiva in questa sede.

All'interno della prima parte del lavoro il paradigma della sorveglianza è stato il punto di partenza per identificare due tensioni opposte ma complementari che hanno contrassegnato l'evoluzione dei media cinema e fotografia durante l'epoca della modernità. Più che relegare la questione all'interno di una lettura prettamente "disciplinare" della storia della visione, si è cercato piuttosto di rintracciare, negli spazi intermedi a cavallo tra le due polarità dello spettacolo e della sorveglianza, gli esiti dello sviluppo delle modalità del

[141] H. Belting, *Per un'iconologia dello sguardo*, in R. Coglitore (a cura di), cit, p. 9.

vedere attraverso cui i due media hanno fondato la propria identità nel corso del tempo. Non possiamo infatti ignorare che da un lato gli utilizzi normativi della fotografia e del cinema sono stati tantissimi, dall'altro il cinema stesso ha dato origine a nuovi modelli percettivi che non necessariamente "incatenano" lo spettatore all'interno dell'apparato (alcuni studi dell'area della *media archaeology* hanno reso conto delle esperienze molto corporee al limite con la "tattilità" delle forme pre-cinematografiche e comunque di ampio coinvolgimento sensoriale e controllo da parte dello spettatore sull'oggetto della rappresentazione). Si tratta di una tensione tra apticità e controllo rintracciabile anche negli odierni *locative media*, che da un lato consentono nuove esperienze spaziali, dall'altro costituiscono una forma di sorveglianza "sociale" (la tracciabilità costante e la cessione di dati personali ai fini della costruzione delle relazioni sociali e dell'autorappresentazione).

Il *case study* della piattaforma Instagram è stato utile a identificare le variabili che definiscono l'esperienza spaziale all'interno di questo social media e a comprendere come avvengono la rappresentazione del sé e la costruzione delle relazioni sociali in Rete, ma tenendo conto delle problematiche relative alla privacy. La problematizzazione del concetto di partecipazione è stata necessaria per evidenziare l'ambivalenza della natura stessa del Web 2.0. Il riferimento all'applicazione di metodologie di ricerca statistiche nell'ambito degli studi visuali rappresenta un nuovo orizzonte di indagine per questi mutevoli oggetti di studio che nell'integrare i paradigmi teorici più classici con un approccio quantitativo potrebbe suggerire interessanti direzioni di ricerca. Seppur non si è potuto procedere, in questa sede, in questo tipo di ricerca, si è tentato di sottolinearne la possibile validità nell'ambito dei *media studies*.

Nell'ultimo capitolo ci siamo soffermati ad analizzare come il regime visuale della sorveglianza abbia influenzato l'orizzonte scopico del cinema americano contemporaneo, e abbiamo tentato di individuare i nuclei riflessivi messi in campo dall'interazione tra le immagini di sorveglianza e altri statuti rappresentativi nell'ambito dei *war-movies*, un filone informato negli esiti più recenti da interessanti riflessioni sulll'eterogeneità degli sguardi e degli orizzonti percettivi della nuova logistica della percezione militare, nochè sul panorama mediatico nel suo complesso. La metodologia analitica adottata in quest'ultima parte del lavoro rende conto della necessità della tanto invocata interdisciplinareità nell'ambito dei *visual studies*. Il cinema ha rimodellato i suoi codici rappresentativi sulla base della nuova natura "meta-mediale" dell'immagine

contemporanea e vive di interscambi continui con altri ambienti mediali; questi fenomeni lo hanno eletto a oggetto di studio particolarmente adatto a gravitare nell'ambito degli studi visuali. Tuttavia l'integrazione delle metodologie di analisi della *visual culture* (molto eterogenee) con un approccio maggiormente debitore nei confronti dei *film studies* e dell'analisi semiotica sembra riuscire a dar conto in manier più esaustiva dello statuto dell'immagine cinematografica contemporanea. Lì dove la sorveglianza nel film, oltre a costituirsi come uno tra i tanti registri visivi all'interno di nuovi puzzle intermediali, interagisce con le strutture discorsive del testo filmico andando a interrogare i regimi narrativi, gli strumenti più tradizionali dell'analisi del film appaiono indispensabili. Si è tentato inoltre di non trascurare il versante degli ambienti urbani e delle nuove esperienze spaziali. D'altronde se l'esperienza urbana è stata alla base di molti degli stravolgimenti nelle eperienze della visione in epoca moderna, è innegabile che anche oggi la massiccia circolazione di immagini negli ambienti urbani e il nuovo rapporto con la città, mediato dai dispositivi di visione più svariati, hanno generato una nuova ondata di studi sul contesto urbano e sulla mobilità che rientra a pieno diritto in un ambito di studi che si propone di studiare la visualità nel suo complesso. Il focus sul tema della geolocalizzazione, che ha alterato la nostra esperienza dello spazio e che chiama in causa ancora una volta la sorveglianza, ci è sembrato adeguato a rendere conto di importanti cambiamenti afferenti tanto alla percezione dello spazio quanto alle rappresentazioni di quest'ultimo.

Bibliografia

M. Andrejevic, *The work of being watched: Interactive Media and the Exploitation of Self-Disclosure*, in «Critical Studies in Media Communication», 2, 2002.

M. Andrejevic, *Reality Tv: the Work of Being Watched*, Lanham, Rowman and Liettlefield Publishers, 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*, Torino, Kaplan, 2010.

S. Arcagni, *Screen City*, Roma, Bulzoni, 2012.

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Zanardelli, 2006.

A. Albrechtslund, *Online Social Networking as Participatory Surveillance*, in «First Monday», 3, 2008.

A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001 (ed.or. *Modernity al Large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneapoli, University of Minnesota Press, 1996).

J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, Bari, Laterza, 1999 (ed.or. *Globalization: The Human Consequences*, New York, Columbia University Press, 1998).

Z. Bauman, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002 (ed.or. *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000).

Z. Bauman, D. Lyon, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Cambridge, Polity Press, 2012.

M. Bandini, *Per una storia del lettrismo*, Gavorrano, Traccedizioni, 2005.

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Seuil, Gallimard, 1980).

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (L'œuvre d'art à l'epoque de sa reproducion mécaniséè, in «Zeischrift für Sozialforschung», 1, 1936).

H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011 (ed.or. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munik, Wilhelm Fink, 2001).

P. Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Bari, Laterza, 2006.

H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. *Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994).

E. Biserna, P. Brown (edited by), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Udine, Campanotto, 2011.

J. D. Boltler, R. Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Milano, Guerini e Associati, 2003 (ed.or. *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999).

W. Brown, *Man Without a Movie Camera – Movies Without Man: Towards a Posthumanist Cinema?*, in W. Buckland (edited by), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, New York, Routledge, 2009.

G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Milano, Mondadori, 2006 (ed.or. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, London, Verso, 2002).

G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Mondadori, 2009 (ed.or. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Art*, Cambridge, MIT Press, 2007).

W. Buckland (edited by), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009.

R. Burgoyne, *Embodiment in the War Film: Paradise Now and The Hurt Locker*, in «Journal of War and Cultural Studies», 1, 2012.

M. Carboni, Pietro Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Milano, Laterza, 2005.

G. Carluccio (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio, 2009.

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità,* Milano, Bompiani, 2005.

F. Casetti, M. G. Fanchi, *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme di esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006.

F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», n.4, 2008.

F. Casetti*, Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, in «Fata Morgana», n. 8, 2009, pp. 173-188.

F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einauidi, 2006.

L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis and London. University of Minnesota Press, 1995.

L. Cartwright, M. Sturken, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxfod, Oxforf University Press, 2009.

M. Castells, *La città delle reti*, Venezia, Marsilio, 2004 (ed.or. *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban Regional Progress*, Oxford, Wiley-Blackwell Publishers, 1989).

M. Castells, *Nello spazio dei flussi*, Roma, Carocci, 2006 (ed.or. *Mobile Communication adn Society: A Global Perspective, Cambridge*, MA, The MIT Press, 2006).

M. de Certau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010 (ed.or. *L'invention du quotidien*. *I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990).

G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

C. T. Christ, J. O. Jordan (edited by), *Victorian Literature and Victorian Visual Imagination*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1995.

R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti, 2008.

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

J. L. Comolli, *Machines of the Visible*, New York, St. Martin's Press, 1980.

N. Couldry, A. Mc Carthy (edited by), *Mediaspace. Place, Scale and Culture in a Media Age*, London and New York, Routledge, 2004.

J. W. Crampton, *Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization*, in «Progress in Human Geography», 25, 2001.

J. W. Crampton, S. Elden, (edited by), *Space, Knowdledge and Power. Foucault and Geography*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2007.

J. W. Crampton, *Mapping: a Critical Introduction to Cartography and GIS*, Oxford and New York, Wiley-Blackwell Publishers, 2010.

J. Crary, *Modernizing vision*, in H. Foster (edited by), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, n. 2, Seattle, Bay Press, 1988.

J. Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*, Cambridge, Mit Press, 2001.

J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013 (ed.or. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990).

A. C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Nöel Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Roma, Armando Editore, 2007.

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).

R. Debrais, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1999 (ed.or. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992).

G. Debord, *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968 (ed.or. *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967).

M. Dehaene, L. De Cauter (edited by), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, New York, Routledge, 2008.

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006 (ed.or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980).

G. Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, in «October», 59, 1992.

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

M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 2002.

P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996 (ed.or. *L'acte photographique*, Paris, Éditions Nathan Université, 1990).

P. Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (edited by), *Extended Cinema. Le cinéma Gagne du terrain*, Udine, Campanotto, 2010.

J. Elkins, *The domain of Images*, New York, Cornell University Press, 1999.

A. Elliot, J. Urry, *Vite mobili*, Bologna, Il Mulino, 2013 (ed.or. *Mobilities*, Cambridge, Polity Press, 2007).

T. Elsaesser, *The New Film History as Media Archaeology*, «Cinémas», 2-3, 2004.

T. Elsaesser, W. Buckland, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Milano, Bietti, 2011 (ed. or. *Studyng Contemporary American Film*. *A Guide to Movie Analysis*, New York, Oxford University Press, 2002).

R. V. Ericson, K. D. Haggerty, *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

R. Eugeni, *Nikeplatz, The Urban Space as a New Medium*, in E. Biserna, P. Brown (edited by), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Udine, Campanotto, 2011.

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.

H. Koskela, *Cam-Era – The Contemporary Urban Panopticon*, in «Surveillance & Society», 1, 2003.

M. G. Fanchi, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005.

F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.

J. Farman, *Mobile Interface Theory: Embodies Space and Locative Media*, New York Routledge, 2012.

V. Flusser, *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, 2004 (ed.or. *Medienkultu*, Frankfurt, Fischer Tascherbuch, 1997).

M. Foucault, *Sorvegliare e punire*. *Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2005 (ed.or. *Surveiller et punir*. *Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).

M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso all Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2005 (ed.or. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Seuil, Gallimard, 2004).

M. Foucault, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie* (1967), Milano, Mimesis, 2001.

M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, Milano, Feltrinelli, 2005 (ed. or. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil, Gallimard, 2004).

A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and The Postmodern*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

A. Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge, The MIT Press, 2009.

A. De Souza e Silva, J. Frith, *Locative Mobile Social Networks: Mapping Communication and Location in Urban Spaces*, «Mobilities», 4, 2010.

J. Frith, A. de Souza e Silva, *Mobile Interfaces in Public Spaces, Locational Privacy, Control and Urban Sociability*, London and New York, Routledge, 2012.

U. Frohne, *"Screen Tests": Media Narcissism, Teatrichality, and the Internalized Observer*, in T. Y. Levin, U. Frhone, P. Weibel (edited by), *Ctrl+Space: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, The MIT Press, 2002.

C. Fuchs, *Foundations of Critical Media and Information Studies*, London and New York, Routledge, 2011.

C. Fuchs, K. Boersma, A. Albrechtslund, M. Sandoval (edited by*), Internet and Surveillance. The Challenges of Web 2.0 and Social Media*, London and New York, Routledge, 2012.

C. Fuchs, *Social Media. A critical Introduction*, London, Sage, 2014.

M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema*, Roma, ExOrma, 2013.

A. Giraldi, *Wanted!: storia tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Mondadori, 2003.

E. Gordon, A. de Souza e Silva, *NetLocality. Why Location Matters in a Networked World*, Chichester, Wiley_Blackwell, 2011.

D. Gregory, J. Urry (edited by), *Social relations and spatial structures*, London, Mcmillan, 1985.

D. Gregory, *Geographical Imaginations*, Oxford, Blackwell, 1994.

E. Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Real and Virtual Space*, Cambridge, MIT Press, 2001.

K. D. Haggerty, R. V. Ericson, *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 2006.

M. Hardt e A. Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, London and New York, Penguin Press, 2004.

D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 2010 (ed.or. *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Massachussets, Blackwell Publishers, 1990).

D. Harvey, *Rebel cities*, London, Verso, 2012.

S. P. Hier, J. Greenberg (edited by), *The Surveillance Studies Reader*, Berkshire, Open University Press, 2007.

N. Hochman, L. Manovich, *Zooming into an Instagram City*, in «First Monday», 7, 2013.

E. Camacho Hubner, B. Latour, V. November, *Entering a Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 28, 2010.

E. Huhtamo, J. Parikka (edited by), *Media Archaeology*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2011.

F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989 (ed.or. *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», 146, 1984).

M. Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Tought*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

H. Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2006 (ed.or. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006).

H. Jenkins with Ravi Purushotma, Margaret Weigel, Katie Clinton, Alice J. Robinson, *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.

L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006 (ed.or. *L'écran postmodern. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artificie*, Paris, L'Harmattan, 1997).

S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995 (ed.or. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1983).

F. Kittler, *The City is a Medium*, in «New Literary History», 4, 1996.

R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Milano, Mondadori, 2004 (ed.or. *Reinventing the Medium*, in «Critical Inquiry», 2, 1999).

R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia, 2005 (ed.or. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, London, Thames & Huston, 1999).

F. La Cecla, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Elèuthera, 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.

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

H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976 (ed.or. *La producion de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974).

P. Ludes, *Visual Hegemonies: An Outline*, Münster, LIT Verlag, 2005.

T. Y. Levin, U. Frhone, P. Weibel (edited by), *Ctrl+Space: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, The MIT Press, 2002.

K. T. Litfin, *The Gendered Eye in the Sky: A Feminist Perspective on Earth Observation Satellites*, «Frontiers. Journal of Women Studies», 18 (2), 1997, 26-47.

K. Lynch, *Il tempo dello spazio*, Milano, il Saggiatore, 1977 (ed.or. *What Time is This Place?*, Cambridge, MIT Press, 1972).

D. Lyon, *Massima sicurezza. Sorveglianza e Guerra al terrorismo*, Milano, Raffaello Cortina, 2005 (ed.or. *Surveillance after September 11*, Cambridge, Polity Press, 2003).

D. Lyon (edited by), *Theorizing Surveillance. The panopticon and beyond*, London and New York, Routledge, 2006.

D. Lyon, *Liquid Surveillance: The Contribution of Zygmunt Bauman to Surveillance Studies*, in «International Political Sociology», 4, 2010.

L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2005 (ed. or. *The Language of New Media*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 2001).

L. Manovich, *The poetics of augmented space*, in «Visual Communication», n.5, 2006.

L. Manovich, *Software Takes Command*, London and New York, Bloomsbury, 2013.

C. Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi*, Milano, Mondadori, 2001.

A. E. Marwick, *The Public Domain: Social Surveillance in Everyday Life*, in «Surveillance and Society», 9, 2012.

E. Margolis, L. Pauwels (edited by), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, London, Sage, 2011.

D. Massey, *For Space*, London, Sage, 2005.

T. F. McDonough, *Situationist Space*, in «October», 67, 1994.

Enrico Menduni, Giacomo Nencioni, Michele Pannozzo, *Social Network. Facebook, Twitter, You Tube e gli altri: relazioni sociali, estetica, emozioni*, Milano, Mondadori, 2011.

N. Mirzoeff (edited by), *The Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge, 2002.

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

W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Duepunti, 2008.

M. Monmonier, *How to Lie with Maps*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

M. Monmonier, *Spyng with maps: Surveillance technologies and the Future of Privacy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.

S. Murray, *Digital Images, Photo-Sharing and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics*, in «Journal of Visual Culture», 7, 2008.

L. Parks, J. Schwoch (edited by), *Down to Earth: Satellite Technologies, Industries and Cultures*, New York, Rutgers University Press, 2012

S. Pearl, *About Faces: Physiognomy in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010.

L. Pignatti, *Mind the map. Mappe, diagrammi e dispositive cartografici*, Milano, Postmedia Books, 2011.

A. Pinotti, Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

M. Poster, *The mode of information: Poststructuralism and Social Context*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

V. Pravadelli, *Postmoderno e nuova spettatorialità*, in «Bianco e Nero», nn. 550-551, 2004-2005.

D. Rodowick, *Il cinema dell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2008 (ed.or. *The Virtual life of Film*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007).

S. Sassen, *Globalizzati e scontenti*, Milano, Il Saggiatore, 2002 (ed.or. *Globalization and its Discontents*, New York, The New Press, 1998).

S. Sassen, *Territorio, autorità, diritti*, Milano, Mondadori, 2008 (ed.or. *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*, Princeton, Priceton University Press, 2006).

V. Schwartz, J. M. Przyblysky, *The Nineteenth Century Visual Cutlure Reader*, Routledge, New York, 2004.

A. Sekula, *The Body and the Archive*, «October», 39, 1986.

J. Shaw, P. Weibel, *Future Cinema: the Cinematic Imagery After Film*, Cambridge, MIT Press, 2003

K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, London and New York, Routledge, 1996.

V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

E. W. Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989

E. W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.

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

B. M. Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightement Art and Medicine*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1993.

W. Strauven (edited by), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006

J. Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truth and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

N. Taylor, *Cinematic Perspectives on Digital Culture. Consorting with the Machine*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

S. Turkle, *Life on Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York, Touchstone, 1995.

S. Turkle, *Cyberspace and Identity*, in «Contemporary Sociology», 6, 1999.

B. Ulrich, *Potere e contropotere nell'età globale*, Bari, Laterza, 2010 (ed.or. *Macht ung Gegenmacht im globalen Zeitaler. Neue Weltpolitische Ökonomie*, Frankfurt am Main, Verlag, 2002).

C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Roma, Bulzoni, 2009.

N. A. Van House, *Personal Photographies, Digital Technologies and the Uses of the Visual*, in «Visual Studies», 11, 2011.

P. Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1989.

P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996 (ed. or. *Guerre et cinéma*, Éditions Chaiers du cinéma, Paris, 1991).

P. Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007 (ed.or. *L'Art à perte de vue*, Paris, Éditions Galiléè, 2005).

B. Warf, *Dethroning the View from Above. Toward a Critical Social Analysis of Satellite Ocularcentrism*, in L. Parks, J. Schwoch (edited by), *Down to Earth: Satellite Technologies, Industries and Cultures*, New York, Rutgers University Press, 2012.

D. Wood, *The Power of Maps*, New York, Guilford Press, 1992.

V. Zagarrio*, La grande mall dell'immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in Id. (a cura di) *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009.

V. Zagarrio, *La struttura di Babel(e)*, in «Bianco e Nero», 567, 2010.

S. Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.

Web

http://shadowsfromanotherplace.net/, Paula Levine

http://hubview.it/instagram/, Osservatorio italiano Instagram

http://jonrafman.com/ , Jon Rafman

http://ssa.nls.uk/film/0520 , Scottish Film Archive

http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2151949, 1st Berlin symposium on Internet and Society

http://selfiecity.net/, Selfiecity, Lev Manovich

http://firstmonday.org/article/view/4711/3698, *Zooming into an Instagram City*

http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/,Jon Rafman, intervista.