

Dottoranda: Rossana Domizi

Tutor: Prof.ssa Veronica Pravadelli

Coordinatore: Prof.ssa Veronica Pravadelli

## **Lo spettatore urbano tra *Cinematic City* e *Urban Screen* – Nuove modalità di “visione” nell’età contemporanea –**

### **Introduzione**

#### **Capitolo 1. Visioni e rappresentazioni dalla modernità al postmoderno**

- 1.1. La struttura economica e la sovrastruttura sociale ne *Il capitale* di Karl Marx
- 1.2. Dispositivi di visione e soggetti di sguardo nella modernità: tra spazi urbani e cinema
- 1.3. Dal “doppio sguardo” di Michel de Certeau alla “trialettica” di Henri Lefebvre
- 1.4. Analisi del *Diorama Map London* di Sohei Nishino.

“Il terzo spazio” di Edward Soja, ipotesi di un terzo sguardo

#### **Capitolo 2. Post Cinematic Cities**

- 2.1 Postmoderno, capitalismo cognitive e *Affect theory*
- 2.2 Analisi di *Limitless*, teorie a confronto
- 2.3 Soggettività postmoderne, oltre il *gender*: Braidotti, Haraway e Butler

#### **Capitolo 3. La *Media City*: soggettività e oggettività dell’*urban spectator***

- 3.1 *Body Movies*: nuovi modi di pensare all’aura e al Panopticon
- 3.2 Dispositivi di visione e pratiche di condivisione: in principio era il cinema
- 3.3 La *Media City* e la globalizzazione

## Introduzione

Con l'intento di indagare lo spazio urbano contemporaneo, vagliandone le molteplici forme di rappresentazione, l'ipotesi teorica che ha orientato il mio progetto di ricerca affonda le sue radici nel riconoscimento di una congiunzione concettuale tra *urban space*, *media* e *visual studies*, le teorie del soggetto e, da ultimo, le teorie economiche post-marxiste. L'impalcatura generale quindi guarda alla contemporaneità cercando di raccordare le posizioni teoriche più rilevanti dei vari ambiti considerati con l'idea di un'«approssimazione» concettuale – mutuando un'espressione di Edward Soja – ovvero per tracciare un terreno comune e condiviso ma non per questo concluso e definitivamente risolto, anzi costantemente rinegoziato nella fase di studio e volutamente lasciato aperto nella fase finale di scrittura.

L'idea più recente di considerare alcuni aspetti delle teorie economiche post-marxiste, che hanno poi funzionato da presupposto teorico al mio discorso, muove dagli assunti del materialismo storico di Marx per cui la struttura economica si riflette nelle sovrastrutture sociali e culturali. Ovviamente, pur rendendo conto della dimensione economica di riferimento, la mia attenzione ha privilegiato la dimensione culturale e/o visuale delle metropoli e delle loro rappresentazioni. Il primo grande obiettivo conoscitivo, quindi, ragiona su un'ipotesi di interrelazione e convergenza tra la geografia metropolitana di partenza e la sua dimensione mediatica contemporanea. Posto quindi uno status della città statico, perenne e duraturo – che è quello definito a livello architettonico, soprattutto relativamente ai centri storici e alla cosiddetta città-monumento – l'attenzione è stata convogliata sul potere di intervento che una specifica sovrastruttura culturale, mediatica e visuale sempre più diffusa – e che a sua volta riflette una data struttura economica – ha avuto sullo spazio urbano stesso, conferendogli una morfologia transitoria, cinetica e flessile e quindi un impatto iconico-visivo in perenne trasformazione, quella che potremmo definire la città-movimento.

All'interno di questo spazio mediatico metropolitano ho cercato di individuare e, quindi, di inscrivere il soggetto urbano più conforme allo scenario dato, guardando alle teorie del soggetto – che incrociano la metodologia psicoanalitica femminista, l'*affect theory* e alcune prospettive filosofiche. Le teorie del soggetto sono articolate in modo specifico solo in uno dei paragrafi conclusivi del secondo capitolo, quasi a voler definire solo alla fine *chi* e *in che modo* abita i luoghi che attraverseremo ma, inevitabilmente, sono accennate e riprese nei vari ragionamenti come un elemento di raccordo teorico. Relativamente al *nuovo soggetto urbano*, ho fatto dialogare, riattualizzandole e laddove necessario superandole, la figura del *flâneur* di memoria benjaminiana con la *flâneuse* di Friedberg al fine di tracciare un profilo che indaghi il modo in

cui il soggetto – sia maschile che femminile – si inserisce e interviene attivamente e creativamente nel territorio metropolitano attraverso pratiche esperienziali e percettive sempre nuove che problematizzano e, allo stesso tempo, rinnovano le forme dell’abitare. Inoltre con uno sguardo, da un lato, al rapporto empatico tra l’atmosfera topografica e la geografia umana<sup>1</sup>, con cui Benjamin sottolinea gli elementi di continuità e coerenza tra luoghi e soggetti e, dall’altro, all’interazione tra le *media technologies* e le *urban representations* come luogo *in-between* in cui Eric Gordon colloca l’*urban spectator* ho cercato di riattualizzare il rapporto triadico tra spaziale/mediale/sociale dimostrando, progressivamente, il valore estetico, simbolico e immateriale della *media-architecture complex* (McQuire).

Mossa dall’esigenza di attivare e mobilitare uno sguardo plurimo sullo spazio urbano vaglierò le immagini *sulla città* e *nella città*. La formula “immagini *sulla città*” è da intendersi come il nodo di un duplice sviluppo teorico: 1) Immagini *sulla città* come immagini che *concernono la città* che, quindi, viene “inquadrata” come oggetto di rappresentazione fotografica e/o cinematografica e che racconta la metropoli contemporanea attraverso pratiche di penetrazione dello spazio e di attraversamento visivo. 2) Immagini *sulla città* da declinare come immagini che, in senso più letterale, vengono *proiettate sugli edifici urbani*, i cosiddetti *urban screen* o *media building* che accrescono la portata iconico-visiva dello scenario urbano di partenza. Si pensi per esempio alla tecnica del *video mapping* da intendersi come una vera e propria modalità di intervento e di ridefinizione e riconfigurazione dello spazio urbano.<sup>2</sup> In termini di *urban screen*, il *video mapping* si avvale di tecniche di videoproiezioni in computer grafica su superfici urbane il cui effetto immediato è quello di conferire mobilità alla staticità dell’architettura urbana, trasformandola in un vero e proprio schermo dinamico. L’interazione tra l’immagine-video e la superficie architettonica è studiata tenendo soprattutto conto delle caratteristiche morfologiche e materiche della facciata su cui il contenuto video sarà proiettato, al fine di pianificare ed esaltare il forte impatto visivo. Sono ovviamente pratiche artistiche che modificano continuamente la forma permanente della città che, da semplice spazio transitorio, diventa esperienza estetica e luogo di *condi-visione*.

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi 2007

<sup>2</sup> *Urban Vision*, per esempio, è una società che si avvale di *media specialist* che trasformano gli interventi di ristrutturazione del patrimonio artistico nazionale in veri e propri eventi *cross mediali*. Contattata sia da enti pubblici che privati, *Urban Vision* attraverso il *fund raising* trasforma la location in “una porta tra l’on-line e l’off-line che assume un ruolo strategico in un progetto che permette di connettere street activity, digital e device, web e social media in un’ottica di comunicazione integrata”. (<http://www.urbanvision.it/innovazione.php#innovazione> ) A questo punto potremmo anche considerare un’altra società, la *Firstavenue* che avanza negli spazi urbani con l’*out of home*, attività pubblicitaria pubblica che sostituisce il tradizionale cartellone da strada proponendo avanzate pratiche iconico-comunicazionali dal “billboard, al backlight, al big poster, alle colonne pubblicitarie, ai cartelloni sospesi in tram ed autobus, fino alle electronic board. La Firstavenue cura moderni oggetti d’arredo urbano: pensile degli autobus, piantine della città, cabine telefoniche, sistemi d’informazione per passeggeri” (<http://www.firstavenue.it/cs.asp?st=545&sp=it>): non si può non ripensare alla città.

Per una panoramica più dettagliata sull'articolazione dei vari argomenti: il Capitolo 1 suggerisce un percorso graduale – ma non per questo lineare – dalla modernità verso il postmoderno. Il discorso si apre con un'analisi de *Il capitale* di Karl Marx, il cui scenario socio-economico mi ha poi permesso di attraversare i «*passages*» della metropoli moderna di Benjamin, di considerarne le specifiche qualità visuali e sondarne le immagini-sogno. Un percorso nella città di Parigi – tra “ trasparenze ” architettoniche, il piano urbanistico di Haussman e il trionfo delle merci-feticcio nelle vetrine – scandito dai passi e dagli sguardi del *flâneur* di Baudelaire, figura privilegiata nello scenario urbano di Benjamin. Ma, per quanto il *flâneur* sia una figura estremamente affascinante, il dominio scopico, la presenza scenica e l'estrema libertà di movimento, che Benjamin gli accorda, sembrano declinare la modernità solo in termini maschili. Si è quindi resa necessaria una comprensione più approfondita della modernità, sia attraverso la rilettura dei testi benjaminiani da parte di Buci-Gluksmann, sia relativamente allo sviluppo di nuovi dispositivi di visione urbana e cinematografica che mettono in campo nuove soggettività, ma soprattutto forgiavano l'immagine di una donna diversa, come vedremo nelle analisi di Hansen e Pravadelli.

Tra i dispositivi urbani delle vetrine e dei grattacieli e i dispositivi tecnologici fotografici e cinematografici, si sono definite nuove modalità di visione capaci di combinare una specifica topografia fisica della metropoli moderna ad una altrettanto specifica geografia sociale cui corrisponde nuova teoria della quotidianità. All'interno di questa prospettiva critico-teorica si inscrivono gli studi analitici di Michel de Certeau, il quale compie un'operazione di distinzione tra due diverse modalità di sguardo, corrispondenti a due diversi soggetti di visione e, quindi, a due immaginari diversi della città. Da una parte, quindi, abbiamo lo sguardo di dio o lo sguardo panottico che de Certeau fa corrispondere alla figura del *voyeur* e che ci restituisce il testo urbano della città-panorama nella sua astrazione, totalità e leggibilità. Dall'altra parte abbiamo, invece, lo sguardo su strada attivato dal *walker* su un tessuto socio-spaziale parziale e opaco. In questa dicotomia tra due termini dati (di natura visuale, sociale e spaziale) il “doppio sguardo” di de Certeau sembra aderire alla logica della dialettica moderna che spinge ai massimi gradi le relazioni di potere e dominio di un termine sull'altro con una sistematicità che si ripete a qualsiasi livello socio-culturale (di classe, di *gender* e di razza). Per quanto suggestivi nelle loro implicazioni teoriche ed estetiche, gli sguardi del *voyeur* e del *flâneur* rimanevano inconciliabili tra loro ma soprattutto, nella loro staticità e fissità, non promettevano di potersi mobilitare verso la “visione” (da intendersi sia come “sguardo attivato” che come “oggetto inquadrato”) postmoderna che mi ero promessa di indagare. La svolta teorica in tal senso è arrivata dalla “trialettica” di Henri Lefebvre – considerato un precursore del postmoderno – che mi ha

gradualmente guidato verso il “terzo spazio” (*thirdspace*), con connotazioni fortemente postmoderne, di Edward Soja. Lefebvre, individuando una triade spaziale – spazi percepiti, concepiti e vissuti – a cui lascia corrispondere una triade esperenziale-percettiva – le pratiche spaziali, le rappresentazioni dello spazio, gli spazi rappresentazionali – non separa mai in modo categorico i termini dati ma li fa comunicare costantemente tra di loro in ragione di uno “spazio sociale” finale più complesso delle singole parti che lo compongono. Incrociando lo “spazio sociale” di Lefebvre e l’Aleph di Borges, Soja sistematizza il suo “terzo spazio” come il luogo in cui convergono tutti gli spazi, in cui il livello esperenziale della spazialità – da intendersi in un’accezione estesa e quindi non solo fisica ma anche sociale e visuale – si moltiplica a dismisura e le prospettive di visione si affrancano da qualsiasi criterio prescrittivo e normativo. Da queste premesse teoriche muove l’analisi delle prime immagini *sulla* città, nel senso di immagini fotografiche che la “riguardano” e in cui la mia indagine mira a stabilire un rapporto tra l’immagine-corpo della città e l’idea di spazio urbano che la fonda. A tal proposito il *Diorama Map London* di Sohei Nishino sarà occasione di riflessione sul modo in cui l’attraversamento della città si traduce in pratica artistico-estetica definendo, quindi, una diversa esperienza spettatoriale in cui la *city scape* – la città come paesaggio contemplato a distanza – e la *cityspace* – la città come spazio attraversato e vissuto – trovano la loro sintesi perfetta in una rappresentazione unica.

Per quanto concerne il Capitolo 2, avendo già introdotto il postmoderno attraverso il passaggio dal “doppio sguardo/doppio spazio” di de Certeau al *thirdspace* di Soja, approfondirò quelli che mi sono sembrati gli aspetti centrali delle teorie sul/del postmoderno, inizialmente lasciandoli separati e poi cercando una loro sistematizzazione più compiuta nell’analisi di *Limitless* (Neil Burger, 2011). Pur essendomi confrontata con “la modernità liquida” di Bauman e “la modernità in polvere” di Appadurai, credo che il quadro definitorio più appagante sul postmoderno rimanga quello proposto da Friederic Jameson, per il quale “l’interpretazione è il carattere stesso della nuova testualità, che sembra non lasciare spazio alcuno all’interpretazione vecchio stile, sia quando è soprattutto visiva, sia laddove si presenta come eminentemente temporale nel suo «flusso totale»”. Di Jameson vaglierò l’idea del soggetto frammentato, che sostituisce il soggetto alienato moderno, ma anche il passaggio – nei linguaggi culturali – dal dominio della categoria temporale, che aveva caratterizzato il modernismo avanzato, al dominio della categoria spaziale. Seguendo poi gli intenti dell’autore di inquadrare il suo discorso all’interno della logica del tardo capitalismo, la mia indagine si sposterà sui motivi che dominano il capitalismo cognitivo e il feticismo immateriale contemporanei attraverso le posizioni di Gorz, Fumagalli, Negri e Hardt. Infine un’altra questione teorica significativa all’interno

dell'esperienza postmoderna prima, e globalizzata poi, sarà il concetto di affezione di Brian Massumi che mi aiuterà a reinterpretare il rapporto del “soggetto” con le immagini, nel caso specifico con le immagini della città, sia come forma mediatica in sé, sia nelle sue rappresentazioni cinematografiche. A tal proposito, per quanto riguarda le rappresentazioni urbane nel cinema, la mia attenzione sarà rivolta alla *cityscape* di New York con *Limitless* (Burger, 2011), un esempio filmico che risponde pienamente al postmoderno nel cinema di Jullier e che mette in campo anche il pensiero del post-cinematic affect perseguito da Shaviro in cui estetica filmica, affect theory e teorie post-marxiste risultano intimamente imbrigliate. In *Limitless* l'attraversamento della città si traduce in un'esperienza di visione multipla in cui la cartellonistica pubblicitaria si alterna a immagini elettroniche con un eccesso stilistico che trasforma la quotidianità metropolitana. L'esempio di *Limitless* riesce a rendere conto di una nuova forma di visualità urbana in cui l'esperienza autoriale, attoriale e spettatoriale viene proposta e promossa su nuovi livelli esperenziali, percettivi, transitori e visivi. Oggi la città è plasmata in modo da essere ulteriore forma e luogo espressivo “della società della comunicazione generalizzata, la società dei media”:<sup>3</sup> Qualcosa che favorisce “una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltaschauungen*, visioni del mondo”,<sup>4</sup> e per cui le *cinematic cities* riflettono le linee teoriche più significative della cultura visuale applicata allo spazio urbano e si incardinano, simultaneamente, in un discorso sui *media studies*, promuovendo nuove strategie visuali e comunicazionali. Sono immagini che disvelano la *city of attractions*<sup>5</sup> – espressione mutuata dal cinema delle attrazioni di Tom Gunning – in cui lo scenario urbano affianca alla spettacolarità delle vetrine una proliferazione di “immagini altre” attraverso “billboards, myriad forms of illumination, countless signs pointing, encouraging, warning”.<sup>6</sup> Il capitolo si chiuderà con uno spostamento dalle teorie del soggetto moderno e alle teorie del soggetto postmoderno. Se Fran Tonkiss negli spazi politicizzati della città indica l'«etica dell'indifferenza» – in cui l'«oggetto dell'indifferenza» è declinato al femminile, relegato negli spazi della violenza e della paura – forse possiamo trovare un'ipotesi più appagante e confortevole nel soggetto nomadico o nel sistema *post-gender* di Braidotti, nella donna-cyborg di Haraway e nella revisione, o meglio, nella disfatta del *gender* di Butler.

Infine il Capitolo 3 partirà dall'analisi delle immagini *sulla* città, iscritte nella seconda accezione data, ovvero come immagini che, in senso più letterale, sono proiettate sulle superfici-

---

<sup>3</sup> G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2011, p. 7

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 12

<sup>5</sup> B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Readings in the Material and Symbolic City*, Palgrave Macmillan, New York 2005, p. 46

<sup>6</sup> *Ibid.*

schermo degli edifici urbani e in cui trova una collocazione forte l'espressione "architettura relazionale" con cui l'artista messicano-canadese Rafael Lozano-Hemmer definisce "gli eventi interattivi rivolti al grande pubblico che trasformano edifici e architetture emblematiche grazie a nuove interfacce tecnologiche". Attraverso la sua installazione intitolata *Body Movies*, Lozano-Hemmer riconosce centralità al soggetto performer-spettatore, implicandolo in processi di mobilitazione e partecipazione attiva. Con Lozano-Hemmer avremo anche l'occasione di rimettere in discussione il paradigma benjaminiano della "perdita dell'aura dell'opera d'arte". Per l'artista, infatti, ogni installazione è unica in termini di partecipazione interattiva e performativa dei soggetti che intervengono che, cambiando ogni volta, sono la variabile artistica da cui non si può prescindere. La "rivalsa dell'aura" di Lozano-Hemmer però ci ha costretto a fare i conti anche con la nozione di "unicità senza aura"<sup>7</sup> di Paolo Virno che ha portato ad un ridimensionamento della portata rivoluzionaria del pensiero del nostro artista. Sempre con Lozano-Hemmer guarderemo in modo diverso anche alle interpretazioni di memoria foucaultiana dei dispositivi di sorveglianza in quanto con l'idea del *panoptic computerized gaze* si stabiliscono nuove relazioni tra apparati di visione, spazi pubblici e dinamiche sociali.

La strada come scorcio di mondo, come luogo deputato e predisposto al transito, al movimento e alla circolazione, per dirla con Lefebvre, assume – in una visione più allargata – l'aspetto di un'interfaccia interattiva: le vetrine, i cartelloni pubblicitari, i billboards – che si susseguono senza criteri di continuità – spezzano la visione integrale del paesaggio urbano mettendo in gioco processi specifici dell'era globale. Frammenti di visione o visioni frammentate, paragonabili a una moltitudine di display che, mostrando i contenuti più disparati, sono capaci di attivare a ritmo irregolare lo sguardo del passante, suscitandone il desiderio e trasformandone l'esperienza transitoria in esperienza estetica in cui l'atto di muoversi si traduce in atto di contemplazione seppur spesso passiva e distratta. Quello che ho cercato di indagare è il modo in cui la supremazia del visuale, oggi incrementata e portata agli eccessi dal proliferare continuo di immagini mass-mediali che si sovrappongono a quelle già esistenti, abbia prodotto nuove forme di appropriazione e significazione della città. Una città, quindi, che si dipana come oggetto di analisi plurimo: dalla città-*archivio*, alla città-*testo*, fino alla città-*medium* a cui si potrebbe applicare, in un'indagine conoscitiva della rappresentazione dello spazio urbano, uno studio comparativo tra la triade immagine-testo-ideologia di Mitchell e la triade immagine-medium-corpo di Belting verificando la traducibilità delle loro teorie nel punto in cui le

---

<sup>7</sup>Cfr. P. Virno, *Convenzione e materialismo – L'unicità senza aura*, DeriveApprodi, Roma 2011. Per Virno i meccanismi di serialità e riproducibilità vanno rilette alla luce del principio di unicità e individualità dell'idea che li governa. Virno però sostiene un'"unicità senza aura" perché pur nella riconoscibilità dell'idea unica, innovativa e creativa la serialità, come meccanismo operativo, non è mai autentico

immagini *sulla* città intersecano le immagini *nella* città attraverso pratiche di visione e forme di visibilità artistico-mediali sempre nuove. A questo punto non ci resta che indagare come siano cambiati, nel tempo, i processi di scrittura infinita della città,<sup>8</sup> evocati da Lefebvre, e la nozione di *leggibilità*, o anche, l'impulso a leggere<sup>9</sup>, tanto cari a de Certeau.

Ci interfaceremo, quindi, con la nozione di “*attraction*”, sia relativamente al cinema che alla città (Gunning, Strauven, Highmore) e definiremo lo spazio urbano come *media city* (McQuire), ovvero come forma mediatica in sé. Declineremo l'*urban spectator* attraverso le più recenti analisi socio-economiche:<sup>10</sup> Il passaggio dal capitalismo industriale al capitalismo cognitivo, infatti, con i concetti annessi di bio-politica e bio-potere, sembra aderire – nel duplice significato di *partecipare* ma anche di *entrare in stretto contatto* – alla teoria dell'*everyday media life*.

L'esempio autoriale di Lozano-Hemmer, oltre ad avallare l'ipotesi di una città immateriale, dà corpo al concetto di *media cities* di Scott McQuire, per il quale nel XXI secolo la mobilità e la pervasività dei media all'interno dello spazio urbano riconfigurano continuamente le modalità di esperienza sociale e individuale. Nella filosofia di McQuire l'aspetto dominante è quello di rompere quella separazione tra la città, da una parte, e i vari dispositivi mediatici che ce la restituiscono sotto forma di pura immagine, dall'altra. La prospettiva invece è quella di armonizzare ed esaltare una triangolazione tra il territorio urbano, la dimensione sociale e le pratiche mediatiche dal momento che “the contemporary city is *media-architecture complex* resulting from the proliferation of spatialized media platforms and the production of hybrid spatial ensembles”.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, London, Minneapolis, 1991,

<sup>9</sup> M. de Certeau, “General Introduction to the Practice of Everyday Life”, in *The Everyday Life Reader*, a cura di Ben Highmore, Londra-New York, Routledge, 2002, p. 71

<sup>10</sup> I teorici di riferimento per un'analisi degli studi economici contemporanei post-marxisti saranno: A. Gorz, *Métamorphoses du travail. Quête du sens – Critique de la raison économique*, tr. it. *Metamorfosi del lavoro – Critica della ragione economica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995; A. Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, tr.it. *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009; A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007; A. Negri, *Marx oltre Marx*, Manifestolibri srl, Roma 1998; Antonio Negri e Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London, 2001; Thomas Piketty, *Il Capitale nel XXI secolo*, Bompiani, Milano, 2014.

<sup>11</sup> Scott McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Los Angeles-London, Sage, 2008, p. vii

# Capitolo 1

## Visioni e rappresentazioni dalla modernità al postmoderno

### 1.1 La struttura economica e la sovrastruttura sociale ne *Il capitale* di Karl Marx

Se l'orizzonte teorico ed analitico della mia ricerca ha privilegiato come oggetto di studio (storico-sociale, visuale-culturale e politico-economico) le fasi del postmoderno e quella dell'attuale globalizzazione, le mie considerazioni – in questo primo paragrafo – muovono le prime mosse dalle teorie della/sulla modernità. La necessità di fissare le dinamiche moderne, nelle sue varie declinazioni teoriche, si è palesata come un momento di riflessione imprescindibile e inevitabile per rendere più fluido e scorrevole lo scarto differenziale che intendo tracciare nei capitoli successivi. Questo mi permetterà di proseguire nel mio discorso solo rinviando alla modernità ma comunque rendendo evidenti i termini di (dis-)continuità tra le varie fasi. Come già accennato nell'introduzione l'impianto teorico dominante – dedicato agli studi visuali iscritti in una spazialità urbana che, come forma mediatica in sé, sarà raddoppiata nell'analisi delle rappresentazioni fotografiche e cinematografiche – verrà integrato e supportato dalle teorie economiche di riferimento. In altre parole cercherò di giustificare e raccordare le sovrastrutture sociali e culturali alla struttura economica preesistente, rispettando e riattualizzando il paradigma di matrice marxiana e del materialismo storico. Così anche in questo paragrafo le valutazioni che ineriscono l'ambito socio-culturale della modernità saranno filtrate dalle riflessioni di natura economica che caratterizzano questa precisa fase storica e quindi partirò dall'analisi del capitalismo industriale così come la inquadra Karl Marx, indagandone tre aspetti: 1. il valore sociologico de *Il capitale*; 2. La visibilità della merce e i meccanismi di visione che lo scenario industriale e consumistico attivano; 3. La componente astratta e immateriale che la logica del valore di scambio mette in atto con l'intento di incominciare a familiarizzare con i contenuti fortemente immateriali che caratterizzano in modo radicale il capitalismo cognitivo che vedremo nei prossimi capitoli.

Un paradigma fondamentale de *Il capitale* di Marx è sicuramente il feticismo delle merci che intendo verificare aderendo allo spirito interpretativo che ci ha consegnato Isaak Ilijč Rubin in *Saggi sulla teoria del valore di Marx* (1928) in cui l'autore sottolinea la portata metodologica di base sociologica di un testo di economia politica quale è appunto *Il capitale*. Rubin infatti afferma che “il nucleo della teoria del valore dipende in modo significativo dagli elementi centrali rinvenuti nello spazio d'analisi del feticismo”<sup>12</sup> in cui “i particolari caratteri sociali

---

<sup>12</sup> I. I. Rubin, *Saggi sulla teoria del valore di Marx*, Feltrinelli, Milano 1976, p. vii

attribuiti alle “cose” non solo dissimulano i rapporti sociali di produzione ma anche li organizzano, divenendo il reale connettivo sociale, attraverso lo scambio e l’equiparazione dei prodotti”.<sup>13</sup> Queste riflessioni entrano in un rapporto dialogico con la posizione di Louis Althusser che in *Leggere il Capitale* ci guida attraverso una lettura sintomatica dell’opera di Karl Marx, anche lui dimostrando un’attenzione particolare al feticismo come un fenomeno che ragiona sui meccanismi di matrice economica e poi si rivela un indice interpretativo fondamentale per studiare le dinamiche sociali. In effetti, Althusser intuisce che l’elaborazione del feticismo in senso stretto rappresenta solo la fase conclusiva di un ragionamento analitico e concettuale molto più ampio, la cui comprensione ci permette di indagare il segreto della forma del feticismo marxiano in un senso più esteso e di penetrare “la presenza dell’essenza «astratta» nella trasparenza della sua esistenza «concreta»”.<sup>14</sup> Questa formula dipana il senso dell’approccio critico di Althusser, che non è tanto interessato al feticismo in quanto oggetto del discorso marxiano, piuttosto è orientato allo svelamento della logica feticistica – figlia della modernità industriale – perseguita da Marx nella stesura di tutto *Il capitale*. La modernità si attesta quindi su un eccesso di esteriorità e visibilità di feticci che mascherano le dinamiche della sovrastruttura sociale che rimangono nascoste o che si sottraggono, per loro natura, alla vista. Althusser intende quindi contenere quelle che lui stesso definisce “le evidenze di un effetto ideologico” (la lotta di classe, lo sfruttamento delle classi operaie e l’accumulo progressivo di capitale nelle mani del capitalista) al fine di svelare ciò che rimane feticisticamente invisibile nelle trame sotterranee del capitalismo. A tal fine il nostro teorico si concentra su due nuclei argomentativi forti, quali quello di valore e quello di plusvalore, la cui scoperta rivela l’essenza del reale. Le due nozioni di valore – che corrisponde alla quantità di lavoro necessaria per la produzione della merce – e di plusvalore – che è l’eccedente sul valore originario e deriva dallo sfruttamento della merce umana, ovvero dal plus-lavoro dell’operaio “comprato” e sfruttato dal capitalista – lasciano affiorare, esprimendola, l’effettività dei rapporti di produzione capitalistica, mascherati feticisticamente dai rapporti tra le cose. D’altra parte “l’atto del vedere” al di là dell’apparenza delle cose è proprio quello a cui si appella Marx contro “il non vedere” dell’Economia Classica, «la cui svista non riguarda più l’oggetto, ma la visione stessa». <sup>15</sup> L’analisi marxiana, quindi, va a suffragare l’idea di una connessione tra la *visione* e lo *svelamento delle dinamiche feticistiche* laddove c’è un’altra realtà sociale, coperta e mascherata, ma soprattutto diversa da quella che gli uomini illusoriamente credono di vivere.

---

<sup>13</sup> *Ivi.* p. 9

<sup>14</sup> L. Althusser, *Leggere il Capitale*, Mimesis, Milano 2006, p. 19

<sup>15</sup> *Ivi.*, p. 24

In effetti, dati due soggetti fisici, il proletario e il capitalista, essi sembrano relazionarsi l'un l'altro come persone giuridicamente uguali, in quanto la forza-lavoro, come ogni tipo di merce, è liberamente offerta sul mercato dal suo possessore (il proletario) e, solo successivamente, comprata dal suo acquirente (il capitalista). Una volta rispettata questa condizione iniziale di libertà e di uguaglianza, il venditore di forza-lavoro, come per ogni processo di vendita, nel vendere la sua merce particolare, realizza il suo valore di scambio ma aliena il suo valore d'uso cedendolo al "possessore di denaro". Solo quest'ultimo potrà godere del valore creato dalla merce acquistata, ovvero del valore creato dalla forza lavoro. In poche parole il capitalista, nello stesso tempo in cui avvia il processo di consumo della merce da lui comprata (la merce umana), avvia il processo di creazione di valore (la quantità di lavoro necessaria alla produzione della merce), dalla cui ottimizzazione (nella forma di plus-lavoro) deriva il plusvalore. A questo punto si realizza la scoperta della forma merce che è l'elemento trainante dell'indagine marxiana poiché *astrae dalla specificità del suo valore d'uso* in quanto è sempre espressione della stessa quantità di lavoro. Il lavoro è quindi inteso come lavoro in genere, ovvero come lavoro sociale, e stabilisce l'immediata scambiabilità di una merce con un'altra merce, ovvero determina la formula della "forma equivalente". Il valore della forma-merce risale, quindi, alla fonte del plusvalore e al segreto del capitalismo fino a retrocedere alle origini del feticismo, dal momento che la forma-merce non è la risultante finale del lavoro umano ma un prodotto che, nella sua processualità, rinnega, dimentica e cancella il dispendio umano di energie che ha richiesto. È nel plusvalore – incremento del valore originario – che la dimensione del plus-lavoro arretra, rendendosi invisibile, e le relazioni tra gli uomini si allentano a favore di un rapporto tra le cose che sembrano dotate di vita propria: "E' infatti quando si muta in merce – un oggetto fabbricato in vista del profitto – che quel medesimo tavolo diventa una «cosa sensibilmente sovrasensibile», una mostruosità ontologica".<sup>16</sup> All'interno di questa logica si configura il carattere enigmatico della merce che si rivela e si "riflette" in un rapporto di specularità tra il carattere sociale tra gli uomini e il carattere sociale tra gli oggetti<sup>17</sup> attraverso cui le merci sembrano avere valore per se stesse e non un valore corrispondente al lavoro umano impiegato nella loro produzione. In questa simmetria tra gli uomini e le cose Marx, quindi, non estromette completamente la figura umana ma la rende ancillare nei processi di produzione in cui l'*immagine* dominante è quella delle "cose" che sembrano vivere di una vita autonoma e assorbire proprietà e caratteristiche tipicamente umane.

---

<sup>16</sup> E. Donaggio, P. Krammerer (a cura di), *Karl Marx- Antologia-Capitalismo, istruzioni per l'uso*, Feltrinelli Editore, Milano 2007, p. 76

<sup>17</sup> Cfr. K. Marx, *op. cit.*, pp. 149-150

A questo punto, vagliando velocemente la proposta analitica di Marx, si rende necessario fissare una prima importante deviazione teorica dell'autore che, attraverso il rapporto tra la produzione massificata delle merci, che si traduce nel valore di scambio, e una ridefinizione del concetto di bisogno, marca il confine liminale tra il fisico e il metafisico. Marx, infatti, conferisce un senso più ampio al termine "bisogno", varcando il confine dell'*immateriale* e dichiarando esplicitamente che «la massa di merci non si limita a soddisfare un bisogno, ma lo soddisfa nella sua estensione sociale».<sup>18</sup> È proprio in una delle definizioni di apertura del concetto di merce che l'"estensione sociale" si sostanzia in un oggetto esterno atto a soddisfare sia bisogni che hanno «origine nello stomaco [sia quelli che invece hanno origine nella] fantasia».<sup>19</sup>

Ne *I «passages» di Parigi* di Walter Benjamin, considerazioni frammentate e immagini affastellate ricostruiscono lo scenario della modernità a partire da un grande interesse per la costituzione degli spazi urbani che si modificano radicalmente con una rilevante proliferazione di feticci. Il rituale di adorazione del feticcio merce per Benjamin ruota intorno alla moda, fenomeno nevralgico della società moderna, per parlare della quale l'autore ricorre al termine di matrice hegeliana *Aufhebung* (superamento), una scelta lessicale che svela anche una grande intuizione concettuale. Adottando e riadattando la suggestione benjaminiana – che a breve sarà oggetto di un'analisi più approfondita atta a coniugare gli aspetti visuali con quelli sociali – mi propongo di continuare a trattare la dialettica feticcistica marxiana a partire dalla dialettica di Hegel.

Molto sinteticamente: in Hegel la dialettica che disciplina il divenire, cioè l'Assoluto, ha valore sia su un piano ontologico – in quanto legge di sviluppo della realtà – sia su un piano logico – in quanto legge di comprensione della stessa. Tripartita in tesi, antitesi e sintesi, la dialettica vede, in questo terzo e ultimo momento, un vero e proprio processo di unificazione delle precedenti fasi di affermazione e negazione, in nome di una fase che le comprende e le sintetizza entrambe. Per questo motivo il termine tecnico *Aufhebung*, che allude ai duplici processi di "conservare" e "mettere fine", sottolinea come il percorso dialettico, nella sua fase finale, sia un superamento delle fasi precedenti, cui mette fine come fasi distinte, ma di cui conserva le rispettive tracce nel processo di sintesi. Ma in Marx cosa viene "superato" e cosa "conservato"? E con quali modalità? Alla metafora del cerchio della dialettica hegeliana,<sup>20</sup> Marx

---

<sup>18</sup> K. Marx, *op. cit.*, p. 239

<sup>19</sup> *Ivi*, p.107

<sup>20</sup> Se per Hegel i livelli intermedi della dialettica sono rappresentabili attraverso la figura della spirale, nello stesso momento l'autore, per evitare la "cattiva infinità" cui si incorrerebbe se ogni sintesi si ponesse ad infinitum come la tesi del processo dialettico successivo, formula l'idea di una sintesi chiusa che nella fase stadiale finale garantisce allo Spirito il pieno possesso di se stesso.

preferisce quella dell'edificio, più indicativa e sintomatica di un'effettiva, e non ipotetica, realtà delle differenze che, se inizialmente si esprime in una lotta economica di classe (quindi a livello della struttura), successivamente si traduce in una lotta politica di classe (propria della sovrastruttura). Occultate dai rapporti sociali tra le cose, queste differenze inerenti i rapporti umani alludono ad un "superamento" che è solo apparente in quanto si innalza su una falsa credenza, tutta interna a quella che Marx definisce un'inversione feticistica. Il credere nelle "relazioni tra le cose" dà agli uomini l'illusione di aver *messo fine* ai rapporti mistificati, mediati da convinzioni ideologiche e superstiziose, tipici del periodo feudale; in realtà, sotto una forma rinnovata, i rapporti di dipendenza ripropongono e, quindi, *conservano* gli antichi schemi e sistemi feudali di dominio e servitù. Il movimento sociale tra gli uomini si configura come un movimento "cosale" in cui il denaro, che è l'equivalente generale di tutti i lavori, è il sostituto feticistico che sopperisce alla mancanza "di un'associazione di uomini liberi". Il feticismo, in cui le cose prendono il sopravvento sugli uomini, è un'immagine prevalente e autoprodotta dalla società capitalistica su cui ogni uomo proietta tutte le sue illusioni, è un «rapporto ben determinato tra gli uomini che qui assume ai loro occhi la forma fantasmagorica di un rapporto tra le cose».<sup>21</sup> Andando al di là di questa corrispondenza tra gli uomini e le cose, ciò che definisce il carattere enigmatico della forma-merce è il suo sapersi imporre alle logiche del mercato, non per il suo aspetto materiale, ma per la sua componente altamente astratta. Il grande paradosso della forma-merce è che il suo punto di emergenza e la sua "visibilità" sul mercato rinviano ai suoi aspetti invisibili e risiedono nelle sue connotazioni metafisiche e immateriali. La forma-merce perde la sua corporeità e la sua fisicità, che la ricondurrebbero al suo "valore d'uso", e acquista rilevanza solo rispetto al suo "valore di scambio", in nome del quale acquisisce proprietà illimitate nella forma (la forma merce è essenzialmente una forma del pensiero) e nella sua applicabilità. Una volta svincolata dal carattere tangibile del semplice prodotto umano, la forma merce assume una natura misteriosa, difficile da sottoporre ad analisi, "piena di sottigliezze metafisiche e teologiche"<sup>22</sup> e che ci dà la chiara percezione di un mondo in cui le merci sembrano "idealisticamente" orientate.<sup>23</sup> Questo percorso definito in senso astratto raggiunge la sua massima espressione nello specifico del feticcio denaro in cui si cristallizza la forma merce in quanto non è altro che «l'enigma fattosi visibile, e abbagliante la vista, del feticcio merce»:<sup>24</sup> nonostante la forma denaro realizzi uno dei punti di massima astrazione dalle merci presenti sul mercato, questa sua specificità fisico-simbolica sembra corroborare la

---

<sup>21</sup> K. Marx, *op. cit.*, p. 150

<sup>22</sup> K. Marx, *op. cit.* p.148

<sup>23</sup> Cfr. S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 2008

<sup>24</sup> K. Marx, *op. cit.*, p. 174

corporeità e la visibilità dei feticci.<sup>25</sup> Addirittura, una volta arrivati al capitale produttivo d'interesse, l'espressione del capitale arriva al massimo della sua astrazione.<sup>26</sup> Il capitalismo industriale è, quindi, al massimo della sua rappresentabilità e simbolicità e, nella visibilità del denaro, rivela tutta la sua immaterialità e la sua astrattezza. Tutto questo ci introduce nelle dinamiche di sguardo attivate dalla modernità con i suoi specifici soggetti e oggetti(feticci) di visione. Nel prossimo paragrafo vedremo, infatti, come nella città moderna – nel riconoscimento del “solo” soggetto maschile di sguardo, incarnato dall'immagine del *flâneur*, e nell'equiparazione tra la forma-merce e il “feticcio-donna” – i termini economici marxiani abbiano informato e fondato l'ambito sociale e visuale che ripropongono, secondo una logica di specularità e “riflessione”, gli stessi principi ontologici e ideologici posti dalla critica teorica.

## **1.2 Dispositivi di visione e soggetti di sguardo nella modernità: tra spazi urbani e cinema**

Alla formula marxiana del feticismo delle merci ricorre spesso Benjamin per fissare le “immagini sogno” prodotte dalla modernità o “i bisogni che hanno sede nella fantasia”, per parafrasare ancora una volta Marx. Ne *I «passages» di Parigi*, Benjamin mette in campo la fascinazione e la spettacolarizzazione della metropoli moderna che, nella sua piacevole percorribilità, si manifesta nel connubio tra la sensualità e la desiderabilità delle merci, esposte nelle grandi vetrine. C'è una nuova topografia urbana in cui le caratteristiche materiche e morfologiche dei *passages*, fondendo il materiale pesante del ferro e quello diafano del vetro,<sup>27</sup> riorganizzano il semplice transito dei passanti in una vera e propria esperienza psicogeografica, che cattura e seduce il senso della vista e, allo stesso tempo, suscita curiosità, attenzione e fantasie. La luce, che penetra tra le grandi vetrate, crea ambientazioni oniriche, visioni surreali e

---

<sup>25</sup> La forma denaro, rispettando la sua natura di feticcio, non può che imporsi allo sguardo dei presenti, abbagliandone la vista. Ancora una volta si rinsalda l'intimo rapporto tra la visibilità del feticcio e i meccanismi di visione che mette in atto, anche se il prezzo delle merci gode comunque e, soprattutto, del livello di astrazione sostenuto finora, tanto che, svincolato dalla sua forma corporea è essenzialmente una forma ideale o immaginata. Questo argomento è sviscerato da Alfred Sohn-Rethel cui Slavoj Žižek, nel suo *The Sublime Object of Ideology*, dedica grande spazio, riconoscendogli il merito di aver conferito un senso maggiormente esteso all'applicabilità e alla validità del concetto della forma merce la cui analisi formale attraversa la critica dell'economia politica e ci permette di spiegare la nascita del pensiero astratto in cui “l'astrazione dello scambio non è un pensiero ma la forma di un pensiero”. Questo effettivo processo di scambio, con la sua strutturale componente astratta, chiamato da Sohn-Rethel “astrazione Reale”, non ha a che fare con l'effettiva proprietà materiale della merce ma con la natura sublime e astratta del feticcio-denaro.

<sup>26</sup> La sua forma maggiormente alienata e feticistica si traduce nella formula D-D', che indica “denaro che produce denaro”, in sostituzione alla formula precedente D-M-D', che indicava il passaggio “denaro-merce-denaro valorizzato”. La differenza tra le due formule è sostanziale in quanto rispetto a quella originaria scompare l'elemento M (merce) che era l'unico che rimaneva ancorato ai reali e concreti processi di produzione e circolazione. Senza la mediazione dell'elemento M, il capitale sembra autogenerarsi e il denaro, “in questa forma [che] non reca più nessuna traccia della sua origine”, diventa un feticcio automatico che fa astrazione dal processo produttivo e prende parte ad un processo altamente fantasmagorico. Siamo al capitale inteso come pura forma di feticcio in cui il valore è valore di scambio autonomo e il valore d'uso è totalmente eliso.

<sup>27</sup> Cfr. T. J. Clark, “Should Benjamin Have Read Marx?”, «Boundary 2», Volume 30, Number 1, 2003.

fantasmatiche, in un gioco di sovrapposizione tra gli spazi lontani e vicini. Queste illusioni prospettiche appagano la vista e celebrano la bellezza di una città in cui convergono “dream and travesty of dreaming”.<sup>28</sup> Benjamin, che peraltro nel passaggio che segue sembra anticipare l’idea di *city of attractions* di Ben Highmore, sottolinea la centralità dello sguardo nell’esperienza di godimento dello spazio urbano, uno sguardo che rinvia nelle sue modalità alle dinamiche feticistiche, tra l’alto potere seduttivo, fantasmagorico e illusionistico del corpo-feticcio e l’immobilità di chi guarda. In modo specifico leggiamo:

In quelle zone della città dove si trovano i teatri e le passeggiate pubbliche [...] far giocare le forze d’attrazione diventa questione di un minuto, di un passo; poiché un minuto più tardi, un passo più avanti, il passante si trova dinanzi a un altro negozio ... Gli sguardi vengono captati con violenza, e si è costretti a guardare finché lo sguardo non venga restituito.<sup>29</sup>

Ma l’esperienza urbana raccontata da Benjamin è anche il luogo delle immagini dialettiche: prima di tutto i *passages* stessi sono il crocevia tra lo spazio pubblico e lo spazio privato. La strada ricrea, in grande e per l’intera collettività, le condizioni e le atmosfere che il singolo vive nello spazio privato delle proprie abitazioni. Le insegne luminose sono proporzionalmente dei grandi quadri a olio, le panchine rinviano all’arredamento delle camere da letto, mentre i caffè sono enormi verande, “il *passage* è il loro salotto. In esso più che altrove, la strada si dà a conoscere come l’*intérieur* ammobiliato e vissuto delle masse”.<sup>30</sup> Un altro esempio di immagine dialettica è offerto dalle merci in cui si annulla lo scarto tra il valore d’uso e il valore di scambio e in cui la materialità dell’oggetto iniziale si perde nella fantasmagoria del feticcio finale. L’immagine della strada, prima, e quella delle merci, poi, si risolvono in un ulteriore movimento dialettico la cui sintesi finale è data dall’“intimo legame che questo spazio fisico della topografia metropolitana intrattiene con quello metafisico della merce, come l’effettività socio-poietica dell’astrazione che domina la sua forma”:<sup>31</sup>

Benjamin riprende allora il concetto marxiano di “feticismo della merce” – cioè della subordinazione generale del valore d’uso, sempre più rarefatto, al valore di scambio, reificato, ma visibile – facendone una sorta di immaginosa matrice

---

<sup>28</sup> T. J. Clark, “Should Benjamin Have Read Marx?”, «Boundary 2», Volume 30, Number 1, 2003.

<sup>29</sup> W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, tr. It. *I «passages» di Parigi*, a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007, p. 64

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 474

<sup>31</sup> F. Desideri, “Teologia dell’inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno”, in *Figure del feticismo*, S. Mistura (a cura di), Einaudi, Torino 2001, pp. 175- 176

dell'immaginario, volta a delineare *una struttura storica della forma della visione*.

La modernità è “un magazzino d'immagini dialettiche” portatrici di contraddizioni che si possono sviluppare, ma che sono ormai fissate in “immagini di sogno”.<sup>32</sup>

Al di là del grande impatto visivo che Benjamin riconosce alla metropoli moderna quello che interessa ai fini del nostro discorso è capire in che modo il dominio scopico descritto dall'autore lasci affiorare – in termini di attività o passività – i vari s/oggetti urbani. In questo preciso scenario urbano, infatti, Benjamin declina l'attività di sguardo del soggetto solo in termini maschili e più precisamente nella figura del *flâneur* di Baudelaire. Il *flâneur* è quindi il passante, lo spettatore urbano privilegiato in cui il regime scopico e quello conoscitivo convergono: è lo spazio stesso ad interpellarlo, “lo spazio ammicca al *flâneur*”.<sup>33</sup> Nelle parole dell'autore è Parigi stessa, sono i parigini, ad aver creato il *flâneur* e la città a sua volta si dischiude ai suoi occhi come paesaggio ma anche come passaggio infinito da un luogo all'altro, e uno stato misto a “ebbrezza ed ascetismo” lo coglie nel suo vagabondare: “A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada”.<sup>34</sup>

Ovviamente, però, tutto questo si traduce in un vero e proprio assunto ontologico e ideologico. In che modo infatti la modernità, per Benjamin, iscrive il soggetto femminile? Quali sono i suoi spazi di visione e di azione? Tra le immagini frammentate di una Parigi moderna, che rinasce con il piano urbanistico di Haussmann e si lascia attraversare dai molteplici sguardi della folla e interpretare dallo spirito del *flâneur*, tra luci, colori e trasparenze, la ricostruzione della figura femminile non sembra trovare mai una collocazione appagante. La donna, infatti, partecipa al trionfo delle merci ed è chiamata a rispondere alle leggi del mercato ma non come potenziale consumatrice o spettatrice, piuttosto come “merce tra le merci”, come leggiamo di seguito:

sotto il dominio del feticismo delle merci il sex-appeal della donna si tinge più o meno intensamente dei colori del richiamo della merce. Non per nulla i rapporti del protettore con la sua donna, in quanto «cosa» da lui venduta sul mercato, hanno intensamente stimolato la fantasia sessuale della borghesia. La pubblicità

---

<sup>32</sup> C. Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Editions Galilée, Paris, 1984), tr. It. La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 60

<sup>33</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2007, p. 468

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 466

moderna rivela per un altro verso quanto il potere di seduzione della femmina e quello della merce possano confondersi l'un l'altro.<sup>35</sup>

In modo inequivocabile questo passaggio equipara la merce e la donna; entrambe esposte e vendute sul mercato senza distinzione, entrambe scelte per la loro accecante visibilità e per la loro spiccata desiderabilità, entrambe chiamate ad arrestare lo sguardo e a mobilitare la fantasia. La donna quindi rimane intrappolata, almeno nelle parole di Benjamin, all'interno di un quadro che la rende mero oggetto, puro feticcio, corpo passivo e subalterno di cui però Christine Buci-Glucksmann prova a restituirci una lettura diversa, proprio partendo dai testi benjaminiani.<sup>36</sup> Per Buci-Glucksmann la riqualificazione della donna nella modernità è legata alla perdita dell'aura di cui parla Benjamin in *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica*, in quanto anche la donna perde la sua dimensione auratica, "il suo qui-e-ora religioso e culturale" in cui la bellezza era di natura angelica e paradisiaca; ora invece il corpo femminile è merce e questo non può che determinare la sua funzione all'interno di una serie di cambiamenti ascrivibili alla modernità. Scrive a tal proposito la nostra autrice:

Lo sviluppo della prostituzione nelle grandi città come fenomeno di massa che dà origine a interventi legislativi, la massificazione visibile del corpo femminile, denunciano un mutamento storico della metà del XIX secolo di carattere assai più generale: la crisi dello sguardo, *i nuovi rapporti fra visibile e invisibile, rappresentabile e irrepresentabile*, con le pratiche e i discorsi da essi generati. [...] Questa più "profonda" visibilità del corpo femminile è al centro di molte delle analisi di Benjamin sulla funzione del trucco, dell'artificio, della moda, sulla nuova "fauna femminile" dei *Passages*. Da un punto di vista immediato, nella prostituzione "la donna è diventata un articolo di massa" consumabile e acquistabile, e in quanto tale esposto per la strada e nei bordelli. Un simile "articolo" esprime *i nuovi rapporti esistenti fra sesso e lavoro*: nel momento stesso in cui "il lavoro diventa prostituzione", anche quello della prostituta può pretendere di valere come lavoro, di avere un prezzo. Fra la prostituta, che fa

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 377

<sup>36</sup> C. Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Editions Galilée, Paris, 1984), tr. It. La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin, Costa & Nolan, Genova 1996. Buci-Glucksmann ragiona sulle allegorie femminili che Benjamin, partendo da Baudelaire, iscrive nella modernità dello spazio urbano passando dall'immagine tradizionale dell'angelo a quella della prostituta a quella della lesbica che irrompono con l'industrializzazione e il capitalismo delle merci. La donna nella/della modernità incarna per Buci-Glucksmann "l'apologia della bellezza urbana moderna" tra trucco artifici e moda.

pagare i suoi tempi d'amore sempre più contabilizzati, sfruttati e resi fruttiferi, e l'economia mercantile, in cui ogni cosa ha il suo prezzo, c'è ben più di una superficiale analogia. Poiché se il lavoro salariato e la diffusione generale della merce segnano la decadenza della qualità, del valore d'uso, delle differenze, a vantaggio di una subordinazione generale allo scambio, alla sua universalità astratta, allo stesso modo *la prostituzione sta a rappresentare la fine dell'aura e la decadenza dell'amore.*<sup>37</sup>

Trovo la tensione interpretativa di Buci-Glucksmann interessante nella prospettiva di superare una certa categorizzazione del femminile che lo stesso Benjamin sembra delineare ma che evidentemente si apre ad interpretazioni diverse e più appaganti nella configurazione del corpo della donna all'interno dello scenario moderno. Ad ogni modo l'immaginario di Benjamin rimane una suggestione della modernità molto forte e affascinante che ha il grande merito di ragionare sulle forme e sui contenuti fortemente visuali che la modernità stessa mette in scena. Si vedano a tal proposito anche gli studi di Richard Sennett che, sempre rinviando a Benjamin, afferma che lo sviluppo di Parigi con il piano regolatore di Haussmann è il segno inequivocabile della città intesa come puro *spettacolo*. In una panoramica generale sulle città moderne Sennett registra un cambio di rotta tra il XVIII e il XIX secolo in termini di manifestazione e rappresentazione della vita pubblica. Per Sennett infatti nel XVIII secolo c'è una partecipazione attiva degli attori sociali che frequentano, abitano e attraversano gli spazi pubblici, i quali diventano occasione di incontro anche tra persone che non si conoscono, che mettono in atto vere e proprie pratiche comunicazionali e relazionali. La strada è un vero e proprio teatro di azione tant'è che Sennett parla di *playacting*. Nel XIX secolo però, sull'onda della ragione economica che si afferma con il nuovo capitalismo delle merci, c'è un'inflexione dell'attività pubblica e, parallelamente, un ritorno all'*intimacy*, all'interiorizzazione della vita privata contro l'esternalizzazione. Questo anche perché il dominio del visuale, che l'industrializzazione moderna e la proliferazione di merci aveva fortemente potenziato, sposta i termini relazionali privilegiando l'attività dello sguardo e del guardare su quella del parlare e, quindi, preferisce la distanza al coinvolgimento: "I comportamenti pubblici sono materia di osservazione, di partecipazione passiva e di un certo tipo di voyeurismo".<sup>38</sup> Quello che McQuire discute nell'analisi di Sennett è l'incapacità di riconoscere "la sensibilità con cui Benjamin guarda alla

---

<sup>37</sup> C. Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Editions Galilée, Paris, 1984), tr. It. La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 91

<sup>38</sup> S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London, 2008 p.135

natura emergente delle nuove condizioni sociali”<sup>39</sup> cui partecipa sia il *flâneur* – la cui immagine ci restituisce la complessità e le contraddizioni della modernità – sia la pratica estetizzante della folla che, spesso descritta in termini di distrazione, è poi altrettanto riqualificata in un’atmosfera carica di fascino e di bellezza. È pur vero però che la *distanza* (l’*intimacy*) di cui parla Sennett più che descrivere il comportamento collettivo della folla sembra rinviare proprio all’arte del vagabondare che Benjamin attribuisce al *flâneur*, almeno finché la morfologia urbana gli permette di circolare liberamente. Per Benjamin, infatti, nel momento in cui la pratica “improduttiva” della *flânerie* si trasforma in una pratica economicamente produttiva, integrata e finalizzata allo shopping, la figura del *flâneur* non può che declinare lentamente. D’altra parte il capitalismo delle merci e delle produzioni di massa hanno introdotto nuove pratiche estetiche, il cui piacere è suscitato da una nuove modalità di vetrinizzazione e di mercificazione del prodotti offerti sul mercato. In effetti con uno sguardo a Marx la produzione massificata promossa dal capitalismo delle merci aveva agito in modo incisivo sia sulla spettacolarità degli spazi urbani sia sul modo di esperire e pensare al sociale. La crescita dell’economia del denaro inoltre aveva riplasmato l’idea della quotidianità in termini monetizzabili, quantificabili e misurabili e hanno costruito nuovi processi sociali e soggettivi. In tal senso le riflessioni sulla modernità hanno aperto a scenari molteplici e a sostanziali processi di ridefinizione del soggetto moderno: penso a Miriam Hansen<sup>40</sup> e a Veronica Pravadelli.<sup>41</sup>

L’impianto discorsivo di Hansen parte dall’assunto di una convergenza tra tre termini quali modernità, urbanizzazione e cinema in cui l’autrice prova a collocare il soggetto, con uno sguardo particolare all’iscrizione del femminile. Anche Hansen rinvia spesso a Benjamin ma con delle deviazioni teoriche interessanti che alla fine incorniciano diversamente la donna negli spazi della modernità. Il punto di svolta teorica fa perno su una struttura dialogica tra *Storia e critica dell’opinione pubblica* di Jürgen Habermas (1962) e *Sfera pubblica ed esperienza* di Oskar Negt e Alexander Kluge, la cui politica dei media si fonda su un recupero e una rimaniolazione dei concetti di Habermas stesso. Per Hansen c’è una sovrapposizione tra la nascita della spettatorialità e la trasformazione della sfera pubblica ed è proprio nei termini posti da Habermas che la relazione deve essere analizzata. Per Habermas la sfera pubblica si eleva sull’emancipazione culturale e politica della classe borghese ma – e questi sono i limiti teorici della visione di Habermas, che risponde ai criteri normativizzanti del periodo – la classe borghese si riconosceva nella famiglia nucleare che, come sappiamo, innalzava solo il soggetto

---

<sup>39</sup> S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London 2008, p. 135

<sup>40</sup> Cfr. Miriam Hansen, *Babel & Babilon. Spectatorship in American Silent Cinema*, (Harvard University Press, Cambridge-London 1991), tr. It. Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore, Kaplan, Torino 2006

<sup>41</sup> Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014

maschile a proprietario e a capo patriarcale della famiglia. Per questo nelle parole di Hansen leggiamo:

come le storiche femministe hanno iniziato a dimostrare, la sfera pubblica borghese era sessualizzata fin dall'inizio – come un'arena di azione virtuosa e interazione civilizzata per l'“uomo pubblico”. [...] Habermas stesso nota una differenza di genere nella costituzione del pubblico letterario e politico. Benché donne e figure subalterne sul piano sociale rappresentino la maggioranza del pubblico che *legge*, che media soggettività familiare con discorso pubblico, esse «sono esclus[e] dalla dimensione pubblica politica sia giuridicamente che di fatto». Nonostante la sua costante critica della famiglia borghese (il rinnegamento della sua origine economica, la fusione ideologica di essere umano, proprietario e autorità paterna), lo squilibrio sessuale che sostiene la finzione dell'“autonomia privata” resta marginale nella teoria di Habermas; il suo concetto basilare di sfera pubblica è sessualmente neutro.<sup>42</sup>

È proprio a questo livello di analisi che il cinema, inserendosi a pieno nelle logiche di consumo e della sfera pubblica, di cui anche la donna è soggetto attivo, aiuta a ristabilire nuovi criteri di rappresentazione tanto del maschile che del femminile. A tal proposito Negt e Kluge, proprio guardando al modello economico imperante del momento, al modello del capitalismo industriale, aggiungono alla sfera pubblica di matrice borghese di Habermas le “cosiddette «sfere pubbliche della produzione», che fanno riferimento a contesti industriali e commerciali, come le “comunità” di fabbrica o mezzi della cultura di consumo, e una sfera pubblica «proletaria» o «antagonista»”.<sup>43</sup> Questo segna la nascita di tipi competitivi della sfera pubblica che, affrancandosi dal modello borghese, sono il punto di partenza delle argomentazioni dei due teorici. Per Negt e Kluge infatti l'emergenza del capitalismo industriale aveva ritagliato ambiti di definizione “altra” del concetto di “pubblico” che mette in gioco dinamiche relazionali più ampie che non possono che abbracciare anche le posizioni femministe.

In questa prospettiva si impone la più recente riflessione di Pravadelli che colloca nella modernità una donna attivamente definita. La donna, infatti, si inserisce nel nuovo contesto urbano come spettatrice-consumatrice delle merci esposte nelle vetrine dei grandi magazzini che, in un parallelismo tra vetrina e schermo, costituiscono “la genesi dello sguardo della spettatrice

---

<sup>42</sup> M. Hansen, *Babel & Babilon. Spectatorship in American Silent Cinema* (Harvard University Press, 1991), tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006, p. 22

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 23

cinematografica”.<sup>44</sup> Inoltre è il cinema stesso – come pratica discorsiva moderna per eccellenza – a partecipare a una nuova costruzione del soggetto femminile attraverso

film che mettono esplicitamente in scena la forza dello sguardo e dell’azione della donna. [...] Le traiettorie del cinema e del soggetto femminile si intrecciano e trovano una corrispondenza perfetta nel loro legame intrinseco con la *visibilità*. Se il cinema è il dispositivo che rende visibile il mondo e le cose, la presenza della donna nello spazio pubblico cambia con la figurazione stessa del visibile. Il cinema e la donna interpellano dunque in forme nuove lo sguardo e così contribuiscono in maniera forte al nuovo soggetto moderno.<sup>45</sup>

Per Pravadelli infatti il cinema classico racconta una modernità che tematizza parallelamente i dispositivi urbani e quelli cinematografici e che quindi forgia un nuovo profilo del femminile che si sdoppia tra un livello esperienziale di natura socio-economica – in cui la donna raggiunge lo status di lavoratrice e/o consumatrice – e un livello visuale – in cui la donna si afferma diversamente sia su un piano attoriale che spettatoriale. La *New Woman* – di cui l’immagine della *flapper* è quella di maggiore spicco

era una figura sociale di indubbia centralità che si era sviluppata, come il cinema stesso, in relazione alla modernità. [...] Le donne lasciano le zone rurali in numero superiore rispetto agli uomini in cerca non solo di autonomia economica, ma anche attratte dallo stile di vita libero della metropoli, dalle nuove forme dell’intrattenimento e del consumo. [...] Lo stile di vita moderno della *New Woman* comprendeva, oltre all’indipendenza economica, una relazione completamente nuova rispetto al lavoro, al tempo libero e al sesso.<sup>46</sup>

Nel momento in cui le superfici riflettenti della città diventano luogo di costruzione identitaria del soggetto “spettatoriale” – urbano e cinematografico – lo sguardo impara a mobilitarsi e attivarsi sugli scenari che ha di fronte. La mobilità dello sguardo è plasmata da alcune attività specifiche della modernità, quali lo shopping e il turismo, ma è anche incentivata da processi di urbanizzazione che trasformano gli spazi architettonici in veri e propri dispositivi di visione *dentro o attraverso* cui guardare. “La spettatrice-consumatrice si muove attraverso

---

<sup>44</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema – Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 7

<sup>45</sup> *Ivi.* p. 17

<sup>46</sup> *Ivi.* p. 52

serie fantasmagorica di esperienze e immagini mercificate”:<sup>47</sup> sia gli schermi cinematografici che gli schermi-vetrina delle città trasportano i soggetti urbani in un viaggio di piacere godibile attraverso lo sguardo, inarrestabile e sempre mobile che passa da uno scenario all’altro. Quello della fantasmagoria è peraltro un concetto caro sia all’esperienza urbana che a quella cinematografica. In *Should Benjamin Have Read Marx?* Timothy J. Clark approda al concetto di fantasmagoria di Benjamin partendo da un’analisi delle caratteristiche materiche dei *passages* che, in questa fusione di un materiale pesante (ferro) e uno trasparente (vetro), arrestano lo sguardo del passante. La vastità, l’eterogeneità e la spettacolarità delle vetrine-schermo può essere goduta solo attraverso lo sguardo e, quindi, l’*urban spectator*, scivolando nell’immaginario che ha davanti, sospende il suo livello di conoscenza e accresce il suo livello di credenza nell’immagine e nel suo potere di fascinazione. Ricordiamo, proprio per sottolineare ancora una volta la prossimità tra gli spazi urbani e il cinema, che è proprio in termini di esperienza fantasmatica che Metz spiega l’istanza spettatoriale davanti al corpo-film.<sup>48</sup> In ogni caso quello che è pertinente al nostro discorso, almeno in questa fase, è il modo in cui questa similarità iscriva il cinema nel discorso più ampio sui “dispositivi visuali emersi con la modernità”<sup>49</sup> e con i processi di urbanizzazione.

Per finire con la modernità vorrei accennare all’*Everyday Life Theory* con riferimento alle considerazioni di George Simmel e di Michel De Certeau che rendono evidente la mobilitazione dello sguardo moderno e il contesto visuale dei suoi scenari. In *The Berlin Trade Exhibition* (1986)<sup>50</sup> di Simmel, nell’analisi dell’Esposizione Universale, l’autore sottolinea come l’eterogeneità delle merci sia la massima espressione della cultura di massa dell’era moderna e riconosce all’estetica del dispositivo-vetrina la capacità di incorniciare ed esaltare il potere seduttivo degli oggetti (*aesthetic impulse*): gli scenari mettono in atto stimolazioni visive plurime e si sostanziano in stati di eccitazione diversi e di impressioni multiple ma anche in una paralisi dei sensi, in uno stato ipnotico del *flâneur*. Dall’altra parte l’autore si concentra sul fascino e la bellezza suscitata dagli edifici innalzati in occasione dell’Esposizione che hanno il merito di ristabilire nuove proporzioni e nuovi equilibri tra il concetto di permanenza suggerito dal design e dalle forme e l’idea di transitorietà che, invece, rinvia alle proprietà materiche, “*whereas here the attraction of the transient forms its own style*”.<sup>51</sup> Ciò che è interessante è il modo in cui la dominante visuale della metropoli affronti – in una relazione di reciprocità – le dimensioni socio-

---

<sup>47</sup> Cfr. A. Friedberg, *Window Shopping – Cinema and Postmodern*, Berkeley - Los Angeles – London, University of California Press, 1994p. xi

<sup>48</sup> Cfr. C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia, 2006

<sup>49</sup> *Ivi*

<sup>50</sup> Cfr. B. Highmore (a cura di), *The Everyday Life Reader*, Routledge, London e New York, 2002

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 299

spaziali e la costruzione del regime di sguardo spettatoriale, una linea teorica che si rende ancora più evidente in *The Practice of Everyday Life* (1980) di de Certeau. De Certeau parlando della quotidianità, infatti, mette in risalto il carattere leggibile del mondo circostante, o più propriamente, l'autore costruisce una relazione tra "l'epica dello sguardo e l'impulso a leggere";<sup>52</sup> una relazione che sembra alludere a dinamiche di visione inevitabili in cui l'occhio è costretto a vedere e a muoversi da un'immagine all'altra. Lo sguardo, quindi, non può sottrarsi all'eccesso del visuale e, assorbito dal dominio dell'immagini, impara a guardarle, a leggerle e a consumarle. Inevitabile il rinvio a Walter Benjamin che stabilisce un rapporto di reciprocità e di aderenza tra l'immagine e il suo tempo non solo in termini strettamente cronologici ma in termini gnoseologici e conoscitivi. L'immagine non è figlia del suo tempo soltanto perché nasce in una determinata epoca ma perché solo in quel preciso momento storico diventa leggibile e interpretabile.

### **1.3 Dal "doppio sguardo" di Michel de Certeau alla "trialettica" di Henri Lefebvre**

Se il nostro ragionamento ha come obiettivo finale quello di (di)mostrare nell'ultimo capitolo la *media-architecture complex* attraverso la strutturazione della relazione triadica tra spaziale/mediale/sociale (in cui la dimensione visuale dello spazio metropolitano è direttamente proporzionale alla disponibilità di dispositivi visivi che accrescono nel soggetto tanto le sue possibilità di visione sul mondo quanto la sua visibilità nel mondo), vorrei mettere momentaneamente da parte l'elemento mediatico urbano e ragionare sulla mobilità degli scenari metropolitani spostandomi verso un discorso che favorisce più strettamente la diade sociale-spaziale ma solo per esaltare, alla fine del nostro discorso, la portata iconico-visiva delle nostre *media cities* contemporanee. Considerando il paradigma socio-spaziale in una prospettiva che valuta costantemente il visuale, l'intento di questo paragrafo è quello di promuovere un graduale passaggio dalla modernità al postmoderno con il duplice intento di integrare il quadro teorico del paragrafo precedente e di proiettarmi verso le linee generali del postmoderno, che invece struttureranno il prossimo capitolo.

In questa fase il nostro discorso quindi si sdoppierà tra l'analisi delle modalità di visione – nel passaggio dal "doppio sguardo" di de Certeau all'ipotesi di un "terzo sguardo" che muove dal "terzo spazio" di Soja – e la considerazione di uno specifico oggetto di visione che si sostanzia nell'analisi di una particolare rappresentazione fotografica dello spazio urbano: il *Diorama Map London* di Sohei Nishino.

---

<sup>52</sup> M. de Certeau, "General Introduction to the Practice of Everyday Life", in *The Everyday Life Reader*, a cura di B. Highmore, Routledge, London-New York 2002, p. 71

Riprendo *The Practice of Everyday Life*, una distinzione chiave per l'articolazione delle tematiche che intendo affrontare è il modo in cui Michel de Certeau concettualizza due possibili modalità di sguardo attivate sulla città, che restituiscono allo spettatore urbano due immaginari diversi dello spazio metropolitano moderno. In de Certeau questi due diversi sguardi sembrano non dialogare tra loro e sembrano destinati a rimanere distinti e separati nella loro dimensione percettiva, estetica e sociale. Ripercorrendo nel dettaglio l'impianto teorico decerteauiano stabiliremo, per entrambe le tipologie di sguardo, le corrispondenti implicazioni estetiche ma anche il modo in cui la percezione e la rappresentazione di uno scenario urbano, ovvero le relazioni spaziali, si traducono in vere e proprie relazioni sociali.

Il primo tipo di sguardo considerato da de Certeau è quello che pone il soggetto nel punto più alto della città di Manhattan, precisamente al 110th piano del World Trade Center. È quello che de Certeau connota in una molteplicità di formule che però rinviano tutte ad uno stesso significato: l'"occhio icariano", l'"occhio celestiale" o lo "sguardo di dio" sono tutte espressioni che esprimono il modo in cui la posizione elevata dello spettatore urbano, posto a distanza dal resto della città che si distende in basso, lo trasformano in un vero e proprio *voyeur* (d'altra parte il requisito del voyeurismo in termini psicoanalitici è proprio quello della distanza). Il *voyeur* gode quindi di una posizione privilegiata che soddisfa il suo impulso scopico e conoscitivo della città attraverso una visione totale della stessa. Questo sguardo distanziato interviene sulla testualità urbana in termini di *leggibilità*. In altre parole la complessità della città si trasforma in un testo trasparente, facilmente interpretabile in cui le variabili dello spazio urbano, legate soprattutto alla mobilità sociale (opaca) e alla trasformabilità urbana, sono azzerate, immobilizzate e congelate in un *frame* che rimane costante nel tempo e su cui il soggetto può tornare a volgere il suo sguardo ripetutamente. La relazione tra il *voyeur* e la leggibilità della città è quindi posta da de Certeau in modo totalmente differente rispetto a Kevin Lynch nel suo *The Image of the City*.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Cfr. Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge-London 1960. Mentre per de Certeau la leggibilità della città dipende esclusivamente dall'atto di visione privilegiata della Concept-City, per Lynch la leggibilità è innanzitutto una proprietà dell'oggetto di visione, una qualità visuale a cui si lega l'immagine mentale dei suoi abitanti. Al concetto di leggibilità (*legibility*) inoltre Lynch associa quello di *imageability* e *visibility*. Con l'*imageability* si intendono la proprietà intrinseca e la capacità strutturale di un oggetto fisico, nel nostro caso lo spazio urbano, di riuscire a evocare e suggerire un'immagine forte in chi lo guarda. Questa relazione tra lo spazio reale e lo spazio virtuale – che inerisce proprio i luoghi della rappresentazione mentale del soggetto – è un processo che restituisce allo "spettatore urbano" un maggiore grado di leggibilità e visibilità della città. Tutto questo non solo rivela la natura visibile dello scenario urbano ma svela anche un rapporto intimo tra la città e il suo *urban spectator* dal momento che l'esperienza percettivo-sensoriale è una dinamica molto intensa ma eterogenea in quanto ogni soggetto è libero di ricostruire la sua personale immagine urbana. L'immagine forte suscitata dalla città nel suo spettatore non implica un quadro fisso – nel tempo e nello spazio – piuttosto il significato e l'espressività della città sono costantemente rinegoziati e iscritti in processi di continuo spostamento e cambiamento. La leggibilità della città per Lynch non è quindi legata ad un processo di neutralizzazione e/o di annullamento della componente umana ma è il modello

Se per de Certeau la leggibilità è legata alla Città-concetto, la possibilità di lettura del testo urbano rimane un'attività sospesa a livello della strada. La seconda tipologia di sguardo, infatti, è propria degli *walkers*, di quelli che de Certeau definisce «i praticanti ordinari della città, [che] vivono in basso, al di sotto delle soglie in cui inizia la visibilità».<sup>54</sup> Gli *walkers*, appartenendo al tessuto, o meglio, al testo urbano stesso – quello che peraltro contribuiscono a scrivere e di cui sono gli autori – non sono nella condizione di poterlo leggere e conoscere. La condizione fisico-visiva del walker, avvolto e circondato dallo spazio urbano e dalle sue immagini, è come quella “di due amanti, l'uno nelle braccia dell'altro”.<sup>55</sup> Questa similitudine sottolinea la sensazione fisica avvolgente esperita dallo spettatore urbano ma, nello stesso tempo, serve a marcare l'impossibilità percettivo-visiva che lo caratterizza, la cecità a cui è destinato. Inoltre, se per de Certeau la visione dall'alto è l'esercizio di un potere panottico, ovvero una declinazione delle strategie di potere economico e politico a cui ricorrono gli urbanisti per avere una visione d'insieme, allora la città si costituisce come un giocoforza di due movimenti antitetici che si controbilanciano.<sup>56</sup> Se da un lato abbiamo il potere panottico e centralizzato, dall'altro i punti di

---

coerente che assume la città in rapporto al modo in cui è esperita dai suoi abitanti, anche coerentemente alla tracciabilità dei percorsi che essi mettono in atto attraverso tecniche di orientamento che mettono in gioco e attivano sensi diversi (vista, olfatto, tatto, udito ma anche il senso di gravità o quello dei campi magnetici ed elettrici). In altre parole siamo lontani dall'immagine de-umanizzata della città decerteauiana e siamo nel pieno del ritmo urbano scandito da regimi multisensoriali: “la città non va considerata solo come cosa in sé, ma per come è percepita dai suoi abitanti”, afferma Lynch. Inoltre quest'immagine mentale della città è sia il risultato di ciò che istintivamente percepiamo sia la traccia di una memoria passata e questo conferisce all'*urban spectator* un'esperienza emotiva rassicurante (e non paurosa) in quanto permette una relazione “armoniosa” tra il sé e il mondo esterno.

A questo punto si rende necessaria una precisazione, in quanto tra Lynch e Soja c'è uno scarto terminologico che potrebbe inficiare la struttura generale del nostro discorso. Quando Lynch parla di città utilizza il termine “*cityscape*” per intendere lo spazio urbano quotidianamente vissuto, percepito e mappato dai suoi abitanti. È lo stesso spazio che – accogliendo la posizione di Soja – preferisco definire *cityspace*. Nel corso dei miei studi e, soprattutto, in prospettiva del discorso che vorrei condurre si è infatti palesata l'esigenza di abbracciare a livello terminologico e, quindi, a livello concettuale (di grado spaziale, sociale e visuale) la distinzione proposta da Soja tra *cityscape* e *cityspace*. La *cityscape* è il paesaggio urbano preso nella sua totalità e presume una visione panottica (corrispondente ai termini dati dal rapporto tra lo sguardo panottico e la Città-concetto di de Certeau); la *cityspace* invece è lo spazio urbano che rinvia ad un'esperienza percettiva quotidiana e parziale (che de Certeau traduce nel rapporto tra gli sguardi dei passanti e gli spazi delle pratiche sociali). Questa conflittualità forte tra i due sguardi e i due spazi è fissata da de Certeau nella metropoli moderna ma credo possa trovare una risoluzione diversa nella metropoli postmoderna attraverso il “terzo spazio” di Soja, che probabilmente ci permetterà di teorizzare anche un *terzo sguardo*, ovvero una modalità di visione più fluida e dinamica.

<sup>54</sup> M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p. 93

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 93

<sup>56</sup> Cfr. S. Pile, *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, Routledge, London-New York 1996

Pile prospetta una lettura psicoanalitica dello spazio urbano interfacciandosi con le strutture teoriche di de Certeau, Lynch e Lefebvre. Per Pile infatti il testo della città scritto dai suoi *walkers* ma che rimane illeggibile agli stessi è una spazialità non codificabile che risponde all'inconscio freudiano o al Reale lacaniano. Il Reale della città ha i suoi contenuti nascosti e che rimangono impenetrabili a qualsiasi atto simbolico e linguistico. Se da una parte abbiamo la parte razionale della città (a cui rinvia la “visione dall'alto” e simbolicamente incarnata dal dominio visuale, politico e economico dei grattacieli) che legifera e predispone, dall'altra parte c'è sempre qualcosa che elude il controllo, la sorveglianza e l'ordine (che è rappresentato dai movimenti caotici, disordinati e imprevedibili della folla): questo schema sembra stabilire lo stesso rapporto che esiste tra la componente conscia e quella inconscia nel soggetto umano. Un altro parallelismo tra la psiche umana e una forma di “psico-geografia” assume come riferimento

vista variabili e mobili degli walkers frammentano la visione totalizzante e la rappresentazione unitaria e regolata della città. Quindi, da una parte, c'è la città-concetto, ovvero lo “spazio geometrico o geografico che dipende da un tipo di costruzione visiva, panottica e teorica” (*voyeur*) in cui c'è uno scollamento tra la realtà effettiva della metropoli e l'immagine ideale e astratta che ne deriva. Dalla parte della strada invece abbiamo un'«altra spazialità» che de Certeau definisce metaforica o transitoria e in cui la prospettiva della città è scandita da un alto grado di mobilità e operatività umana che “opacizza” il testo urbano e rende il suo scenario sfocato, precludendone la leggibilità. La terminologia usata da de Certeau sembrerebbe privilegiare la città-panorama – altro nome con cui allude all'integrità e all'interezza della città-concetto – e la posizione del *voyeur* tra trasparenza, visibilità e conoscenza; mentre gli spazi antropologici, parziali e frammentati, sono esperiti dal *flâneur* sotto il segno dell'opacità e della cecità. Eppure de Certeau ad un certo punto sembra capovolgere la gerarchia socio-spaziale vagliata finora. La città-concetto va, infatti, contenuta e ridimensionata come scenario ideale perché al processo di astrazione che plasma una città perfetta, ordinata e disciplinata, corrisponde un contro-movimento di “mortificazione” dello spazio urbano in quanto la tensione disciplinante dello “sguardo del potere” è quella di annullare la vitalità e l'imprevedibilità del soggetto sociale. Proprio per questo lo sguardo panottico contestualizzato da de Certeau perde la funzione operativa e coercitiva inquadrata dalla posizione teorica foucaultiana. In effetti il *Panopticon* di Bentham, ripreso da Foucault è un dispositivo di visione che agisce sul soggetto umano speculando su una funzione prescrittiva – socialmente condivisa – che mira a condizionare i comportamenti sociali (pubblici e privati) a prescindere dalla sua presenza effettiva. Cos'è che si perde nella struttura decerteuniana? Nella città-concetto lo sguardo è panottico in quanto, essendo localizzato nei punti alti della città, guarda tutto (pan-ottico) ma più che di un condizionamento sul tessuto sociale si dovrebbe parlare di azzeramento e/o di epurazione della componente umana. Non a caso la forza devitalizzante dello sguardo panottico è un parametro utilizzato da Barry Langford in un saggio in cui promuove un parallelismo tra lo scenario silenzioso e deserto della città-concetto e l'*imagination disaster*, ovvero la rappresentazione dei disastri urbani nel cinema apocalittico contemporaneo, in cui lo sguardo attivato sulla città

---

l'immagine decerteuniana che paragona la cecità degli walkers all'impossibilità che ogni amante ha di guardare il suo amato/a quando è tra le sue braccia. Per Pile questa analogia apre a tre rapporti triadici diversi(1) *loving/blindness/knowledge*; 2) *walking/writing/knowledge*; 3) *loving/walking/space*) che sembrano concorrere verso una stessa direzione, ovvero suggeriscono un parallelismo tra bambino/walker, da una parte, e corpo materno/città, dall'altra. Come nel *fort-da* il bambino cerca di razionalizzare la figura materna nell'alternanza presenza-assenza, avendo solo l'illusione di un possibile controllo su di essa, così il walker cerca, seppur invano, di controllare e legiferare l'esperienza urbana rendendola il più possibile leggibile e trasparente. Questo spiegherebbe anche perché la città medievale era sempre pensata dalla prospettiva di Dio, il cui ricorso tradurrebbe il desiderio inconscio di “possedere” lo spazio nella sua totalità, nella sua visione totale.

congela lo spazio urbano raggiungendo un effetto di fissità e staticità impensabile in una città vissuta e popolata dai suoi abitanti. C'è quindi un'operazione di appiattimento della città che la rende sì leggibile in tutta la sua trasparenza ma la de-umanizza e la desertifica.

Laid out before the spectator atop the skyscraper as a frozen urban sea, the city appears not only unified and contained but eerily silent and depopulated. Upon closer inspection, in fact, it appears as if one of the catastrophic visitations that beset the city in disaster films had indeed come to pass, and we are viewing aftermath<sup>57</sup>

Un'altra riflessione interessante di Langford è il modo in cui ragiona, riattualizzandole, sulle attuali declinazioni dei termini di ideologia e controllo. In effetti le contemporanee tecniche di sorveglianza, nella loro pervasività, potrebbero confessare esse stesse il rischio di un certa cecità, a dispetto della miopia e dell'opacità che de Certeau attribuisce allo sguardo del *walker*. Gli sguardi plurimi delle telecamere di sicurezza, afferma Langford, pur essendo ovunque, o meglio, proprio perché sono ovunque e non solo in postazioni specifiche, disattendono la funzione panottica per cui sono state pensate. La proliferazioni di filmati e la moltiplicazione infinita di immagini dello/sullo spazio urbano, d'altra parte, vanno ben oltre la capacità di una supervisione o revisione del soggetto umano teoricamente pensato per ricoprire tale ruolo. (Tra l'altro Langford prende a modello alcune indagini penali fallimentari che, nel tentativo di prendere in considerazione i contenuti filmati dalle telecamere di sicurezza, hanno spesso e volentieri dimostrato l'inefficacia dei dispositivi di sorveglianza in quanto l'aspetto decisivo dell'indagine – ovvero la sequenza di immagini cruciali – accade sempre al di là dell'inquadratura).

Al di là degli aspetti contrastanti tutti interni alla città-concetto – la quale, nella tensione verso la purezza astratta viene completamente svuotata di contenuti umani e per questo diventa indesiderabile in quanto profondamente disumana – ci sono anche forze esterne ad essa, che si ramificano negli spazi sociali della strada, a livello delle pratiche spaziali, e che eludono il controllo. In altre parole la processualità dialettica che de Certeau mette in campo vede interagire due forze opposte, per cui al sistema della sovrastruttura politico-economica, che cerca di esercitare un controllo e un potere totalizzante, risponde la manifestazione spontanea e non-programmatica della struttura sociale. Anzi si potrebbe dire che è proprio la pretesa o l'insistenza dell'amministrazione panottica che feconda un terreno di resistenza multiforme: l'azione degli

---

<sup>57</sup> Cfr. Barry Langford, *Seeing only corpses. Vision and/of urban disaster in apocalyptic cinema*, in C. Lindner (a cura di), *Urban Space and Cityscapes: Perspective from Modern and Contemporary Culture*, London-New York, Routledge, 2006

*walkers* si contrappone al potere panottico non per evadere la sua struttura ma, in termini foucaultiani, per produrre una “ricalibratura visionaria dello spazio urbano”.<sup>58</sup> Per questo motivo per de Certeau l’atto del camminare, di attraversare e vivere la città si iscrive al sistema urbano come l’atto linguistico si inserisce all’interno del linguaggio: in entrambe le situazioni infatti si individuano la forza dell’azione, il processo di appropriazione e le implicazioni relazionali. L’idea di un’analogia tra l’atto del camminare e l’atto del parlare era già stato scandito precedentemente nel ricordare che lo spazio antropologico della strada è anche definito “metaforico” e, quindi, se il sistema urbanistico dominante rappresenta il “significato letterale” del testo metropolitano, le pratiche socio-spaziali sono paragonabili ad alternative linguistiche quali possono essere la sineddoche e l’asindote. In ogni caso la progettualità di una città puramente concettuale, che è una rappresentazione idealizzata non solo nelle forme ma anche nelle dinamiche urbane, è destinata a fallire e, d’altra parte, “ciò che rende “Walking in the City” un testo virtualmente programmatico per il postmoderno urbano è proprio lo scetticismo e l’ostilità che de Certeau manifesta verso la volontà totalizzante che caratterizza l’urbanismo occidentale dalla prima modernità alla modernità classica”.<sup>59</sup>

Rispetto al quadro metropolitano di de Certeau anche se, come abbiamo visto, non c’è una paralisi inconciliabile di sguardi e spazi e quindi c’è un margine di relazione reciproca tra gli stessi, in Lefebvre la produzione dello spazio è resa in modo molto più fluida e dinamica. Già nel 1970 con *La Révolution urbaine*, Lefebvre attribuisce al termine “rivoluzione” un significato plurimo ed esteso attraverso cui mette in relazione riflessioni di carattere economico, cambiamenti inerenti la topografia metropolitana e una parallela trasformazione della morfologia sociale. Con la formula “società urbana”, quindi, guarda al periodo post-industriale come ad un momento in cui si sviluppa una società completamente integrata negli spazi della città, ovvero una società completamente “urbanizzata”. Spazio privilegiato ma anche metafora della socialità urbana è la “strada” che per Lefebvre, come per de Certeau, è il luogo della “scrittura”, dell’espressività e della produzione (da non intendersi in senso strettamente economico ma in un senso più ampio, come produzione sociale, linguistica, relazionale e comunicazionale). La strada è il crocevia delle grandi contraddizioni e delle forti antinomie tanto che Lefebvre divide il discorso in due blocchi, con l’intento di separare nettamente gli argomenti favorevoli dagli argomenti contrari alle dinamiche delle strade, in cui si dirama e si ramifica l’esperienza urbana. Il rinvio inevitabile è a Jane Jacobs che già nei primissimi anni ’60 con *The Death and Life of*

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 41

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 43

*Great American Cities* ci aveva consegnato l'immagine di città spettacolari in cui l'elemento visuale è strettamente unito alle dinamiche spontanee, con performance dal pieno valore attoriale, dei suoi abitanti. Il tratto di Hudson Street, scrive Jacobs, è teatro di un complicato spettacolo che si attesta su un ordine altrettanto complicato:

Quest'ordine, fatto di movimento e di mutamento, è vita e non arte, ma con un po' di fantasia potrebbe essere chiamato la forma d'arte tipica della città e assimilato alla danza; non ad una banale danza preordinata, in cui tutti compiono lo stesso movimento nello stesso istante, ma ad un complicato balletto in cui le parti dei singoli danzatori e gruppi si esaltano mirabilmente l'un l'altra, componendo un tutto organico. Lo spettacolo offerto dalle strade di un quartiere urbano vitale cambia completamente da un posto all'altro, e in ciascun posto è sempre ricco di nuove improvvisazioni<sup>60</sup>

In termini più recenti si pensi al modo in cui Fran Tonkiss, proprio rinviando a Jane Jacobs sottolinea ulteriormente la biunivocità tra lo spazio e il soggetto inscritto all'interno dello scenario urbano. L'autrice esaltando le dinamiche di sguardo attivate da/nel contesto urbano, ci racconta la mobilità metropolitana come una variabile sociale, conferendole – a mio parere – il valore di una sequenza cinematografica per i cambi di scena, di prospettiva e di personaggi che “inquadra” nella sua analisi. Dalla finestra del suo appartamento che affacciava su Greenwich Village, Jacobs – spettatrice privilegiata – gode di uno scenario urbano che si modifica quotidianamente. Anzi, all'interno della stessa giornata l'autrice si esprime in termini di “changing social scene” cui si legano possibili alterazioni morfologiche delle strade. La variabilità e l'eterogeneità delle componenti sociali stratificate sembra agire sull'impatto scenico dell'urbanscape, o meglio dello streetscape: questo “unchoreographed ‘ballet of the sidewalk’” è l'aspetto che maggiormente incide 1) sulla configurazione della città, più mobile e fluida, 2) sul concetto di quotidianità, elevato al grado di performatività (seppur involontaria e occasionale), 3) su una nuova intersoggettività costruita attraverso nuovi meccanismi di visione e nuovi gradi di spettatorialità urbana: “The presence of various people on the street at different times during the day also has the critical effect of putting numerous ‘eyes upon the street’”.<sup>61</sup>

Anche in Lefebvre, le descrizioni della strada sono altrettanto efficaci e suggestive. Anche nelle parole del filosofo francese la strada è una forma di teatro spontaneo e ogni soggetto

---

<sup>60</sup> J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, tr. It. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009, p. 46..

<sup>61</sup> Fran Tonkiss, *Space, the City and the Social Theory*, Cambridge, Polity, 2013, p. 21

urbano è, allo stesso tempo, spettacolo, spettatore e attore. Il caos, i movimenti disordinati e la circolazione costante e frenetica sono elementi valorizzati in quanto sono l'essenza della vitalità della strada ed è proprio quest'assenza di controllo che permette gli incontri inaspettati e la possibilità di interrelazioni non programmate. Ciò che invece per Lefebvre segna negativamente la vita e la socialità urbana per le strade è la fugacità e la superficialità degli incontri. E la stessa spettacolarità esaltata nelle prime considerazioni ora viene subordinata e/o resa dipendente dalle dinamiche economiche di mercato in cui ogni individuo diventa spettacolo per gli altri; i termini dei rapporti relazionali seguono la logica del valore di scambio delle merci, e in questa mercificazione sociale si soffre la stessa forma di alienazione esiste tra l'uomo e la merce:

la strada diventa una rete organizzata per e dal consumo. [...] Il tempo diventa un "tempo mercificato". [...] La strada, fatta di serie di display, un'esibizione di oggetti, illustra come la logica del mercato sia accompagnata da una forma di contemplazione (passiva) che assume una parvenza e un significato estetico e etico. L'accumulazione di oggetti accompagna la crescita di popolazione e capitale; essa è trasformata in ideologia che, dissimulata sono i tratti del leggibile e del visibile, arriva a sembrare auto-evidente. In questo senso possiamo parlare di colonizzazione dello spazio urbano, che prende posto nella strada attraverso l'immagine, la pubblicità, attraverso lo spettacolo di oggetti – un "sistema di oggetti" che è diventato simbolo e spettacolo<sup>62</sup>

In ogni caso tra critiche ed esaltazioni delle dinamiche urbane, l'aspetto rilevante è l'iscrizione costante e imprescindibile del soggetto umano. Riprenderemo più avanti il discorso sulla morfologia urbana, per rendere le parole di Lefebvre contestuali all'analisi del *Diorama Map London* di Sohei Nishino e non solo per il modo in cui la città si rivela ma, soprattutto, per il modo in cui lo sguardo, mobilitato sulla città, aderisce e appartiene ad essa, in altre parole è fortemente integrato. Per il momento passiamo a un altro testo cardine di Lefebvre, ovvero *La production de l'espace*. La vivibilità e la vitalità della città, che ci consegna l'autore, insiste molto sulla reciprocità tra lo spazio delle produzioni e la produzione dello spazio, ovvero – detto in altri termini – rende conto di un tipo di sviluppo economico che (si) riflette (nel)le dinamiche socio-collettive. Prendendo quindi le distanze dal tradizionale approccio filosofico – sia euclideo (con una visione essenzialmente geometrica dello spazio) sia cartesiano (che interpreta lo spazio come una realtà assoluta con le conseguenti scissioni tra oggetto/soggetto, *res extensa/res*

---

<sup>62</sup> H. Lefebvre, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003, p. 21

*cogitans*) – Lefebvre coniuga l’analisi “spaziale” con l’analisi “sociale” come due aspetti complementari di uno stesso fenomeno. Il dominio assoluto delle categorie spaziali quindi è costretto ad arretrare alla luce della compenetrazione e dell’integrazione con l’elemento sociale, in cui l’analisi dello spazio viene in qualche modo “filtrata da” o “si appropria di” una percezione mentale e non solo fisica. Nello stesso tempo Lefebvre rifiuta anche un approccio puramente semiologico sullo spazio che potrebbe condurre ad un livello di studio puramente descrittivo in cui il rischio è quello di considerare la testualità urbana alla stregua di un “messaggio” e i suoi abitanti alla stregua “dei lettori” senza però una problematizzazione storico-pratica del tessuto della città. La mappa concettuale tracciata da Lefebvre è invece più stratificata in quanto tende ad abbracciare diversi orizzonti teorici in cui la produzione dello spazio affonda le sue radici nelle ragioni dispiegate dalla produzione economica vigente. C’è quindi una considerazione esplicita delle logiche del neo-capitalismo e una comprensione della “scienza dello spazio” come rappresentazione dell’uso politico della conoscenza che proprio, nel neo-capitalismo – asserisce Lefebvre – “è integrata in un modo più o meno «immediato» alle forze di produzione, e in modo «mediato» alle relazioni sociali di produzione”.<sup>63</sup> A questo si aggiunge la valutazione di una certa utopia tecnologica<sup>64</sup> che si profila come un primo ambito di indagine delle possibilità di trasformazione dello spazio reale, a partire però da simulazioni/progetti/visualizzazioni computerizzati. Lefebvre combina quindi due triadi: una definita dallo stesso teorico come una triade spaziale e che prevede 1. lo spazio percepito, 2. lo spazio concepito, 3. lo spazio vissuto e l’altra che definirei di tipo esperienziale-visuale e che comprende 1. le pratiche sociali, 2. le rappresentazioni dello spazio e 3. gli spazi rappresentazionali. Ogni termine di una triade corrisponde al termine dato nella seconda. La struttura di relazione spaziale-sociale (che mette sempre in campo anche il visuale, almeno ai gradi di rappresentazioni dello spazio e/o degli spazi rappresentazionali) è quindi un binomio che non viene mai sciolto ma costantemente rafforzato da un postulato, o meglio dalla formula congiunta e ricorrente di “spazio sociale” con cui si sottolinea come l’indagine dello spazio riconosca sempre una grande centralità al soggetto la cui attività e performatività è costantemente ricollocata e rinegoziata. Lo spazio percepito, per esempio, è quello che iscrive il corpo in un’accezione materialmente più compiuta (perché le pratiche sociali che corrispondono ad esso presuppongono sempre l’uso del corpo) ed incarna la specularità tra la realtà della quotidianità (collettiva o individuale) e la realtà urbana. Le rappresentazioni dello spazio, ovvero gli spazi concettualizzati e/o concepiti – che rappresentano gli spazi dominanti in qualsiasi

---

<sup>63</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford 2012, p. 9

<sup>64</sup> Probabilmente nell’espressione c’è già un rinvio indiretto all’utopia tecnocratica che Lefebvre attribuisce a Jacques Lafitte

sistema di produzione dato – ineriscono invece l’attività propria degli urbanisti, degli ingegneri e degli architetti. Infine, gli spazi vissuti sono quelli che ci interessano più da vicino in quanto sono gli spazi rappresentazionali che riguardano i processi di produzione, circolazione e condivisione di immagini e simboli. Questo scenario visuale è popolato dai suoi abitanti-users e si combina con la capacità immaginativa ed espressiva degli artisti, degli scrittori e dei filosofi la cui re-visione dello spazio è anche un tentativo di significazione e di ri-appropriazione dello stesso. Inoltre, nelle parole di Lefebvre, mentre il linguaggio codificato delle rappresentazioni dello spazio risponde a presupposti ideologici e all’acquisizione di una data conoscenza, gli spazi rappresentazionali hanno proprietà più fluide perché rifuggono una configurazione razionale e mettono in campo altre componenti relazionali (affezione, passione, immaginazione). In ogni caso la fusione di queste due triadi è l’invariabile data che si modifica in relazione al periodo storico e al suo modo di produzione: il passaggio da un modo di produzione ad un altro implica la produzione di un nuovo spazio. Ciò che più ci interessa per passare dalla trialettica di Lefebvre al “terzo spazio” di Soja, attraverso cui analizzeremo il *Diorama Map London* di Sohei Nishino, è che gli spazi percepiti, concepiti e vissuti non sono separati né in senso specificamente urbanistico, né su un piano visuale, né su un livello sociologico, sono anzi profondamente e reciprocamente interrelati al punto da costruire un immaginario finale più complesso di quello offerto dai singoli spazi e dalle visioni parziali ad essi applicate.

#### **1.4 Analisi del *Diorama Map London* di Sohei Nishino. Il terzo spazio di Edward Soja, ipotesi di un terzo sguardo**

Quanto alla prima sezione di immagini *sulla* città come immagini che *concernono la città*, che la “riguardano”, lo spazio urbano viene “inquadrato” come oggetto di una rappresentazione che racconta la metropoli contemporanea attraverso pratiche di penetrazione dello spazio e di attraversamento visivo, facilitato dalla disponibilità dei diversi dispositivi di visione “*attraverso*” o “*dentro*” cui guardare. All’interno del mio progetto le immagini sulla città si sdoppiano tra le rappresentazioni urbane cinematografiche o *cinematic cities* attraverso *Limitless* (Neil Burger, 2011) – che sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo – e un esempio di rappresentazione urbana fotografica che considera il *Diorama Map London* (2010) di Sohei Nishino.<sup>65</sup>

La serie dei *Diorama* di Nishino è molto vasta e, inizialmente, nasce dall’idea di ripercorrere e ricreare le città di Ino Tadataka, un cartografo giapponese del XVIII secolo. Nishino così unisce

---

<sup>65</sup> Sohei Nishino, nasce nel 1982 a Hyogo, Giappone. Nel 2004, dopo aver conseguito la laurea alla Osaka University of Arts, ha incominciato a lavorare ad una serie di *Diorama Maps*, ottenendo diversi riconoscimenti e avendo l’occasione importante di poter esporre le sue opere in giro per il mondo dal Jewish Museum (Israele), al Saatchi Gallery (Londra) al Tokyo Metropolitan Museum (Giappone).

la fotografia analogica – preoccupandosi personalmente di tutte le sue fasi, da quella della ripresa fino alla fase di sviluppo nella camera oscura – alla tecnica del collage e a quella della cartografia, consegnandoci immagini di città che sono allo stesso tempo riconoscibili ed enigmatiche in quanto all’attenzione riservata alla riproduzione della geografia generale della metropoli, corrispondono proporzioni alterate degli edifici e anche una certa ripetizione degli spazi. Potremmo dire che c’è corrispondenza e simmetria tra il diorama finale e i processi della memoria inconscia del soggetto, in quanto la rimappatura della città è ricostruita con un collage di immagini sovrapposte, e talvolta ripetute, che ricrea la frammentazione dei processi psichici in cui alla ricorrenza di alcune immagini-ricordo corrisponde la rimozione involontaria di altre.

Il *Diorama Map London* ci permette, quindi, di ripensare il concetto di *transito metropolitano* che non è più solo fisico, empirico e corporeo ma, alla luce di configurazioni urbane diverse – fatte di proiezioni multiple e di immagini mobili – diventa *attraversamento mentale, psico-geografia*<sup>66</sup>, transito emotivo.<sup>67</sup> Afferma Nishino:

I just let myself rely on the experience of walking. It’s accidental, coincidental elements that make it interesting. The once I’m home I continue the journey of discovery in the darkroom.<sup>68</sup>

Si tratta, quindi, di un viaggio sdoppiato/raddoppiato tra le immagini-emozioni, catturate nella lunga fase di scatto, e le immagini-ricordo, fissate definitivamente nella fase di sviluppo. In effetti il *Diorama Map London* mira a stabilire un rapporto costante tra l’immagine-corpo della città e l’idea di spazio urbano che la struttura e la organizza attraverso una spettatorialità possessiva e una *re-visione* discorsiva personale dell’autore. Sohei Nishino è l’esempio contemporaneo dello *Human Kodak* o, per dirla con Anne Friedberg, di un *flâneur* “armato” il cui attraversamento urbano si traduce in una diversa pratica artistico-estetica in cui si sostanzia anche una diversa esperienza spettatoriale. Il *Diorama* è un caso emblematico di attraversamento psico-geografico della città di Londra di cui l’artista interpreta lo spazio urbano catturandone circa 4000 immagini, successivamente riassemblate in una specie di mosaico cartografico emozionale. In effetti Nishino, nel muovere i suoi passi per la metropoli di Londra, sembra aver abbracciato in pieno la teoria della psico-geografia e della deriva dei situazionisti, le cui parole

---

<sup>66</sup> G. Debord nel 1957 realizza una mappa intitolata “*La città nuda: Illustrazione dell’ipotesi di placche girevoli in psicogeografica*”. Si veda a tal proposito *Constant- New Babylon, una città nomade* di Francesco Careri, Einaudi, Torino, 2001

<sup>67</sup> Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2012

<sup>68</sup> [www.michaelhoppengallery.com/artist/25-sohei-nishino/overview/#/artworks/10103](http://www.michaelhoppengallery.com/artist/25-sohei-nishino/overview/#/artworks/10103)

descrivono – a distanza di tempo – la filosofia che sostiene la pratica dello spostamento del nostro *street-photographer*, come leggiamo nelle parole che seguono:

Tra i vari procedimenti situazionisti, la deriva si presenta come una tecnica di passaggio veloce attraverso vari ambienti. Il concetto di deriva è indissolubilmente legato al riconoscere effetti di natura psicogeografica e all'affermazione di un comportamento ludico-costruttivo, ciò che da ogni punto di vista lo oppone ai classici concetti di viaggio e di passeggiata. Una o più persone che si lasciano andare alla deriva rinunciano, per una durata di tempo più o meno lunga, alle ragioni di spostarsi e di agire che sono loro generalmente abituali, concernenti le relazioni, i lavori e gli svaghi che sono loro propri, per lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e degli incontri che vi corrispondono.<sup>69</sup>



Nishino si lascia andare alla *dérive* armato solo della sua macchina fotografica e rompe con qualsiasi “linea di confine” sia durante l’attraversamento della città, sia nella rappresentazione finale della stessa; egli coglie la suggestione del perdersi per poi ritrovarsi, e asseconda il suo piacere più intimo di improvvisare un percorso spontaneo, quasi istintivo, nella città rinunciando alla programmabilità, alla ripetitività e all’usualità del tragitto quotidiano. Il suo è un vero e

---

<sup>69</sup> P. Stanziale (a cura di), *Situazionismo. Materiali per un’economia politica dell’immaginario*, Massari Editori, Bolsena 1998, p. 56

proprio attraversamento su strada, tra *building*, passaggi e paesaggi urbani percorsi in circa un mese di vagabondaggio. La pratica tanto transitoria quanto fugace del corpo umano di Sohei si concilia con le possibilità di “arresto” e di “fissaggio” del corpo-fotografia; l’attraversamento distratto della città si risolve in una pratica riflessiva della visione personale di Sohei che, successivamente, nella fase di assemblaggio, sceglie programmaticamente di non attenersi all’idea di una rappresentazione o riproduzione fedele della città di Londra.<sup>70</sup>



Il *Diorama Map London* non racconta semplicemente la città londinese con la “precisione di google maps”;<sup>71</sup> è più propriamente l’immagine-ricordo, l’immagine-archivio dell’artista, una suggestione emozionale di Sohei, una ricostruzione intima dell’autore che ci permette di commutare la scientificità del lavoro cartografico in una mappatura affettiva e personale.

<sup>70</sup> Un altro esempio di psicogeografia contemporanea è quella che ci consegna uno *street photographer* francese Manuel Plantin, anche conosciuto come Yodamanu e di cui è particolarmente interessante la serie fotografica intitolata *Reflections*. Yodamanu fotografa su strada, ma non racconta un percorso dipanato nel tempo come Sohei Nishino. Yodamanu aspetta il tempo giusto, da intendersi non solo come *καρπός*, ma in senso più strettamente meteorologico: aspetta che la pioggia trasformi la superficie opaca dell’asfalto in una superficie riflettente. È così che immortala i passanti e ci restituisce scorci di negozi e di strade percorse frettolosamente dai soggetti che la attraversano. Puntando l’obiettivo verso il basso e mettendo in campo, apparentemente, un banale tratto di strada, Yodamanu, grazie alla pozzanghera-specchio ci offre un sorprendente fuoricampo, dandoci visione di quanto sembrerebbe fuori dal suo sguardo. Le immagini fotografiche sembrano ancora immerse nel bagno di fissaggio: l’immagine c’è ma è sfocata dai movimenti impercettibili dell’acqua e l’effetto estetico è più quello di una pittura ad acquarello che quello di una fotografia. Yodamanu quindi sfrutta le superfici orizzontali della città, lasciando a Tom Ryaboi la rappresentazione verticale della stessa. Tom Ryaboi, un fotografo canadese, che oltre agli scatti catalogati sotto il nome di “*street*” e “*travel*”, che già lo rendono assolutamente pertinente al nostro discorso, diventa estremamente interessante nella pratica del *rooftopping*: immagini esteticamente esaltanti scattate dai tetti dei grattacieli di Toronto, prospettive vertiginose che nelle ore diurne raccontano la vastità della metropoli, mentre negli scatti notturni esprimono il mistero, il fascino e la magia di un’infinità di luci che salgono dal basso verso l’alto. Tom Ryaboi ci permette di esperire e sperimentare un punto di vista insolito della città. Ryaboi non cammina tra gli spazi urbani, ma si posiziona nel loro punto più alto: è un *flâneur* particolare che non attraversa la città ma la sorvola, restituendocela in tutta la sua straordinaria complessità architettonica, industriale e mediale.

<sup>71</sup> L. Roberts, *Mapping Culture – Place, Practice, Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 6

Gli sviluppi economici e culturali creano continui processi di amplificazione e accumulazione negli spazi urbani. Ho attraversato queste città, con la macchina fotografica, catturandone le molteplici visioni che poi ho assemblato secondo quanto mi suggeriva la memoria, arrangiando una mappa che potesse ritrarre gli aspetti peculiari dei vari posti. Il risultato è molto differente da quello di una mappa scientifica; esso (il diorama) utilizza fotografie [...] che esprimono la città attraverso le immagini e la memoria umana. Questo significa che il lavoro finale non è niente più di una mappa accurata, la città vista semplicemente dagli occhi del singolo individuo, una traccia del modo in cui l'ho attraversata, della mia coscienza incarnata, un microcosmo della vita e dell'energia che comprende la città<sup>72</sup>

Siamo a un crocevia tra il pensiero foucaultiano e quello lefebvriano. Di Michel Foucault, Nishino assume la “dolcezza delle utopie”,<sup>73</sup> i “luoghi altri”, le cosiddette *eterotopie*, quasi a voler affermare un'operazione di rottura nei confronti dei tentativi, sempre più sofisticati e ricercati, di una corrispondenza o “identificazione tra la mappa e il territorio”<sup>74</sup>. La differenza che Foucault stabilisce tra le utopie (e ucronie) e le eterotopie (eterocronie) si determina sui parametri della vivibilità e della tracciabilità di un luogo. Agli spazi senza geografia e senza cronologia “nati, come si suol dire, nella testa degli uomini o, a dire il vero, negli interstizi delle loro parole, nello spessore dei loro racconti o anche nel luogo senza luogo dei loro sogni, nel vuoto dei loro cuori”,<sup>75</sup> Foucault contrappone e distingue le “utopie che hanno un luogo preciso e reale, un luogo che si può localizzare su una carta; utopie che hanno un tempo determinato”.<sup>76</sup> A questi luoghi utopici e tempi ucronici – ritagliati nello spazio e nel tempo vissuti quotidianamente – si dà il nome di eterotopie ed eterocronie. Si tratta di spazi “altri”, di contro-spazi; essi sono la “contestazione di tutti gli altri spazi” e rispondono a varie regole, prima fra tutte la sovrapposizione di spazi tra loro incompatibili, ma sono anche i luoghi dedicati “al passaggio, alla trasformazione, alla fatica della rigenerazione”.<sup>77</sup> Impossibile non rinviare a questo punto alla formula degli “spazi vissuti” di Lefebvre che rimane estremamente aderente alle eterotopie foucaultiane in quanto, anche gli spazi vissuti sono i luoghi dominati da processi immaginativi messi in atto dai suoi abitanti-users e/o dagli artisti. È quindi l'immaginazione che

---

<sup>72</sup> [www.michaelhoppengallery.com/artist/25-sohei-nishino/overview/#/artworks/10103](http://www.michaelhoppengallery.com/artist/25-sohei-nishino/overview/#/artworks/10103)

<sup>73</sup> M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Edizioni Cronopio, Napoli 2011, p. 11

<sup>74</sup> G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2011, p. 14

<sup>75</sup> M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Edizioni Cronopio, Napoli 2011 p. 11

<sup>76</sup> *Ivi*

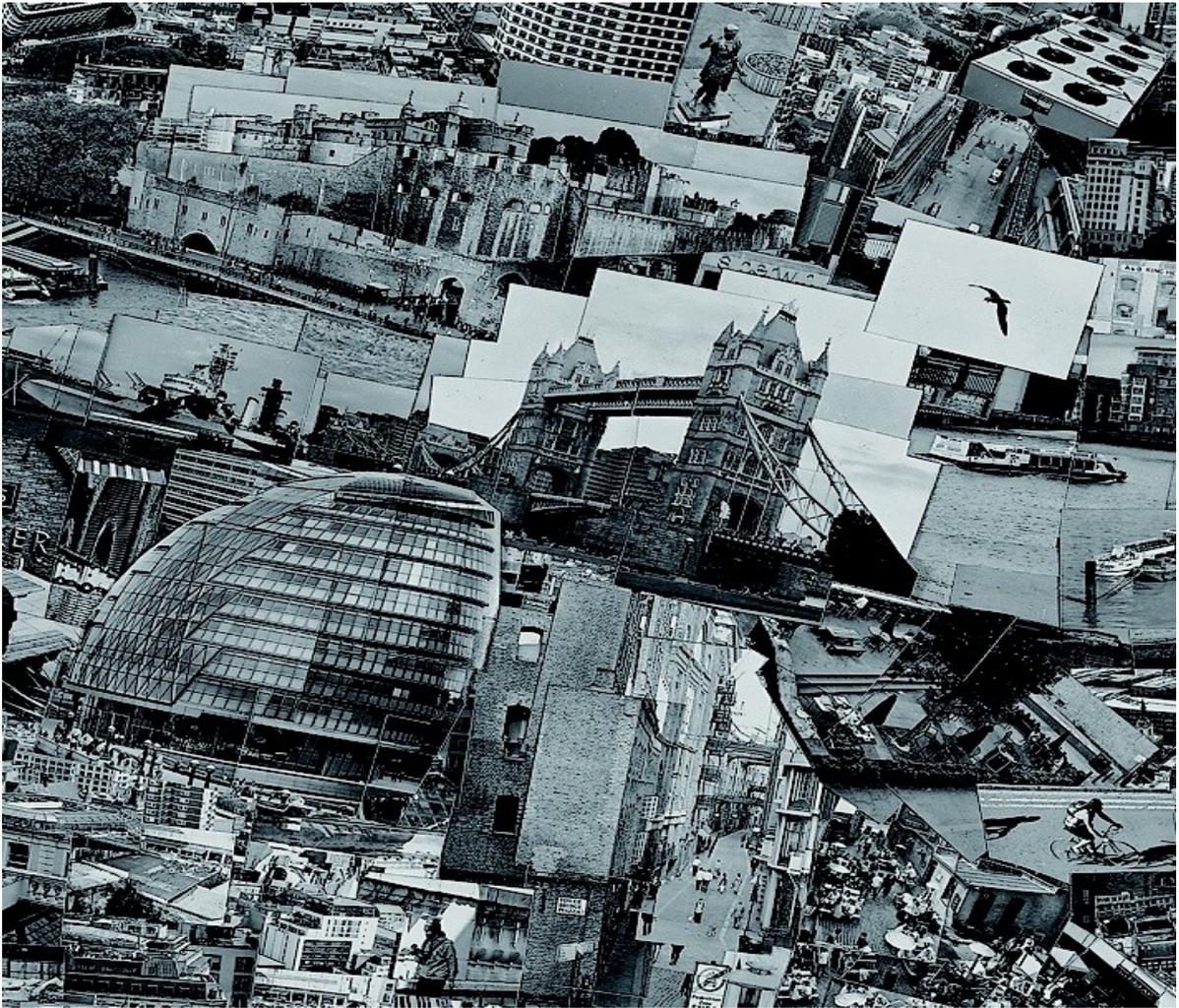
<sup>77</sup> M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Edizioni Cronopio, Napoli, 2011, p. 11

cambia le coordinate e la vivibilità degli spazi reali e che cerca di appropriarsene gradualmente con forme, sempre rinnovate, di esperibilità. Non c'è più coincidenza tra la mappatura di un luogo e le infinite possibilità attraverso cui esso può essere abitato. Tutto questo sembra dialogare con la distinzione che Lefebvre avanza tra il livello di “rappresentazione dello spazio”, che è quello tecnico delle cartografie e delle mappe, e il livello dello “spazio rappresentazionale” che, invece, è lo spazio dell’immaginazione, del desiderio, della pratica artistica e del simbolico.<sup>78</sup> Nishino svuota la città londinese di qualsiasi criterio razionale e di qualsiasi criterio di riconoscimento o orientamento codificato e fa prevalere il suo sguardo personale e la componente affettiva con cui ha attraversato e “impressionato” la città e poi ce la restituisce sotto “un altro punto di vista”, carica di emozioni e di pensieri che sono i veri dispositivi – che filtrano o amplificano – anche il nostro sguardo su Londra, una Londra diversa che allo stesso tempo ci allontana e ci avvicina, ci esclude e ci include. La città così ricostruita, se da un punto di vista autoriale, si traduce in una vera e propria pratica artistico-estetica, dall’altra parte, organizza una nuova esperienza spettatoriale più intima e introspettiva, in cui – alla fine di tutto – lo sguardo autoriale e quello spettatoriale si evocano e si rinviano a vicenda. Quella di Sohei è una mappatura fotografica di Londra che supera le questioni della città-archivio come luogo di formazione di un tessuto sociale e identitario e diventa proiezione di uno status emozionale personale che sembra rinviarci alla considerazione di Belting per cui “alcune lingue come il tedesco, distinguono tra una memoria come archivio di immagini (*Gedächtnis*) e una memoria intesa come attività, ossia come nostra capacità di richiamare alla mente le immagini (*Erinnerung*)”.<sup>79</sup> Per dirla ancora una volta con de Certeau: alla mappatura e alla topografia codificata della città rappresentata “strategicamente” dagli enti e dalle strutture di potere, Nishino risponde “tatticamente”, ovvero, facendo circolare la sua immagine personale della città e proiettandone una sua visione privata.

---

<sup>78</sup> Cfr. F. Tonkiss, *Space, the City and Social Theory – Social Relations and Urban Forms*, Cambridge, Polity, 2005, p.3

<sup>79</sup> H. Belting, “Immagine, medium, corpo” in *Teorie dell’immagine* a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009



Ad un primo sguardo fugace ma soprattutto distanziato (rinviando ancora una volta al requisito della distanza dello sguardo voyeuristico decerteauiano) sul *Diorama* la sensazione è quella di trovarsi davanti a un totale di Londra, probabilmente scattato da uno dei punti alti della città e, come nelle considerazioni di de Certeau, la resa della città-concetto londinese sembra deserta, priva di vita. Ad una visione più dettagliata e ravvicinata, oserei dire “immersiva”, invece, ci si rende conto che Londra è esperita come *cityscape* solo dallo spettatore finale, perché la rappresentazione della città nella sua interezza è il risultato di un *découpage* di foto scattate da Nishino al livello dello spazio urbano, ovvero della *cityspace*. Gli spazi urbani, quindi, diventano spazi vissuti, veri e propri spazi sociali, scanditi dal movimento di chi li abita. È proprio in questa convergenza tra l’immaginario della città-panorama, godibile nella sua integrità, e la restituzione integrata degli spazi sociali delle strade che – a mio parere – nell’opera di Nishino si dipana il senso di una rappresentazione urbana postmoderna che affonda le sue radici nello spazio sociale di Lefebvre e si esprime al meglio nell’ipotesi di “terzo spazio” avanzata da Soja. La cartografia della Londra di Nishino riesce a ri-popolare la *cityscape*, proprio perché il

panorama della città è ricostruito attraverso un montaggio di foto scattate nei vari angoli delle strade. La visione dello spettatore è, quindi, raddoppiata dalla possibilità di godere simultaneamente di una prospettiva totale di Londra e dalla possibilità di visitarla, virtualmente, nella vitalità delle sue strade. Lo spettatore-walker si addentra nella rete urbana, può salire sul London Eye, percorrere il Tower Bridge, raggiungere Covent Garden, muoversi tra i mercati e i negozi di Brick Lane e navigare sul Tamigi e poi, metaforicamente, salire sul punto alto della città e guardarla a distanza, come uno spettatore-*voyeur*. L'immagine di Londra, così come ce la restituisce Nishino, è il luogo in cui si addensano tutti gli spazi, è il crocevia di molteplici punti di vista, è il punto di incontro tra lo spazio reale e lo spazio immaginato, tra le utopie e le eterocronie,<sup>80</sup> è esattamente il "terzo spazio" di Soja. Vediamo perché.

Soja apre il suo *Thirdspace* rinviando alla trialettica di Lefebvre. Con il termine trialettica si intende sottolineare un percorso teorico che assume e, nello stesso tempo, supera la dialettica marxiana. Si tratta di una forma di marxismo insieme moderno e postmoderno:<sup>81</sup> della modernità marxiana Lefebvre eredita l'attenzione verso le classi subalterne e/o gli "spazi periferici" (da intendersi sempre in un'accezione socialmente compiuta); la tensione postmoderna o nomadica del pensiero marxiano, nell'accezione di Lefebvre, invece si manifesta nella rifiuto programmatico di una semplice relazione tra "due termini dati" e nell'introduzione di un terzo termine che dinamizza e mobilita la struttura considerata in cui lo spazio diventa "apertura radicale" (*space of radical openness*)<sup>82</sup> a interpretazioni infinite del contesto socio-spaziale. Lefebvre, inoltre, sposta l'asse di analisi dalla dimensione temporale, che aveva dominato la dialettica hegeliana (si pensi alla successione tra tesi-antitesi-sintesi), e la dimensione sociale

---

<sup>80</sup> Estremamente interessante è il modo in cui Soja recupera il discorso delle eterotopie e delle utopie di Foucault, riconoscendo nella loro concettualizzazione una posizione centrale nelle contemporanee teorie sulla spazialità che non ragionano solo sugli spazi geografici ma anche sulle relazioni che gli stessi spazi favoriscono: è il tema dello "spazio sociale" che abbiamo indagato precedentemente. La riflessione sulle utopie e sulle eterotopie diventa anche motivo per Soja per definire il suo concetto di "terzo spazio", come possibilità di combinare spazi diversi e spesso inconciliabili, sia nella loro effettività reale sia nella loro interpretazione teorica. In effetti nel dispositivo dello specchio – che Foucault considera simultaneamente spazio utopico e eterotopico – Soja vede l'occasione per ragionare sul "terzo spazio" come il luogo della *condi-visione*, da intendersi non solo come l'unione di due luoghi, ma anche come due sguardi diversi che si mobilitano e si incrociano. Foucault parla di utopia dello specchio perché "è un luogo senza luogo, è ciò che permette al soggetto di essere dove lui in realtà non è, che gli permette di vedersi dove lui è assente". Ma allo stesso tempo formalizza anche l'eterotopia dello specchio perché – afferma Foucault – "lo specchio esiste nella realtà in cui esercita una sorta di controazione alla posizione che io occupo. Dal punto di vista dello specchio, scopro la mia assenza nel posto in cui sono perché mi vedo riflesso sulla superficie specchio [...] ma poi torno a ricostruire me stesso esattamente nel punto in cui mi trovo". Lo specchio funziona come eterotopia perché è il punto di vista aggiunto che permette, rinviandoci il nostro stesso sguardo, di percepirci nel punto in cui siamo. Cfr. E. Soja, *Thirdspace, Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, pp. 156-159.

<sup>81</sup> Il "meta-marxismo" di Lefebvre per Soja corrisponde a quello che la critica economica contemporanea indica sotto il nome di post-marxismo e che sarà nostro oggetto di analisi nel corso dei vari capitoli.

<sup>82</sup> E. Soja, *Thirdspace, Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, p. 33

marxiana (la lotta di classe), conservandole entrambe ma nello stesso tempo integrandole con la dimensione spaziale. Abbiamo quindi una struttura trialettica che suggerisce un'interrelazione tra tre termini: sociale-temporale-spaziale.

E così, con uno sguardo anche a *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949) di Jorge Luis Borges – laddove Aleph è l'immaginario topografico per eccellenza, capace di coniugare una molteplicità di spazi simultaneamente, suggerendo un'inarrestabile attività di visione, “un'allegoria della complessità spazio-temporale”<sup>83</sup> – proviamo ad attraversare il *thirdspace*, che più che uno spazio reale è l'idea di uno spazio, un tentativo di pensare a nuove forme di vivibilità della spazialità. Come Aleph e lo “spazio sociale”, il “terzo spazio” si offre allo sguardo per la simultaneità, l'inclusività e la ricchezza di spazi, soggetti, oggetti e modalità di visioni. “Ogni cosa confluisce nel terzo spazio”, afferma Soja, “oggettività e soggettività, astratto e concreto, reale e immaginato, mente e corpo, conscio e inconscio, conoscibile e inimmaginabile”<sup>84</sup>: le contraddizioni apparenti di termini e di realtà, alla fine, si risolvono nella resa di uno spazio complesso che non può chiudersi a processi di descrizione e categorizzazione definiti, ma si muove sempre sulla linea dell'“approssimazione”. Il concetto di approssimazione rende l'idea di poter definire con la massima precisione possibile lo spazio vissuto e percepito, ma senza mai poterlo chiudere in un quadro definitivo: c'è sempre qualcosa che rimane invisibile, insondata, sconosciuta e che quindi rinnova, moltiplica e procrastina l'esperienza spaziale. (Il senso di questo discorso sarà ripreso nel prossimo capitolo, con l'analisi di *Limitless*, attraverso il concetto di “spazio frattale” che a livello registico ci viene restituito con un movimento di zoom frattale creato con specifiche tecniche digitali). Il *Thirdspace* è lo spazio dell'alterità, “*thirding-as-Othering*” precisa Soja con l'intento di respingere le costruzioni socio-spaziali permanenti che spesso si fondano sulla relazione di due termini e si concludono con un rapporto di dominio di uno sull'altro. Il terzo termine invece scardina l'univocità del rapporto duale, rompe il principio della logica dominante, della legge del più forte e rimobilita tutte le forze in gioco. Con il terzo termine, infatti, si include perennemente il principio dell'altro, dell'alterità come “possibilità” imprevedibile e costantemente rinegoziata.

Infine se Lefebvre parla di illusione della trasparenza (in cui lo spazio sociale diventa puro spazio mentale) e di illusione realistica (ovvero l'illusione dell'opacità, in cui la realtà delle cose esclude l'esercizio del potere immaginativo su di esse), Soja associa ai parametri spaziali lefebvriani due limiti visivi, rispettivamente l'ipermetropia (con cui formalizza la tendenza a vedere lontano dalle cose più prossime, e quindi alludendo ad una forma di visione idealistica che

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 56

<sup>84</sup> E. Soja, *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, p. 56

supera la materialità delle realtà più vicine) e la miopia (ovvero, una forma di sguardo materialistico che si traduce nell'impossibilità di attivare uno sguardo più complesso sul mondo). Se il binomio di Lefebvre si risolve nello "spazio sociale", la dimensione visiva e visuale inscrivibile nel "terzo spazio" di Soja arriva da Caroline Bate.

Nella prefazione a *Urban Space and Cityscape*<sup>85</sup> Edward Soja ci introduce nella complessità della città contemporanea attraverso modalità di visioni incrociate e sovrapposte in cui il tessuto urbano, nella sua totalità, esprime la compenetrazione tra *urban scape* e *cityscape*. L'invito di Soja non è semplicemente quello di armonizzare due rappresentazioni urbane distinte (a cui corrispondono punti d'osservazione diversi) per avere una visione d'insieme più articolata ma è più propriamente quella di riorganizzare la *cityscape* attraverso una forma di pensiero e di analisi critica che finora ha meglio delineato l'*urban space*. In sostanza quello che Soja auspica in linea teorica – e che Nishino mette in pratica con la sua personale ricostruzione di Londra – è che la *cityscape* possa appropriarsi di quella dimensione teorico-concettuale eterogenea che finora ha indagato lo spazio urbano con un analogo superamento delle discipline specifiche dello spazio (geografia, architettura e urbanistica) e una comprensione di altri campi di studio (storia dell'arte, letteratura, antropologia, sociologia e cinema). In effetti Nishino incrociando lo sguardo del *voyeur* con quello del *flâneur* e sovrapponendo l'*urban space* alla *cityscape*, permette uno snodo di teorie e di interpretazioni eterogenee, in cui non esiste mai uno spazio urbano assoluto e astratto senza il suo soggetto e in cui, quindi, l'analisi spaziale non può prescindere dall'analisi sociale. D'altra parte nell'ontologia dello spazio costruita già da Lefebvre – che corrisponde al "terzo spazio" di Soja – "non ci sono processi sociali a-spaziali. Anche nella realtà della pura astrazione, dell'ideologia e della rappresentazione, c'è una pervasiva e pertinente, sebbene spesso nascosta, dimensione spaziale".<sup>86</sup> In effetti ciò che Soja indica come "terzo spazio" aderisce ai significati molteplici che Lefebvre ascrive allo "spazio sociale". L'idea di pensare la *cityscape* come *urban space* si fonda su quello che già negli anni '60 con Henri Lefebvre, ma con una definizione massima negli anni '90, è stato indicato come "spatial turn", la "svolta spaziale", in cui la dimensione sociale e spaziale diventano un campo di indagine unico senza alcun dominio gerarchico dell'una sull'altra e con una partecipazione e collaborazione tra vari ambiti di ricerca. D'altra parte lo stesso suffisso *-scape* si è disancorato dal riferimento al semplice paesaggio (*landscape*) ed ha trovato un'applicazione semantica plurima e illimitata. Si pensi al modo in cui Arjun Appadurai declina il termine partendo da

---

<sup>85</sup> Christoph Linder (a cura di), *Urban Scape and Cityscape: perspective from modern and contemporary culture*, London-New York, Routledge, 2006

<sup>86</sup> E. Soja, *Thirdspace, Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, p. 46

un'indagine dell'economia culturale globale: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *finanziascapes*, *mediascapes* e *ideoscapes* sono tutti termini che alludono ad una sensibilità visuale diffusa che ha penetrato logiche molteplici. Ma arriviamo al “terzo sguardo” elaborato da Caroline Bate.

Proprio in *Urban Space and Cityscape*, la nostra teorica parte dai termini posti dall'analisi decerteuniana con l'intento di decostruirne la logica dicotomica ma nella sua analisi rimane stranamente marginale la struttura teorica di Lefebvre. Per Bate le due diverse tipologie di sguardo – quella del *voyeur* e quella del *flâneur* – suggeriscono un livello percettivo, rappresentativo e interpretativo diverso dello spazio urbano che si muove dalla *cityscape* – la città come paesaggio contemplato a distanza – alla *cityspace* – la città come spazio vissuto, attraversato e osservato da vicino. È proprio muovendo da questa dicotomia che Bate, con l'obiettivo di definire una dimensione spazio-visiva diversa, mette in relazione il terzo spazio di Soja – a che assume il senso lefebvrino di una processualità socio-spaziale costante – con il binomio “visione/sapere situato” di Donna J. Haraway – che per noi potrebbe indicare un possibile “terzo sguardo”. In altre parole Bate utilizza la categoria del “terzo spazio” per risolvere su un terzo livello la dicotomia della visione data, da una parte, dalla *cityspace* (*micro-level intimacy of the street*) e dalla *cityscape* (*macro-spatial city-as-whole*) e la declina come lo spazio del “sapere situato” di cui ci informa Haraway. Questo è un passaggio rilevante se si considera che Haraway per sviluppare il concetto di “sapere situato” si appoggia “metaforicamente alla *visione*: un sistema sensoriale [che] può servire a evitare opposizioni binarie”. Continua Haraway: “Vorrei insistere sulla natura corporea di ogni tipo di visione, e in tal modo rivalutare il sistema sensoriale che è stato usato invece per significare un salto che esce dai confini del corpo marcato ed entra in uno sguardo conquistatore che viene dal nulla”.<sup>87</sup> La visione intesa come pratica che decostruisce le opposizioni binarie risulta funzionale su un doppio livello: 1) quello che concerne gli sguardi dati sulla città e sulle sue rappresentazioni; 2) e quello che invece vaglieremo nel prossimo capitolo in cui romperemo con le strutture dicotomiche che hanno informato i discorsi del/sul *gender* e potremo, quindi, vagliare un posizionamento plurimo del soggetto (urbano e non).

Per concludere direi che questo rapporto tra la spettacolarità metropolitana e il binomio visibilità/spettatorialità del corpo sociale nasce con la modernità ma trova la sua massima espressione nella contemporaneità grazie a dispositivi di visione – ma anche produzione, diffusione e proliferazione – di immagini sempre più sofisticati. Attraverso lo spettatore urbano contemporaneo sarà più evidente la valutazione di quella convergenza tra suggestioni immaginative e proiettive, individuali e collettive, artistiche e concettuali che abitano la mente di

---

<sup>87</sup> D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 110-111

chi guarda, dello/a spettatore/spettatrice di fronte alle *cinematic cities* ma ci porterà anche considerare a che livello il soggetto urbano declina la sua presenza in modo performativo, partecipativo, attivo e creativo. In questa prospettiva l'atto del camminare diventa, metaforicamente, dispositivo o "strumento estetico [...] in grado di descrivere e modificare [gli] spazi metropolitani"<sup>88</sup> a cui si aggiunge, materialmente, il dispositivo di visione di cui "si arma" il soggetto nel suo vagabondare, che assume su di sé una maggiore comprensione dello "spazio sociale", "mediata" dal dispositivo attraverso cui guarda la metropoli. Tutto questo però sarà indagato successivamente attraverso l'«architettura relazionale» di Rafael Lozano-Hemmer la cui formula suggestiva ci permette di rinviare ancora una volta all'importanza delle dinamiche socio-spaziali del pensiero lefebvrano e, allo stesso tempo, ci introduce alla più recente *media architecture complex* di Scott McQuire.

---

<sup>88</sup> F. Careri, *Walkscapes – Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006

## Capitolo 2

### *Post Cinematic Cities*

#### **2.1 Postmoderno, capitalismo cognitivo e *Affect Theory***

Nel primo capitolo c'è stato un parziale e graduale spostamento dalla modernità al postmoderno. Questo capitolo segnerà l'affermazione definitiva del postmoderno sia a livello teorico che analitico. Lo specifico teorico, che concerne l'analisi dei paesaggi metropolitani e mediatici contemporanei attraverso l'immaginario cinematografico, stabilirà interrelazioni più strette tra il postmoderno, il capitalismo cognitivo e l'*affect theory*.

Il capitalismo cognitivo si è andato progressivamente delineando dagli anni '80 in poi, con qualche ritardo da parte del contesto europeo rispetto a quello americano. All'interno di questo tentativo definitorio l'oggetto della mia indagine sono gli elementi di (dis)continuità con il feticismo storico tratteggiato nel primo capitolo, al fine di rilevare la dimensione iconico-visiva con cui la pluralità dei feticci odierni costruisce e si inserisce nella società contemporanea. Muovendo quindi dall'attuale struttura economica e dalla sua revisione post-marxista, ne considereremo il riflesso nella specifica sovrastruttura culturale, mediatica e visuale in termini di *urbanscapes* e *mediascapes*, che definiranno gli spazi – reali e virtuali – dell'attuale “vetrinizzazione sociale”.<sup>89</sup> Inoltre, nella valutazione del passaggio dal capitalismo industriale (che rinvia al feticismo delle merci) al più recente capitalismo cognitivo, attraverso i concetti annessi di bio-politica, bio-potere e feticismo immateriale ci sembra di aderire – nel duplice significato di *partecipare* ma anche di *entrare in stretto contatto* – alle più ampie teorie del soggetto. Ci muoveremo quindi tra la teoria del soggetto postmoderno, l'*everyday media life*, il soggetto-cyborg, la *nomadic theory*, fino ad approdare alla disfatta del *gender* e quindi alla mobilitazione totale della soggettività tradizionalmente intesa. È questo un tentativo di abbracciare la tensione teorica di Antonio Negri che, parlando di Marx in termini di dispositivo ontologico nella prefazione al suo *Marx oltre Marx*, sottolinea una prossimità concettuale tra le ragioni economiche e la “produzione di soggettività”, così come la iscrive il postmoderno, facendo eco ad altri studiosi di economia sociale quali Michael Hardt, Andrea Fumagalli, Maurizio Lazzarato e André Gorz che già negli anni '80 avevano intuito tale convergenza.

Sempre su questa linea di pensiero nel 2003 esce *L'immatériel* di André Gorz, il quale già nel titolo ci offre la parola chiave del panorama economico, ma anche socio-culturale, contemporaneo con una virata dalla nozione di capitale industriale – che si riflette nella

---

<sup>89</sup> Cfr. Codeluppi, Vanni, *La vetrinizzazione sociale – Il processo di spaccolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013

valorizzazione di capitale fisso materiale – a quella di “capitale umano”,<sup>90</sup> la cui immaterialità si impone sul mondo sensibile anche con altre formule note, quali “capitale conoscenza” e “capitale intelligenza”.<sup>91</sup> Nel contesto italiano si delinea anche la formula del già menzionato capitalismo cognitivo, indagato come un nuovo paradigma di accumulazione da Andrea Fumagalli.<sup>92</sup> Estremamente interessante è il percorso storico con cui Fumagalli segna i momenti fondamentali del capitalismo, dal capitalismo monopolistico,<sup>93</sup> passando per il capitalismo industriale taylorista-fordista,<sup>94</sup> fino a introdurre le prime fasi di quello che si affermerà negli anni ‘80 come capitalismo cognitivo – con il “compimento del processo di totale smaterializzazione della moneta”<sup>95</sup> e i progressivi meccanismi di finanziarizzazione creditizia ad opera delle banche – ma che nuove le prime mosse negli anni ‘70.

Ad ogni modo la percezione immediata che trapela dalle varie espressioni utilizzate per delineare il capitalismo contemporaneo è quella di una smaterializzazione del corpo-feticcio e di un ritorno alla definizione della categoria dell’umano, che è in una posizione oppositiva rispetto all’immagine forte, di matrice marxiana, del “sensibilmente sovrasensibile” del mondo delle merci. In effetti, il testo di Gorz fa perno su una terminologia che evoca costantemente il soggetto e i rapporti interpersonali e, anche quando l’autore si addentra nell’analisi dei processi di produzione, quest’ultimi fanno da cassa di risonanza per un’analisi più specifica delle dinamiche di socializzazione, che è il motivo per cui anche Fumagalli interpreta l’aspetto economico attraverso le varie soggettività sociali inscritte all’interno dei suoi stessi scenari. Il sistema produttivo alla base del capitale umano d’altronde si erge sulla collaborazione umana a cui ognuno prende parte convogliando e condividendo le proprie competenze, capacità espressive e motivazioni; mettendo a disposizione il proprio patrimonio culturale ma anche il

---

<sup>90</sup> È lo stesso Gorz a riconoscere nei *Grundrisse* di Marx già un’idea solida di capitale umano, rinviando a tal proposito a K. Marx, *Grundrisse der Kritik der Oekonomie 1857-1858*, tr. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

<sup>91</sup> I termini italiani di “capitale conoscenza o capitale intelligenza” trovano corrispondenza nell’espressioni anglosassoni di “*knowledge economy* o *knowledge society*”, nella parola tedesca *Wissensgesellschaft* e nel francese *capitalisme cognitif*. Cfr. A. Gorz, *L’immatériel. Connaissance, valeur et capital*, tr. it. *L’immateriale – Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 9

<sup>92</sup> Cfr. A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2008

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 18 Il capitalismo monopolistico si sviluppa nella seconda metà del XIX secolo. È il momento in cui le politiche colonialistiche sono il principale obiettivo dei vari Stati-Nazione fino a diventare un problema di investimento e gestione economica degli stessi che non riescono a far fronte ai continui pagamenti basati su un mercato internazionale dell’oro. Questo segna il passaggio ad un sistema che pone la sterlina come principale valuta di riferimento (*gold exchange standard*) e che consolida il progressivo ruolo delle Banche nell’elargizione della “liquidità monetaria a seconda della necessità di finanziamento delle attività di accumulazione” portate avanti dalle imprese.

<sup>94</sup> Per un maggiore approfondimento rinvio al suddetto libro di Fumagalli, in modo particolare alle pp. 20-24. In breve il paradigma taylorista-fordista si fonda su tre pilastri fondamentali, ovvero mantenendo lo scenario dello Stato-Nazione (1), il finanziamento dell’attività produttiva è svolto dal sistema creditizio (2) e la produzione materiale è strettamente portata avanti dalle imprese con logiche di sfruttamento della forza lavoro (3).

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 17

proprio coinvolgimento emotivo e conoscitivo. Se infatti il taylorismo, nell'automatismo e nel meccanicismo del lavoro richiesto, aveva paralizzato la circolazione e l'interazione dei saperi quotidiani con un evidente abbattimento del valore esperienziale personale, per Gorz con il postfordismo lo scarto è duplice in quanto, non c'è solo un riconoscimento del grado di competenza professionale raggiunto sul lavoro ma, addirittura, c'è un recupero del cosiddetto "sapere vernacolare".<sup>96</sup> Questa nuova logica imprenditoriale – per cui l'impresa specula sul livello formativo generale del suo futuro lavoratore e quindi su una "«esternalità» che si è prodotta da sola e che continua a prodursi, e di cui le imprese si limitano a captare e canalizzare la capacità di prodursi"<sup>97</sup> – valuta il capitale umano sia a livello individuale che a livello sociale. Per spiegare meglio questo passaggio ricorro all'incisività delle parole dello stesso autore:

la produzione di sé non avviene *ex nihilo*. Essa si effettua sulla base di una cultura comune trasmessa dalla socializzazione primaria, e di saperi comuni. I genitori e gli educatori, il sistema di istruzione e di formazione partecipano allo sviluppo del *general intellect* rendendo accessibili saperi e conoscenze, ma anche capacità d'interpretazione, di comunicazione, di comprensione reciproca costitutive della cultura comune. Sta tuttavia alle persone appropriarsi di questa cultura comune soggettivandola. La società e i suoi dispositivi non possono produrre soggetti personali.<sup>98</sup>

Ovviamente questo reintegro della soggettività non segue un andamento lineare, improvvisamente divelto da problematiche di carattere sociale, ma ha implicazioni stratificate che vanno a forgiare i punti critici della costruzione della società stessa e a definire nuove modalità di inversione feticistica. Il primo dato allarmante, e che agisce come una ritorsione sulla dimensione umana, è che, nel momento in cui ogni aspetto della vita diventa parte integrante del processo produttivo, si incorre nel rischio di vagliare qualsiasi cosa attraverso la lente economica e quindi di estromettere aprioristicamente giudizi di valore che esulano dalle prescrizioni

---

<sup>96</sup> La paternità dell'espressione è attribuita ad Ivan Illich, ma Gorz non ne precisa il testo di riferimento.

<sup>97</sup> A. Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, tr.it. *L'immateriale – Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 15. Quello che rimane criptico o forse inespresso nel concetto di esternalità è se c'è un ribaltamento dei termini posti dal materialismo storico di Marx, per cui è la struttura economica che disciplina e determina la sovrastruttura sociale, politica e culturale o se, invece, si rispetta comunque la logica marxiana. In tal caso quindi sarebbero le disponibilità economiche, familiari o personali, a predisporre le possibilità educative e formative del singolo che successivamente verrebbero rimesse in campo dall'economia delle imprese. Ovviamente non si tratta di una condizione teorica da cui non si può prescindere ma rimane comunque una suggestione aperta a ulteriori sviluppi.

<sup>98</sup> *Ibidem*. Questa citazione, estrapolata dal suo contesto più ampio, non rende conto delle distinzioni tra "sapere" e "conoscenza" a cui lo stesso autore provvede. Per ulteriori approfondimenti si veda anche Fumagalli relativamente alla distinzione tra *general intellect* e conoscenza (quest'ultima a sua volta stratificata in "personale, sociale, codificata e tacita").

economiche stesse. Questo implica una deviazione interpretativa pericolosa in cui si fa spazio l'idea di "vita" intesa come puro *business*, cioè come esperienza atta a una produzione proliferante e costante di merci, in cui la singola persona perde i connotati propriamente umani e rimane intrappolata nella logica dell'impresa di se stessa.<sup>99</sup> La dimensione della conoscenza personale è inoltre destinata ad una fruizione sociale su cui il capitalismo cognitivo interviene esercitando dinamiche di controllo e di comando in termini di accesso, appropriabilità e diffusione che spostano i parametri di azione dei dispositivi di potere. Se infatti nella fase fordista la manifestazione del potere era strettamente legata al principio di proprietà dei beni materiali

ora è il controllo ad essere fonte primaria di potere. E si tratta di controllo finalizzato ai flussi immateriali della produzione (tecnologia e comunicazione/informazioni in primo luogo). Il controllo delle componenti immateriali della produzione (lavoro cognitivo e linguaggio) è la nuova forma di proprietà del capitalismo cognitivo. Dal momento che si può essere proprietari solo di qualcosa che è materiale, quando si parla di immaterialità la proprietà si trasforma in controllo<sup>100</sup>

Sono esattamente i termini in cui si specifica la nozione di *bioeconomia* per la quale è proprio la vita umana a essere capitalizzata, così come la mutazione politica in *biopolitica* attiva procedure disciplinanti e totalitarie che intervengono, più o meno direttamente, sull'esistenza e sulla salute degli individui. Due movimenti paralleli che determinano – e sono a loro volta determinati da – una nuova «antropologia del comportamento economico»<sup>101</sup> e politico che investe sulle nuove tecnologie digitali con nuove implicazioni linguistiche, comunicative e relazionali. Per tale ragione il paradigma della produzione di denaro a mezzo di merci indicato dalla formula D-M-D' è ora riorganizzata alla luce del fattore "conoscenza" (knowledge) e quindi riformulata in D-M-K-D' laddove l'incremento del denaro finale è vincolato all'impiego

---

<sup>99</sup> Questa autoproduzione costante o "imprenditoria generalizzata del sé" per Gorz, lontano dalla posizione teorica di Pierre Lévy, non collima con una migliore produzione economica piuttosto stride con i requisiti fondamentali del lavoro: il motivo portante per cui ognuno è capitale di se stesso da una parte potrebbe condurre ad un'abolizione del salario, dall'altra ad un accrescimento del tempo libero che però, a sua volta, potrebbe trasformarsi in tempi prolungati di disoccupazione o in stati di reiterata precarietà. A queste riflessioni si vincola un ulteriore inconveniente, definito "reddito di esistenza" che oscilla tra la possibilità di emancipare totalmente il tempo libero dagli scenari economici o, al contrario, renderli indissolubilmente imbricati l'uno con l'altro.

<sup>100</sup> A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007, p. 73

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 31

dei saperi umani e a processi di produzione, circolazione e messa a valore di elementi immateriali e simbolici. In questo senso le varie imprese sono reciprocamente coinvolte in rapporti di competizione alla ricerca di una costante innovazione tecnologica. Successivamente, da questa lotta che concerne i mezzi di produzione, si sconfinava in una rivalità che inerisce i contenuti della produzione stessa, ovvero il contesto di produzione di beni immateriali. Si tratta del “contenuto immaginario dei beni, ovvero [...] i fattori qualitativi e semiotici”<sup>102</sup> veicolati dall’oggetto merce ma capaci di superarlo in processi di astrazione e di simbolizzazione totalizzanti in cui anche l’atto di consumo partecipa vivamente all’atto di comunicazione. Si scavalca così la dimensione del soddisfacimento del semplice bisogno e si varca quella del desiderio in cui, nel binomio consumo-comunicazione, la pubblicità assume un ruolo centrale, capace di suggerire e creare sogni. D’altra parte se il capitalismo cognitivo è atto di produzione simbolica esso non può “che coincidere con l’acquisto di immaginari. Solo la pubblicità ha un’anima e i pubblicitari sono dei “demoni creativi” che comprano le anime”,<sup>103</sup> ridefiniscono gli spazi e trasformano il tempo della vita personale in tempo sociale. Questa produzione di immaginari in cui l’atto linguistico-enunciativo permea qualsiasi fase economica, non si arresta all’atto di consumo ma si impossessa anche dell’intera fase produttivo-creativa fino a condizionare i termini di analisi del feticismo contemporaneo per cui quando la merce partecipa al simbolico, al linguaggio e all’immaginario non c’è differenza tra i processi di produzione e consumo. È la dialettica tra il lavoratore funzionale e il consumatore socializzato<sup>104</sup> posta da Gorz già nel suo *Metamorfosi del lavoro*, in cui l’autore sostiene che il lavoratore accetta l’alienazione sul lavoro purché venga ripagata dai cosiddetti beni compensatori, che non rispondono alla categoria del necessario bensì a quella del superfluo. Ed è nel possesso di questi beni che il lavoratore-consumatore vive l’illusione di evadere il sociale e crearsi “una nicchia di sovranità privata”<sup>105</sup> e di privilegio personale. In questa prospettiva il discorso sul feticismo si dispiega in termini fortemente immateriali che varca i confini della creazione di un immaginario socialmente condiviso, la cui produzione di immagini circola a più livelli.

Questo immaginario socialmente condiviso – teorizzato dalle teorie economiche – a ci rinvia al postulato delle teorie della quotidianità – per come si è andata definendo attraverso l’uso sempre più proliferante, e ormai imprescindibile, di dispositivi di visione e di conoscenza – che incrocia l’*everyday media life* con le teorie *cyborg* in cui il soggetto è in una condizione esistenziale *in-between* tra realtà e un mondo virtuale/immateriale. Questo ovviamente ci

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 79

<sup>103</sup> Ivi, p.115

<sup>104</sup> Cfr. A. Gorz, André Gorz, *Métamorphoses du travail. Quête du sens – Critique de la raison économique*, tr. it. *Metamorfosi del lavoro – Critica della ragione economica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995

<sup>105</sup> Ivi., p. 57

permette di abbracciare anche altri livelli di analisi del panorama contemporaneo, nuovi scenari e nuove modalità di visione del/sul soggetto così come lo inscrive il cinema postmoderno, lo implicano i social network o lo coinvolge la *media city*, che vedremo nei prossimi paragrafi. Ci basti per ora sapere che Negri inquadra il soggetto contemporaneo a partire dall'analisi marxiana ma guardando alle teorie del postmoderno e istituendo una convergenza tra il contesto produttivo dell'economia attuale e la formazione del soggetto ad esso annesso.



## 2.2 Analisi di *Limitless*, teorie a confronto

Già nel capitolo sulla modernità abbiamo sottolineato la forte interrelazione tra lo spazio urbano e il cinema come luoghi che si rinviano e/o si implicano a vicenda sia perché “una varietà di vedute [...] convertono la città in evento cinematografico. [...] La città è abitata dall'apparato filmico, investito dal potere di analizzare il funzionamento dell'esperienza urbana in diretta correlazione con il proprio macchinario figurativo”, sia come pratiche che, in modo molto analogo, “impegnano la visione in rapporto al movimento”. Se nell'ultimo capitolo affronteremo lo spazio urbano come forma mediatica in sé, ovvero come un campo visuale che ha caratteristiche fortemente cinematografiche, e su cui vale la pena di attivare un certo *cinematic gaze* (Koeck) al fine di svelarne la complessità iconico-visiva, in questo capitolo – continuando a definire le immagini *sulle città* come immagini che la concernono – cercheremo di indagare il modo in cui il cinema contemporaneo si sia appropriato, e ci abbia restituito a livello stilistico-narrativo, dell'ipervisualità dello spazio urbano odierno. Devo ammettere che la pluralità di testi interdisciplinari tra lo spazio urbano e il cinema ha reso, in alcuni casi, quasi inestricabili i due oggetti d'analisi rendendo difficile riconoscere – all'interno delle strutture discorsive – il dominio accordato all'una o all'altra sfera all'interno del binomio teorico-analitico dato. In ogni caso se *Cine-scapes*, *The Media City* e *Urban Cinematics* sono più sbilanciati verso un discorso di ridefinizione dello spazio metropolitano contemporaneo in cui il potenziale cinematografico

diventa uno strumento per investigare il motivo narrativo che appartiene al tessuto urbano stesso, diversamente, un testo come *Cities in Transition*, si muove verso una riformulazione delle pratiche stilistico-narrative del cinema a partire dalla città. Questi due approcci concettuali comunque hanno arricchito, in modo complementare, le possibilità di riflessione su entrambi i campi d'analisi, in cui la suggestione delle ipotesi teoriche (sottolineata anche dall'efficacia dei titoli scelti) ha nutrito aspettative di ricerca che sono state pienamente soddisfatte nella proposta delle argomentazioni sviluppate. In effetti l'idea di fare dialogare due ambiti disciplinari in maniera così intesa si fonda su una doppia domanda: "How do film-makers make use of cities and how do cities exploit cinema?" che alla fine rende fertile un unico terreno di ricerca e lascia emergere un nuovo campo di indagine che si innalza a luogo di integrazione totale tra i due ambiti teorici. D'altra parte come sostiene lo stesso François Penz, architetto e docente al Department of Architecture at the University of Cambridge, "the act of filming the city is rewarding both for the film-maker and the urban environment".<sup>106</sup>

In questa sede, per rendere più evidente l'applicabilità e la praticabilità di alcune teorie sul cinema e/o sullo spazio urbano contemporaneo ho deciso di partire dall'analisi di *Limitless* (Neil Burger, 2011), un film che – a mio parere – ragiona su un tipo di intervento attivato dal cinema sulla città contemporanea – nel caso specifico New York, ovvero l'espressione massima dell'ipervisualità urbana – esaltata in dinamiche di attraversamento fisico e penetrazione visiva, esagerate dall'uso di una droga, il cui effetto è tradotto in espedienti stilistico-narrativi rilevanti.

Il soggetto del film si basa su *The Dark Field* di Alan Glynn e nei panni del protagonista Eddie Morra, scrittore newyorkese in crisi creativa, abbiamo Bradley Cooper. *Limitless* inizia con un breve flashback che stilisticamente si avvale di una carrellata all'indietro, che passa dall'interno all'esterno di un appartamento, seguita da un movimento di *crane up* che, acquistando sempre più velocità, ci porta ai piani alti di un grattacielo, da cui Eddie Morra è in procinto di buttarsi. Dopo alcuni stacchi su Bradley Cooper, prima inquadrato frontalmente e poi di spalle, segue una soggettiva del protagonista sulla cityscape che si distende sotto i suoi occhi. Poi una carrellata vertiginosa verso il basso (composta dalle uniche immagini in CGI, con l'impiego di tre software diversi: Nuke, After Effect e Maya) ci farebbe pensare ad una soggettiva di Morra in caduta libera dal grattacielo. Arrivati al livello della strada, invece, la macchina da presa (mdp) spicca il volo e, pur rimanendo a bassa quota, ci conduce nel cuore di una New York notturna, nel centro di Manhattan. Vedremo più avanti come questa sequenza iniziale aderisca fortemente allo stile postmoderno in quanto coniuga tre aspetti indicati da Jullier

---

<sup>106</sup> Penz, François; Lu Andong (a cura di), *Urban Cinematic: Understanding Urban*

*Phenomena Through the Moving Image*, Bristol-Chicago, Intellect, 2011 p. 9

nell'analisi del cinema postmoderno, ovvero: 1) la dissociazione della mdp da ogni oggetto diegetico che potrebbe compiere il suo stesso percorso, 2) l'assenza di meta diegetica, che il carrello (nel caso specifico sostituito dallo zoom frattale) aiuta a raggiungere, 3) una scenografia che accentua l'effetto di penetrazione nella direzione dell'asse dell'obiettivo, in modo da procurare una sensazione di vertigine.<sup>107</sup>

L'estrema visualità e l'iperrealità della metropoli ci viene restituita da un lavoro di postproduzione che ci permette di attraversare velocemente New York con la creazione digitalizzata di un movimento in avanti che conferisce un senso di penetrazione totale e immersiva nella/della città. L'occhio della mdp mantiene una velocità costante per le strade newyorkesi, e sembra un occhio senza corpo, o forse, la "simulazione di movimenti del «testimone invisibile»".<sup>108</sup> Si tratta di un occhio atto ad attraversare le superfici diafane dei lunotti posteriori delle macchine, ferme nel traffico delle strade affollate, per rubare l'immagine che essi incorniciano e sondare, nei dettagli, la porzione di città che essi inquadrano. Tecnicamente si parla di zoom frattale<sup>109</sup> per cui, data un'immagine, si lavora su di essa su scale diverse e, ingrandendone ogni volta una porzione, si scopre un'immagine interna alla prima ma altrettanto complessa. In altre parole dai dettagli dell'immagine originale si spalanca un luogo d'investigazione che parte da un campo lungo fino ai campi più ristretti che, a loro volta, svelano un ulteriore scenario e così in progressione infinita. Ogni immagine incorniciata, diventa luogo e momento di indagine e di attraversamento fino all'immagine successiva inscritta al suo interno, costruendo un movimento frattale che incrocia la dimensione spaziale ma sembra sospendere quella temporale. È una sequenza di immagini la cui concatenazione che sembra rinviare alla logica hegeliana in cui ogni elemento è la conclusione di ciò che lo precede e il presupposto di ciò che lo segue, o anche al tema dei disegni di Escher che esalta "gli accorgimenti geometrici che vanno a cercare le situazioni limite nelle quali la percezione dello spazio è incerta, ambigua, e gli elementi che lo popolano possono ben essere detti «oggetti impossibili»".<sup>110</sup> E proprio in una logica di passaggio metamorfico escheriano questo scivolamento da un'immagine all'altra della città, come in una sorta di *mise en abyme* continua e illimitata, si chiude sull'immagine di un *led wall* in cui i pixel si trasformano nell'immagine di una risonanza magnetica di un cervello umano che la mdp andrà a sondare alla stregua di una mappatura della mente umana. In

---

<sup>107</sup> L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinema de l'allusion e du feu d'artifice*, tr. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, 2006, p. 67

<sup>108</sup> L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinema de l'allusion e du feu d'artifice*, tr. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, 2006, p. 47

<sup>109</sup> Il termine "frattale" fu coniato nel 1975 da Benoit Mandelbrot per descrivere alcune dinamiche matematiche e geometriche per cui un certo oggetto si ripete nella forma su scale diverse.

<sup>110</sup> M. Busagli, *Escher*, Giunti, p. 7

seguito l'immagine del cervello si modifica ulteriormente in una "vista a volo d'uccello" su Manhattan fino ad arrivare sul tetto di un edificio dal quale lo scenario urbano si trasforma in un cielo notturno. Questo incipit sembra anticipare il tema di tutto il film: il percorso della/nella città che è condizionato dallo stato mentale (alterato dalla droga) dell'individuo, uno stato che agisce e potenzia le capacità di visione e di conoscenza del soggetto urbano. Proprio questo aspetto ci permetterà, successivamente, di recuperare la centralità che Sjöberg riconosce alla nozione di psicogeografia attraverso cui il soggetto urbano è sempre in un rapporto di continuità e reciprocità con il contesto in cui si trova. D'altra parte questa specularità tra le rappresentazioni urbane e le percezioni mentali è nelle intenzioni estetiche dichiarate dallo stesso Burger che voleva che il livello estetico-stilistico delle sequenze, che corrispondevano a Eddie sotto l'effetto della droga, fosse ben a fuoco e avesse colori accesi e nitidi. Dan Schrecker, supervisor degli Effetti speciali, contattato sin dall'inizio da Burger e aiutato da Carras e da Comen, partecipa agli intenti stilistici del regista lavorando sul motivo dello zoom frattale sia per la sequenza iniziale sia per tradurre in immagine il senso della dimensione spazio-temporale che investe Eddie dopo l'assunzione della droga conferendogli, allo stesso tempo, una maggiore capacità di messa a fuoco e di visione sul mondo circostante. Sia per la sequenza iniziale che coniuga il walker's eye al god's eye e sia per tracciare il percorso di Eddie in soggettiva (in tutte le sequenze in cui Eddie attraversa la città sotto l'effetto della droga) e creare un effetto continuo e fluido, sono state utilizzate tre diverse mdp RED, montate l'una accanto all'altra e dotate di lenti con focali diverse (corta, media e lunga), così da poter raccogliere le stesse informazioni in un'unica volta. L'installazione delle tre mdp è stata ripetuta nei vari blocchi di ripresa e alle intersezioni varie della città di New York, con un percorso che parte dall'8th Avenue, passa per Harlem e si conclude a Times Square. Successivamente, in postproduzione sono state unite le tre immagini ogni volta catturate nei punti nevralgici della città, creando un effetto di zoom digitale che sfrutta il sistema frattale (ovvero si muove su un sistema scalare dato e rispetta una velocità costante durante l'intero percorso) e restituisce allo spettatore la lucidità e la consapevolezza con cui il protagonista affronta la vastità della cityspace newyorkese.

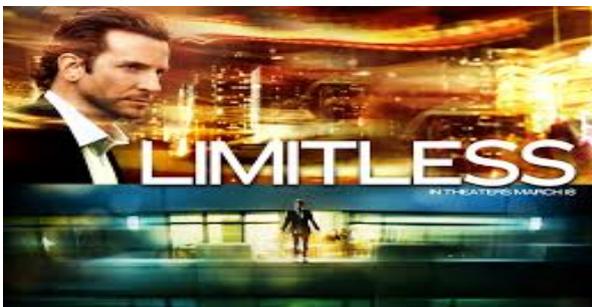
Dalla New York notturna, con uno stacco repentino si inaugura un flashback narrativamente più ampio, che ritorna ancora più indietro nel tempo e ripercorre dall'inizio la storia di Eddie. Ci troviamo improvvisamente in una New York diurna, senza profondità di campo, appiattita da colori desaturati in cui Eddie cammina, o meglio si trascina, senza una meta, con un look trasandato e un andamento incerto, quasi paralizzato da un'esistenza che fa acqua da tutte le parti, sia a livello lavorativo che a livello affettivo. Il suo sguardo è assente e i primi piani e i campi stretti – che stringono sulla sua figura – sembrano sottolineare la sua indifferenza verso il

mondo circostante, quasi a rendere il paesaggio urbano trascurabile perché invisibile ai suoi occhi. Ad un certo punto a richiamare la sua attenzione per le strade della città è il suo ex-cognato con cui approccerà un dialogo superficiale, poco partecipativo, o meglio Eddie sembra subire in modo totalmente passivo quella presenza. Eppure proprio quell'incontro segnerà la sua svolta perché sarà il cognato a presentargli la soluzione di tutti i suoi problemi, offrendogli un "nuovo farmaco", capace di agire sui ricettori del cervello e di attivarne l'80% in più della sua funzionalità. Eddie torna a casa con questa nuova pillola trasparente, la cosiddetta NZT-48 e, non avendo niente da perdere, decide di provarla. Da questo momento in poi ricambia il livello stilistico-narrativo del film e si ritorna alla regia dell'incipit. All'ammissione di Eddie "Prima ero cieco, ora vedevo" si spalanca uno stile registico completamente diverso. L'uso dell'NZT-48 che potenzia le capacità cognitive in senso fortemente astratto e aumenta la velocità di apprendimento e di percezione si traduce in un montaggio rapido, in un allargamento del campo inquadrato, nella saturazione dei colori, nella moltiplicazione dell'immagine del protagonista e il ritmo della narrazione diventa frenetico e incontenibile. L'NZT rappresenta il dispositivo fondamentale che attiva movimenti psicomotori accelerati e meccanismi percettivo-visivi ipersensibili: Eddie si ritrova in una dimensione urbana che attraversa con estrema facilità, prima percorrendo una ventina di isolati tutto d'un fiato, poi altri dieci, fino a trovarsi nei quartieri alti di New York.

Se vediamo nell'NZT un apparato di visione capace di conferire una nuova sensibilità nella percezione dello spazio urbano circostante – pensando ad esso in termini analoghi all'assetto delle nuove tecnologie che intervengono nella percezione e nella riconfigurazione della città – allora possiamo leggere il film attraverso le ipotesi teoriche di Patrik Sjöberg che ridiscute e ricontestualizza alcuni concetti cardine nel binomio visione-movimento. Primo di tutto quello di psicogeografia che, per l'autore, è un concetto-ponte tra le classiche sinfonie delle città moderne e le rappresentazioni delle città contemporanee, ma anche quello di neogeografia che combina cinque modalità di visione diverse. La prima e la seconda modalità di visione si muovono tra i due concetti di Edward Soja, quello di *postmetropolis* e quello di *thirdspace*, seguono la *real cities* di Steve Pile, e gli sguardi di cui ci informano Lisa Parks e Michael Bull che sono dedicati rispettivamente ai satelliti e alle nuove tecnologie che monitorano il nostro Pianeta e ai dispositivi audio-visivi individuali che hanno inciso sulla nostra esperienza urbana. Per quanto ci riguarda, in questa sede analizzeremo il concetto di psicogeografia e quello di *real cities*.

Per Sjöberg se lo scarto tra l'esperienza urbana moderna e quella contemporanea è nel “piacere di perdersi” del *flâneur* moderno<sup>111</sup> e nell’“impossibilità di perdersi” dell’*urban spectator* contemporaneo – in quanto esperienza mediata e costantemente monitorata – le implicazioni psicogeografiche rimangono una modalità costante per esperire gli spazi urbani di tutti i tempi.

“Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta” afferma Benjamin. Eppure la possibilità di perdersi rimane un’“occasione” relegata al passato, che sembra di difficile riattualizzazione ai nostri giorni. Proprio in questi termini l’NZT, come dispositivo di visione, lascia che Eddie si orienti all’istante negli spazi ampi di New York; insomma Eddie non si perde sebbene non abbia nessuna cartina alla mano. La sua capacità di orientamento sembra più legata ad una mappa mentale, fatta di atmosfere, di stati d’animo, di sentimenti, di proiezioni emotive e del modo in cui essi cambiano nel tempo e nel percorso. Quella che Eddie traccia è una vera e propria mappatura psicogeografica attraverso cui la città è filtrata dalla sua predisposizione psico-emotiva: se Eddie è capace di vedere, allora la città si rivela nella complessità della sua architettura, nell’articolazione della sua topografia, nei suoi passaggi plurimi che si dischiudono tra i percorsi sotterranei delle metro, le occasioni di incontro multiplo nei vari caffè della città, e l’altezza dei suoi grattacieli. Se Eddie smette di vedere, la città partecipa allo stesso processo di implosione e di nascondimento, si riavvolge su se stessa perdendo tridimensionalità, spessore e vivacità: in entrambi i casi i percorsi rimangono tracce psico-emotive in quanto sono perfettamente allineati al soggetto che attraversa lo spazio, con lo sguardo e con la mente, e in quanto sono entrambi marcati sotto il segno positivo e/o negativo della visione e della conoscenza.



---

<sup>111</sup> Cfr. W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007



Accanto al concetto di psicogeografia, Sjöberg affianca quello di *real cities* di Steve Pile, una formula a cui l'autore ricorre per definire la città contemporanea nella sua complessità e nella sua "realtà" stratificata, cercando di far dialogare i termini più evidenti dello spazio urbano con quelli più latenti, ma altrettanto importanti, nella sua costruzione. Pile, quindi, non si arresta all'analisi della città visibile, alla città che si mostra, ma scruta la metropoli nelle sue manifestazioni più sotterranee, affrancandosi dalla "logica cartografica convenzionale" e spingendosi nella ricostruzione dello spazio urbano partendo da una ri-articolazione del termine fantasmagoria<sup>112</sup> declinato sottoforma di 4 tropi diversi: Vampire, Ghost, Dream e Magic. Il termine fantasmagoria è scelto da Pile per evocare la vita emozionale del soggetto urbano nei suoi "aspetti ambivalenti, segreti e febbrili",<sup>113</sup> per descrivere l'esperienza del movimento, dell'inafferrabilità degli eventi che accadono sotto gli occhi dello spettatore urbano prima che li possa cogliere e catturare, rimanendo così invisibili. Il ricorso alla fantasmagoria serve a scandagliare l'essenza urbana non solo nell'esperibilità degli eventi tangibili ed evidenti ma anche in ciò che ha i contorni del sogno o del fantasma; serve a svelare i fenomeni più nascosti dell'esperienza urbana nelle sue sovrapposizioni spazio-temporali plurime e quindi difficilmente coglibili. Un altro aspetto interessante della fantasmagoria della città moderna e postmoderna, che ci permette di anticipare il tessuto teorico che affronteremo più avanti, è il modo in cui Pile relaziona la rappresentazione o l'immagine dello spazio urbano ad uno spazio socialmente configurato in termini "affettivi" e perfettamente aderente alle strutture economiche e agli sviluppi tecnologici contemporanei (che nel caso dell'economia contemporanea convergono in una stessa direzione). Nelle analisi di *Limitless* lo spazio urbano contemporaneo sarà declinato proprio attraverso la triade postmoderno/teorie economiche/affezione.

---

<sup>112</sup> Quello di Pile sembra essere un tentativo di riattualizzazione del concetto di fantasmagoria già utilizzato in precedenza da Benjamin nell'analisi della modernità e dello spazio urbano moderno

<sup>113</sup> Cfr. Steve Pile, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2005, p. 3

La metafora di Pile che meglio aderisce all'analisi di *Limitless* è quella del sogno, intanto perché la struttura onirica, per il nostro autore, ha grandi affinità, e instaura un rapporto di prossimità, con lo spazio urbano,

Simply listing dreams shows that cities provide a variety of infrastructures for dreams: institutions and places that, we can say, manufacture and house dreams – whether it be in shop windows or railways stations, in arcades o cinemas. If city life is, even in part, made out of a phantasmagoria of dreams; if cities are, even in part, directed towards the production of dreams, then the possibility exists that urbanites are as much dreamt by their cities as they dream within them<sup>114</sup>

Inoltre la visualità che caratterizza l'esperienza del sogno con le sue ellissi spazio-temporali, proprio come nella fantasmagoria di cui il sogno è una declinazione – oltre al fatto che sogno e fantasmagoria sono due ambiti semantici che hanno interessato anche l'interpretazione dell'apparato cinematografico – rinvia all'esperienza urbana contemporanea, fortemente mediata dalle immagini. Uno spazio urbano che *Limitless* mette in scena sapientemente sia nella sequenza iniziale – come sguardo scorporato – sia come sguardo attivato da Eddie nel suo personale attraversamento di New York. Infine l'NZT agisce sullo stato mentale di Eddie mettendo in atto processi di visione molto simili a quelli attivati dal sogno, ovvero organizzando davanti agli occhi del soggetto Eddie (come davanti agli occhi del soggetto-sognatore) uno scenario esistenziale migliore della vita “reale”. Il sogno, e similmente lo stato di allucinazione indotto dall'NZT, libera il soggetto dall'opacità e dall'ordinarietà della visione sul mondo reale, mettendo in primo piano la vita psichico-emotiva del soggetto. Un confine labile quello tra realtà e sogno con cui il cinema si è spesso confrontato. L'esempio cinematografico proposto da Pile è *The Matrix*, esplicitativo nel genere di tematica a cui ci stiamo riferendo ma, in questo caso, per noi ancora più significativo perché più avanti, continuando nell'analisi di *Limitless*, rinvieremo ulteriormente al film dei fratelli Wachowski.

“Attraverso questi quattro tropi Pile sostiene che l'immaginario, il fantastico e la componente emozionale diventano parte delle politiche reali della città”.<sup>115</sup> In *Limitless* l'immaterialità della città di New York – nella velocità delle sue rappresentazioni – si avvicina molto alla metafora del sogno indicata da Pile. Anche se lo zoom frattale conferisce unità e continuità al panorama urbano, non c'è il tempo di memorizzare né di capire la topografia

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 28

<sup>115</sup> Penz, François; Lu Andong (a cura di), *Urban Cinematic: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Bristol-Chicago, Intellect 2011, p. 50

razionale di New York, perché tutto scorre inesorabilmente davanti agli occhi e in un attimo scompare e svanisce nell'immagine successiva: quello che rimane è la portata psico-emotiva con cui Eddie sfida i lunghi tragitti della metropoli. È vero che Eddie non si perde pur non avendo una meta precisa da raggiungere, com'è vero che spesso non ha neanche memoria del percorso fatto: quello che resta ad Eddie – e a noi spettatori – è “l'esperienza viscerale e corporea della vita della città” in cui “ogni frammento suggerisce un'alternativa presente – un'alternativa alla storia e alla geografia della città”<sup>116</sup> e alla propria esistenza personale. Niente sconvolge Eddie, niente lo ferma, almeno fino a quando rimane sotto l'effetto della droga. La droga gli spalanca gli occhi su un mondo rimosso o forse sconosciuto e questa nuova possibilità di vedere si tramuta presto in possibilità di sapere – sapere sempre cosa fare, cosa dire, quando e come intervenire – e in possibilità di potere. Torna la triade foucaultiana tra vedere-sapere-potere. Finito l'effetto della droga tutto si appiattisce, la città torna ad essere opaca, il suo sguardo si assopisce, e le sinapsi di Eddie cadono in uno stato comatoso, tanto che lui stesso dichiara: “il senso di ottundimento è legato al dolore dietro gli occhi”, quasi a sottolineare che ad un offuscamento della vista corrisponde un annebbiamento cerebrale.

Per quanto nel corso dell'analisi del film abbia già citato alcune formule-cardine del *Il cinema postmoderno*<sup>117</sup> di Laurent Jullier, vorrei sottolineare come in due momenti diversi il nostro autore affermi che “quando il dispositivo non è più quello del cinema ma si fa più immersivo e illusionista (cinema Kinesico, realtà virtuale), alcuni studiosi lo avvicinano all'uso della droga (per esempio Ehrenberg)”<sup>118</sup> e anche che “come Ehrenberg, Boddy confronta questa «ebbrezza tecnologica» con la «cultura della droga»”.<sup>119</sup> Al di là del fatto che è proprio in concomitanza all'assunzione della droga che *Limitless* assume un registro postmoderno, prendo queste affermazioni come un pretesto, curioso e calzante per la tematica e il linguaggio utilizzato da Burger, per analizzare il film proprio come esempio di cinema postmoderno a livello stilistico-narrativo. Ripartiamo quindi dalla sequenza iniziale, quella dello zoom frattale che unisce, come nelle valutazioni di Jullier, gli elementi del profilmico (le immagini della città riprese con le tre RED) e gli elementi di sintesi (che creano l'effetto zoom in digitale) in un'operazione insieme estetica e tecnico-stilistica che sembra ben descrivibile proprio attraverso le parole riportate da Jullier stesso:

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>117</sup> L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, tr. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, 2006

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 70

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 19-20

La sequenza vertiginosa, scrive Nahoum-Grappe, l'«intensificazione sconvolgente del “piacere di essere fisicamente là”, senza progetto, non ancora morto» è «definita dal pericolo della verticalità e dell'allucinazione di una mobilità accelerata». E aggiunge: «L'immagine è “migliore” del fatto nel produrre l'effetto dell'ondeggiamento, tanto più forte perché è solo virtuale. Tutta la cinestesia della vertigine dipende dall'anticipazione di una caduta accelerata, cioè dalla sospensione, di qui la sua efficacia. Così la velocità dello schermo è più vertiginosa di quella vera, sulla strada»<sup>120</sup>.

In effetti questo passaggio vertiginoso – capace di raccordare la cityscape (o il god's eye) alla cityspace (o walker's eye) – sospende lo sguardo spettatoriale in una caduta accelerata che è tipicamente postmoderna ed esplora lo spazio filmico in modo “endoscopico, immersivo non antropomorfo”<sup>121</sup> in cui il livello artistico “comincia al di là dell'imitazione, «quando si tratta di figurare, insieme alla cosa vista, lo sguardo con cui è vista», [e che più che mostrare cose], bagna, avvolge o trasporta il suo spettatore”<sup>122</sup>. Inoltre lo zoom frattale sembra sistematizzare ed estremizzare l'utilizzazione «libera» di alcune figure privilegiate dal postmoderno (come il carrello in avanti o il travelling) che sono appunto definite “figure dell'immersione” in quanto hanno il merito di suscitare nello spettatore sensazioni di ebbrezza e di vertigine che, virtualmente, lo proiettano dentro l'immagine: “l'evoluzione tecnologica del cinema si realizza nella direzione dell'immersione nell'immagine, e quella dello spettatore nella direzione dell'esplorazione, se non dell'abitare”<sup>123</sup>. A questo si aggiunge l'attraversamento di uno scenario urbano che già di per sé è postmoderno: le luci della città sono plurime, da quelle delle macchine e della segnaletica stradale, alla moltitudine delle insegne luminose, fino all'ingresso a Times Square in cui la proliferazione delle immagini e l'ubiquità degli *urban screen* raddoppia l'esperienza immersiva creata dal movimento veloce dello zoom frattale. In altre parole il movimento rapido simulato su New York la esalta come *city of attraction* (cui ci dedicheremo più avanti).

Un altro elemento postmoderno è quello dell'allusione, sottoforma di «strizzatina d'occhio» allo spettatore. *Limitless* sembra ricalcare, ribaltandolo, il binomio realtà/virtualità affrontato nella trilogia *The Matrix*. Mentre infatti in *The Matrix*, Neo (Keanu Reeves) vuole liberare l'umanità dalla realtà virtuale e illusoria simulata dal programma di neurosimulazione interattiva Matrix e vuole svegliarla dal sonno cibernetico in cui è caduta, *Limitless* esalta, nella persona di

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 120

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 64

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 17

Eddie Morra e nei suoi successi molteplici, la dimensione virtuale – contro quella reale – indotta dall’NZZT. Un tema che i due film condividono – seppur il livello stilistico-narrativo dei fratelli Wachowski è molto più sofisticato di quello di Burger – è quello della visione. In entrambi i film infatti la capacità di “vedere” e di conoscere nel mondo virtuale diventa possibilità di imparare a “vedere” anche nel mondo reale. Questo vale sia per Neo che per Eddie tanto che *Limitless* si chiude con un’affermazione in cui la visione diventa addirittura capacità di pre-visione: “Io vedo tutto, sono cinquanta mosse avanti”.

Ora, per quanto lo spettatore cinematografico, che ha avuto l’occasione di vedere la trilogia dei fratelli Wachowski, ha già riconosciuto il substrato tematico di *Limitless* e ha già fatto le dovute associazioni tra i due film<sup>124</sup>, ad un certo punto arriva la conferma delle sue ipotesi. Nel momento in cui Eddie viene perseguitato e minacciato da più persone a conoscenza dell’NZZT e alla ricerca di altre dosi che solo Eddie può procurargli, il nostro protagonista in grave pericolo decide di farsi affiancare, nei suoi vari spostamenti, da due guardie del corpo. Nel momento in cui incontra per la prima volta i suoi due futuri *bodyguards*, vestiti entrambi di nero, tra le varie indicazioni che dà loro ce n’è una molto particolare: “Vestitevi diversamente, non siamo mica a Matrix”: ed è proprio questa la strizzatina d’occhio che Burger rivolge al suo spettatore, e sembra farlo proprio nei termini valutati da Jullier, ovvero in un’accezione ludica, sottoforma di “parodia di un ideale perduto, che «rimanda a», invece semplicemente di «essere»”.<sup>125</sup>

A questo punto le teorie del postmoderno nel cinema incrociano l’*Affect Theory* e le teorie economiche post-marxiste in un dialogo aperto tra la posizione di Janet Harbord in *The Evolution Film. Rethinking Film Studies* (2007) e quella assunta e formalizzata da Steven Shaviro in *Post Cinematic Affect* (2010) per il modo in cui entrambi rinviano a Massumi, da una parte, e ad Antonio Negri, dall’altra. Vorrei inoltre far emergere il modo in cui questi ambiti teorici eterogenei abbiano implicazioni reciproche, pensando per esempio al modo in cui a sua volta Negri usa la società dello spettacolo di Debord per definire la società contemporanea o a come ricorra al termine affezione o, ancora, al modo in cui rinvii all’accezione di postmoderno di Jameson. Altro anello che partecipa a questa concatenazione teorica è il modo in cui Massumi si rifaccia tanto a Jameson quanto alle logiche del tardo capitalismo.

Innanzitutto Harbord nel ripensare le teorie filmiche pone come questione centrale della sua analisi il fatto che i film, sia come specifico apparato di visione sia nella loro specifica testualità da codificare, si siano affrancati dall’esclusività della sala cinematografica e si siano allargati a

---

<sup>124</sup> Si pensi alla sequenza in cui Eddie si trova a dover affrontare un gruppo di aggressori e richiama alla mente una serie di immagini di combattimento probabilmente viste in passato e che riaffiorano come suo personale bagaglio conoscitivo ed esperienziale.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 28

possibilità di visione plurime che vanno dai dispositivi personali ai sempre più diffusi *urban screen*. L'aspetto più interessante però è che il film come medium o come tecnologia – trovando una fruibilità spazio-temporale estesa – è qualcosa che produce affezione più che rappresentazione. I termini in cui Harbord affronta l'affezione, rinviando a Massumi, sembrano in qualche modo incrociare le formule attraverso cui Jullier teorizza il cinema postmoderno. Per Jullier il cinema postmoderno è un cinema dell'immersione che tocca direttamente il sistema sensoriale dello spettatore con un bagno di sensazioni in cui lo spazio filmico è un territorio da investigare con tutto il corpo ma è anche una tecnica di codificazione dell'informazione digitalizzata. O ancora un cinema che esalta l'effetto di penetrazione ma anche la dissociazione tra i movimenti che la mdp compie al posto di ogni elemento diegetico o, per finire, è un cinema che sottolinea l'assenza della meta diegetica. Queste definizioni ci permettono di definire il cinema postmoderno come un cinema che più di altri privilegia un tipo di narrazione affettiva o quanto meno di trovare forti affinità tra il cinema postmoderno e le teorie sull'affetto, applicate o meno alle immagini cinematografiche. A questo quadro si integra il pensiero di Massumi – nell'interpretazione di Enrico Carocci – che ritiene che l'affetto “non inneschi l'azione e non sia rivolto ad un oggetto preciso (l'affetto cioè ha un carattere non finalizzato, non legato a bisogni e interessi di un individuo e dunque, nell'esperienza delle immagini, non dipende dalle situazioni narrative)”.<sup>126</sup> Altrove Carocci sottolineando l'interrelazione tra l'affetto e l'esperienza incarnata, rinvia a Platina il quale “pone l'accento sulla natura «sensuale» del cinema e sui suoi effetti sensibili: il piacere del cinema, per lui, risiede in larga parte nell'esperienza affettiva e fisica consentita dal medium”.<sup>127</sup> Queste due ultime affermazioni in modo particolare richiamano alla mente, rispettivamente nell'ordine dato, la dissociazione della mdp rispetto agli elementi diegetici e l'investigazione corporea-spettatoriale che Jullier sostiene nel cinema postmoderno. A tal proposito, e coerentemente con quanto sostenuto finora, Pravadelli propone di analizzare “il postmoderno cinematografico come una pratica che, prima di tutto, riconfigura radicalmente l'esperienza spettatoriale. Mentre cambia certamente lo statuto dell'immagine, le forme e gli stili del film importano non in sé, ma in quanto attivano modi particolari di fruizione. La sensibilità postmoderna implicherebbe un rapporto schermo/spettatore segnato da *affective and embodied form of spectatorship*”.<sup>128</sup> Ritornando a Harbord, la chiave di approfondimento che ci offre l'autrice è che l'affezione come modello di apprendimento sensoriale, non è una prerogativa dell'arte (e quindi anche dei film) ma l'attendibilità del processo interpretativo che l'affezione

---

<sup>126</sup> E. Carocci, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Bulzoni, Roma 2012, p.72

<sup>127</sup> *Ivi.*, p. 78.

<sup>128</sup> V. Pravadelli, *Postmoderno e nuova spettatorialità*, Bianco & Nero, nn.550-551, 3/2004-01/2005, pp. 248

mette in campo interessa e spiega anche le operazioni illogiche della dilagante immagine-base del capitalismo contemporaneo, come nelle parole dello stesso Massumi:

There seems to be a growing feeling within media, literary, and art theory that affect is central to understanding of our information – and image-based late capitalist culture, in which so-called master narratives are perceived to have foundered. The ideological story has given way to the intensity of affectual appeal.<sup>129</sup>

È evidente il riferimento alla fine delle grandi narrazioni teorizzate da Jameson, oltre al rinvio esplicito ai contenuti di carattere economico per cui l'affezione è una possibilità interpretativa sensoriale capace di codificare le informazioni date, le quali reti d'informazioni sono la trama attraverso cui si esplica la cultura del capitalismo contemporaneo, anche detto capitalismo intelligenza o capitalismo cognitivo. In effetti il cinema postmoderno solitamente rinuncia alle grandi tematiche o quanto meno le scompone in una narrazione meno complessa o poco problematica, “non prende in carico la «lezione di vita» così come viene presentata nei classici hollywoodiani”, per dirla ancora una volta con Jullier, e cerca di lavorare sull'idea degli stimoli puri attraverso dati e informazioni il più semplici possibili che facilitano l'immersione diretta dello spettatore all'interno dell'azione (spesso scavalcando la mediazione attoriale tra il testo e lo spettatore, ovvero l'identificazione secondaria). A questo si aggiunge che il panorama culturale postmoderno – e quindi anche quello cinematografico – elaborano paradigmi narrativi che sono il riflesso dell'economia del nostro tempo: in termini di fluidità, flessibilità e adattabilità del soggetto, di intelligenza artificiale in cui il soggetto è sempre più cyborg, di mobilità e mutabilità degli spazi e di un'eternalizzazione continua ed estrema del tempo presente. Si pensi alla trasformazione di Eddie che non rimane imprigionato nello stato apatico iniziale ma accetta la sfida di vivere il mondo circostante come un campo virtuale dalle infinite possibilità e, grazie al dispositivo dell'NZT, raggiunge livelli di prestazione pari a quelli di una macchina o di un computer. Eddie scrive improvvisamente un libro su cui stava lavorando da tempo, incomincia a parlare 40 lingue diverse, incamera nozioni e immagini di film o programmi sulle arti marziali riuscendo a destreggiarsi in un assalto da parte di alcuni malintenzionati sotto la metro di New York, recupera informazioni di ogni genere, ambisce al mondo politico, impara a prevedere le mosse dei maggiori azionisti in campo economico ... un uomo-cyborg di cui l'Eddie scrittore depresso è solo un'ombra lontana. È il senso de *L'Immatériel* di Gorz che segna una deviazione

---

<sup>129</sup> J. Harbord, *The Revolution of film. Rethinking Film Studies*, Polity Press, Cambridge 2007, p. 121

forte verso il “capitale umano”, è l’idea del sapere vernacolare e delle conoscenze diffuse, della vita che coincide con il *business*, della bioeconomia per cui è l’esistenza umana ad essere capitalizzata: il soggetto – individuale e collettivo – diventa allo stesso tempo produttore/ideatore di immaginari e prodotto immateriale e simbolico del mercato globale. In modo molto simile Shaviro afferma che il corpo (cinematografico postmoderno) diventa il riflesso delle varie forze sociali che agiscono su di esso ed è l’obiettivo delle nuove tecnologie biopolitiche e comunicazionali.

A questo punto le implicazioni e i rimandi teorici si infittiscono se consideriamo *Empire* e in modo particolare il capitolo *Passage of Production* in cui i due autori Negri e Hardt identificano l’economia moderna attraverso il paradigma dell’industrializzazione – e quindi nel passaggio da una produzione agricola ad una produzione industriale (è il capitalismo industriale argomentato e confutato da Marx) – mentre il processo di *economic postmodernization* è scandito dal paradigma dell’informazione, ovvero dal passaggio dai beni materiali industriali ai beni immateriali dell’informazione e della comunicazione. Riconoscendo valore all’interpretazione di Jameson che vede nel postmoderno una nuova fase dell’accumulazione e della mercificazione capitalista accompagnata dalla coeva realizzazione di un mercato mondiale, il fattore discusso da Negri e maggiormente pertinente alla nostra struttura discorsiva è la ricorrenza del termine *affect* nella definizione dei contenuti produttivi del capitale conoscenza, di cui segue qualche esempio:

The construction of the paths and limits of these new global flow has been accompanied by a transformation of the dominant productive processes themselves, with the result that the role of industrial factory labor has been reduced and priority given instead to communicative, cooperative, and *affect* labor. In the postmodernization of the global economy, the creation of wealth tends ever more toward what we will call biopolitical production [...].<sup>130</sup>

O ancora più avanti Antonio Negri riconduce gran parte delle ragioni dello sviluppo dell’economia globale al motivo dell’affetto oltre che della conoscenza, dell’informazione e della comunicazione che sono i fattori che hanno maggiormente definito i processi di informatizzazione o di post-modernizzazione, scardinando il vecchio paradigma produttivo industriale e promuovendo il passaggio ad una produzione di servizi e di beni immateriali. D’altra parte una declinazione specifica del lavoro astratto è proprio quella dell’*affective labor* le cui logiche di produzione, di scambio e di comunicazione guardano ai rapporti umani anche in

---

<sup>130</sup> A. Negri, M. Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London 2001, p. xiii

senso virtuale e in quindi in termini di reti sociali e di biopotere.<sup>131</sup> Se per Negri la produttività, la ricchezza e la creazione di surplus sociale assumono una forma interattiva attraverso una rete affettiva, comunicazionale e linguistica, per Shaviro il cinema e i video musicali, nella contemporanea cultura post-cinematica, “sono macchine che generano affetto e che capitalizzano su, o ricavano valore da, questo affetto”.<sup>132</sup> Il cinema è a tal proposito definito espressivo, abbracciando con questo termine sia il senso di una rappresentazione *sintomatica* dei processi sociali o del “blocco di affetti” dentro cui si iscrive, ma anche l’accezione di un cinema *produttivo* inteso come medium sociale che partecipa e costituisce il tessuto collettivo stesso.

A funzionare da raccordo concettuale delle voci autoriali messe in campo c’è, infatti, proprio la posizione assunta da Steven Shaviro sia in *The Cinematic Body* (1993) sia nel successivo *Post Cinematic Affect* (2010), due testi che sono tra loro in un rapporto di continuità, o meglio di progressione teorica. In *The Cinematic Body* la tensione teorica di Shaviro mette a fuoco la cultura postmoderna partendo dall’analisi dei film contemporanei che diventano il punto di partenza privilegiato per una formulazione degli scenari postmoderni sia nella configurazione di un nuovo soggetto, sia nella considerazione del rapporto tra le nuove politiche e le cosiddette *affective intensities* (che diventano un paradigma atto a definire sia la cultura postmoderna in generale sia nello specifico l’esperienza spettatoriale cinematografica ad essa affine). Il discorso di Shaviro sul cinema postmoderno si sovrappone a quello di Jullier nel momento in cui l’esperienza spettatoriale è descritta in termini di visione viscerale e corporea e di sensazioni fisiche e affettive: “we respond viscerally to visual form”,<sup>133</sup> afferma l’autore. Il cinema si muove dentro un’orbita sensoriale che assale lo spettatore attraverso un flusso di sensazioni violento e viscerale che è svincolato da qualsiasi tipo di riflessione trascendentale o di ordine Simbolico,<sup>134</sup> laddove a prevalere sono le sensazioni di shock, sorpresa e fascinazione che si legano e rinviando solamente allo stile dell’immagine o della sequenza di immagini. Per questo le dinamiche della visione filmica sono delineate sotto il registro interpretativo del corporale, del tattile e del mimetico, a cui si aggiunge il paradigma masochistico che è proposto in un’accezione diversa rispetto a quella consegnataci da Studlar o da Silverman che si muovono in un orizzonte psicoanalitico da cui Shaviro prende dichiaratamente le distanze, guardando a Deleuze e Guattari (*L’Anti-Edipo*). Studlar e Silvermann, infatti, concepiscono il masochismo come un meccanismo di difesa attivato dalla fantasia e atto a preservare un immaginario stato di pienezza del soggetto. Diversamente Shaviro scompone, decostruisce e mostra un’esperienza masochistica

---

<sup>131</sup> Cfr. A. Negri; M. Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London 2001, p. 293

<sup>132</sup> S. Shaviro, *Post Cinematic Affect*, p. 3

<sup>133</sup> S. Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011, p. 25

<sup>134</sup> Cfr. S. Shaviro, *The Cinematic Body*, p. 31

cinematografica che si appella ad un soggetto instabile, che rifugge la solidità e la fissità delle posizioni, conferendo un valore *attivo* alle dinamiche masochistiche stesse. Al *cinematic body*, che Shaviro scandaglia ricorrendo alla regia di Cronenberg, l'autore conferisce i caratteri della fluidità e della mobilità (che peraltro sono termini ricorrenti anche nelle analisi dell'economia contemporanea), ma anche quelli della trasformazione continua ed il masochismo serve proprio a definire questa continua mobilitazione del soggetto. Il masochismo del *cinematic body* vive in una situazione di costante squilibrio in cui il corpo si sperimenta continuamente e si spinge oltre ogni limite: "Agitated body multiplies its affects and excitations to the point of sensory overload [...]: it desires its own extremity, its own transmutation".<sup>135</sup>

I caratteri fluidi e mobili dell'affetto sono ulteriormente sviluppati in *Post Cinematic Affect* laddove la nozione di affezione diventa il *trait d'union* tra le rappresentazioni contemporanee (cinematografiche e non) e le attuali teorie economiche: in altri termini l'affezione veicola una relazione di specularità tra le produzioni artistiche (spesso legate alle tecnologie digitali) e le logiche produttive dell'economia globale. Direi che, quasi marxianamente, Shaviro ragiona in termini di corrispondenze tra le strutture economiche e le sovrastrutture culturali esistenti. Così come, afferma il nostro autore, il decoupage classico era parte integrante della produzione fordista, i criteri di montaggio e i dispositivi formali impiegati nei video e nei film digitali sono un'emanazione diretta della struttura (tecnologica, computerizzata e informatizzata) della contemporanea economia neoliberale: "c'è un tipo di modello frattale nel modo in cui le tecnologie sociali, o i processi di produzione e accumulazione, ripetono e "reiterano" se stessi su differenti scale e su differenti livelli di astrazione".<sup>136</sup> (Seguendo l'analogia di Shaviro tra il cinema e l'economia contemporanea si potrebbe interpretare la sequenza iniziale di *Limitless* e l'uso dello zoom frattale come una "riflessione" – nel duplice senso di "ragionare" ma anche di "restituire sotto forma di immagine speculare" – sull'/dell'economia contemporanea e l'amministrazione dell'impero globale che lo stesso Negri definisce frattali).<sup>137</sup>

A questo punto se recuperiamo la differenza tra emozione e affezione data nella prima parte di questo capitolo, per Massumi è proprio mediante la natura fluida dell'affezione – non verbalizzabile ed estranea a qualsiasi significazione normativizzante – che si specifica una soggettività perennemente mobile e "il soggetto si apre, o è costituito attraverso, processi economici, politici e sociali più ampi",<sup>138</sup> travalicando qualsiasi forma rappresentativa chiusa e

---

<sup>135</sup> S. Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2011, p. 59

<sup>136</sup> S. Shaviro, *Post Cinematic Affect*, p. 3

137

Cfr. Negri, Hardt, Michael, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)- London 200,1 p. 339

<sup>138</sup> S. Shaviro, *Post Cinematic Affect*, p. 4

statica. Per Shaviro questa ricognizione dell'affezione riconcilia e risolve le distanze tra Massumi e Jameson per il quale, proprio come l'affetto elaborato da Massumi, il capitale multinazionale è irrepresentabile: così come l'affezione è sistematizzata e fissata nella nozione di emozione, allo stesso tempo il valore del lavoro è racchiusa e mercificata nella formula della forza-lavoro. Per questo passando per l'estetica della mappa cognitiva di Jameson possiamo arrivare ad un'estetica della mappa affettiva: "Film and music video are best regarded as affective maps, which do not just passively trace or represent, but actively construct and perform, the social relations, flow, and feelings that they are ostensibly «about»".<sup>139</sup>

Analizzando il video musicale *Corporate Cannibal* di Grace Jones, Shaviro indaga la tecnica di *modulazione* dell'immagine in computer grafica con cui viene realizzato e che traduce in immagine, al pari del *morphing* considerato invece da Jullier, il principio di flessibilità e fluidità – contro la ripetitività e la rigidità del capitalismo industriale – del capitalismo cognitivo.

### **2.3 Soggettività postmoderne, oltre il *gender*. Braidotti, Haraway e Butler**

In *Urban Cinematic* Maria Hellström Reimer assume le riflessioni bio-politiche e bio-economiche per un'analisi parallela sul cinema e sulla città e, proprio attraverso questa triangolazione tra cinema, spazio urbano e bio-politica, iscrive il soggetto postmoderno. La biopolitica non va indagata solamente come un'attività di controllo sulle persone ma va integrata in un contesto sociale più ampio. Le dinamiche politiche e bioeconomiche appartengono alle strutture sociali e quindi anche al cinema in quanto emanazione ed espressione della vita sociale stessa. La prossimità tra le pratiche cinematografiche e quelle bio-politiche si dispiega nel funzionamento stesso della mdp – così come la describe Benjamin – che nel momento in cui "interviene con i suoi mezzi ausiliari, con il suo scendere e salire, il suo interrompere e isolare, il suo ampliare e contrarre il processo, il suo ingrandire e ridurre" non opera su un piano puramente estetico ma, allo stesso tempo, ci restituisce un'immagine effettiva e suggestiva dell'instabilità (politico-economica) dello scenario urbano, così eterogeneo e flessibile. Per questo motivo il cinema è un dispositivo di visione indispensabile che si sdoppia tra l'essere uno sguardo agito da chi è al potere e ne controlla la forma e i contenuti e uno sguardo agente che assorbe, penetra e riflette la vita sociale stessa. Il cinema inteso come un'immagine-specchio che ingrandisce, isola, amplia o contrae la vitalità intrinseca degli spazi esperenziali soggettivi, replica e raddoppia i processi di identificazione immersiva e fluida che già appartengono al tessuto sociale in sé.

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 6

Nel paragrafo di apertura a questo capitolo abbiamo già visto come nelle logiche del capitalismo cognitivo si iscriva un soggetto flessibile capace di adattarsi alle varie situazioni. Valgano per tutte le dichiarazioni di Negri che, nel momento in cui considera nel capitalismo contemporaneo uno scivolamento del lavoro operaio nel lavoro intellettuale e immateriale, ammette che, se potesse tornare indietro, dedicherebbe loro molto più spazio di quanto non ha fatto in passato, vagliando al meglio il rapporto tra bioeconomia e produzione di soggettività. Solo così potrebbe, afferma Negri, confrontarsi con le teorie del “postmoderno che, scavando i risultati presenti dello sviluppo capitalistico, [...] rinnovano il metodo marxiano della «tendenza» e della sua critica rivoluzionaria; si trovano cioè a cogliere, dentro la produzione postmoderna di soggettività produttiva, la nuova insurrezione del lavoro vivo”.<sup>140</sup> È in questa prospettiva che vale la pena tralasciare i diversi passaggi attraverso cui Negri stabilisce una certa continuità teorica tra i *Grundrisse* e *Il capitale* di Marx e innalzare ad oggetto di analisi solo i contenuti di questa correlazione, ovvero “la possibilità costitutiva della scissione” e il “concetto di antagonismo” perché, a mio parere, sono centrali nell’attraversamento del soggetto postmoderno. Il lavoro di Negri, infatti, rilegge il marxismo conferendo ai concetti di plusvalore, capitale sociale e lavoro astratto una dimensione interpretativa ma anche operativa più ampia. Questo perché l’autore intende lasciare emergere un più marcato dinamismo della dialettica marxiana che attraversa trasversalmente e diacronicamente l’intera produzione di Marx. Il principio dialettico infatti non va confinato all’interno della lotta di classe – troppo rigida nella separazione delle parti in causa – ma ricollocato in un processo più complesso di “identificazione del rapporto crisi-emergenza della soggettività rivoluzionaria”<sup>141</sup> che è altrove definita anche “scienza della crisi e della sovversione”.<sup>142</sup> Nell’interpretazione di Negri il soggetto marxiano viene, quindi, ulteriormente mobilitato e ci permette di introdurre gli intenti di questo paragrafo in cui scioglieremo il soggetto dai principi di staticità e immobilità indotti da regimi di visione e di potere incontrovertibili, sia a livello macro che micro sociale, attraverso la nozione teorica di nomadismo di Braidotti, la portata teorica della disfatta del *gender* di Butler e la teoria cyborg di Haraway. Nelle intenzioni di Negri c’è innanzitutto l’idea di confutare proprio il senso di linearità o di coerenza storica e di dimostrare come nessun assetto politico, e quindi nessun soggetto sociale, debba essere assunto come eterno nei suoi effetti ma piuttosto storicizzato, ovvero circoscritto a una dimensione spazio-temporale che è allo stesso tempo necessaria e transitoria. Non c’è più prevedibilità nelle posizioni dei vari soggetti attoriali sociali, non c’è più regolarità nelle dinamiche di dominio e assoggettamento ma tutto diventa ascrivibile ai

---

<sup>140</sup> A. Negri, *Marx oltre Marx*, Manifestolibri srl, Roma 1998, p. 9

<sup>141</sup> *Ivi.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

movimenti di trasformazione e transizione e, quindi, riorganizzato secondo le logiche di un “universo plurale”. La pluralità – che combina la dialettica infinita tra costituzione e scissione – diventa quindi un paradigma non solo per il riconoscimento delle strutture sociali ma anche per l’individuazione delle varie soggettività che si spostano al suo interno e che non sono più concepite in senso unitario ma sono mosse da forme di antagonismo strutturante che conferiscono mobilità e reversibilità ai processi storici e identitari. Un taglio fortemente postmoderno nell’interpretazione degli scritti di Marx, che segna il passaggio dai principi economici all’applicabilità degli stessi per una lettura della società in generale e della soggettività in particolare:

la realtà non è lineare, la dialettica non è totalitaria, il procedimento scientifico non è intuitivo: al contrario, la realtà si muove continuamente ed implica nel suo movimento l’antagonismo delle forze collettive che esercitano, con la *conoscenza*, il potere. Eccoci al punto: i criteri fin qui studiati debbono ricomporsi in un ulteriore principio che colga insieme le grandi alternative del corso storico, i mutamenti qualitativi, i salti e le virate del reale, e la partecipazione dei soggetti – come causa e prodotti – di questo sviluppo. L’orizzonte storico si muove: la categoria definita per astrazione determinata si modifica, la tendenza si realizza o si sposta, comunque è soggetta a forte variabilità, i soggetti che si muovono in questo orizzonte e che lo qualificano in termini pratici sono essi stessi coinvolti, felicemente o meno, nel processo. Quest’orizzonte è sempre pluralistico, variato, mobile.<sup>143</sup>

Per quanto il capitalismo industriale e il feticismo delle merci di Marx oggi abbiano contorni più sfumati e tratti meno marcati, e siano invece rintracciabili nelle loro configurazioni contemporanee e cioè nel capitalismo cognitivo e nel feticismo immateriale, c’è qualcosa del criterio analitico e d’indagine di Marx che rimane costantemente valido nella sua applicabilità e che quindi si rinnova nel tempo e nello spazio come metodologia investigativa. Mi riferisco ai termini posti dal materialismo storico che, inversamente all’idealismo hegeliano, coglie nella sovrastruttura socio-culturale una determinazione della struttura economica. Questa relazione sembra perseguita anche da Rosi Braidotti che già nell’incipit di un discorso dal taglio fortemente ideologico sulla sovrastruttura postmoderna affonda le sue radici concettuali su un terreno economico fertile, che è appunto quello del capitalismo avanzato dell’era contemporanea.

---

<sup>143</sup> A. Negri, *Marx oltre Marx*, Manifestolibri srl, Roma 1998, p. 75

In altre parole la *nomadic theory* include, anzi quasi presuppone, l'analisi del quadro economico contemporaneo, sempre più mobile o nomade, per poi approdare alle soggettività contemporanee che non sono altro che un riflesso, una determinazione dell'economia stessa. Il capitalismo avanzato, sostiene Braidotti, è la ragione e la logica dell'affermazione e della proliferazione di differenze (soggettive) plurali, della mercificazione dell'esistenza e della cultura e della stratificazione dell'«altro», o meglio, degli «altri» che diventano oggetti di consumo socio-culturale e di feticizzazione immateriale. “Given that the political economy of global capitalism [...], it produces ever-shifthing waves of genderization and sexualization, racialization and naturalization of multiple «others»”.<sup>144</sup> Tra questa prima relazione data tra l'economia esistente e il suo potenziale soggetto – ancora in fase definitoria – l'autrice sembra rinviare alle *media* e *visual cultures* che partecipano alla logica della mercificazione diffusa veicolando i più svariati processi di rappresentazione dell'altro. Lo spirito delle *media industries*, i primi produttori di capitale immateriale dell'economia contemporanea, infatti è quello di sostanzarsi nella circolazione infinita e frammentata di immagini che ci restituiscono una pluralità esistenziale e socio-culturale prima di allora bandita. A partire dall'Illuminismo si è progressivamente affermata fino alla modernità una struttura di pensiero fortemente ideologica e gerarchicamente e teleologicamente disciplinata che, in nome del “progresso”, ha organizzato la visione del/sul mondo intorno all'idea della “perfettibilità” dell'Uomo. Si trattava di riconoscere un soggetto normativo dominante – il “grado zero della devianza”<sup>145</sup> – che il sistema fallogocentrico ha istituito e istituzionalizzato nel soggetto maschile bianco che, incrociando l'asse sessuale e quello razziale, definisce l'assoggettamento della donna e dei “popoli neri”. Il postmoderno scardina questa struttura dualistica – che probabilmente trova la sua forza anche nella struttura dicotomica di matrice economica del Padrone/Servo prima e del capitalista/proletario poi – fatta di opposizioni binarie, decentrando la posizione data al soggetto dominante e soprattutto rompendo quella fissità di relazione tra il soggetto di potere e il soggetto subalterno partendo da una più generale riqualificazione del soggetto in termini di mobilità, fluidità, dinamismo, cambiamento, trasformazione, ovvero quello che Braidotti riassume sotto la formula dei “processes of becoming”. Si tenga a mente che i processi di *becoming* non concernono mai i soggetti dominanti che Braidotti etichetta invece come i luoghi della decostruzione e della critica, riguardano invece i soggetti subalterni che, diversamente, sono implicati in dinamiche di tensione e trasformazione dello *status quo*. I processi in divenire, nei termini posti dall'autrice, e nell'ipotesi di posizionalità multiple dei soggetti “altri”, inoltre, sono ricollocati in luoghi di

---

<sup>144</sup> R. Braidotti, *Nomadic Theory – The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 27

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 28

affermazione e ridefinizione positiva delle stesse soggettività in luogo di relazioni dinamiche e alternative che promuovono connessioni affettive, spostandole su altri livelli sia temporali (in quanto intervengono sui processi di ricordo, memoria e immaginazione) sia spaziali (in quanto rimappano e riconfigurano il territorio con meccanismi di significazione alternativi). Nei soggetti subalterni, oppressi e marginalizzati per esempio la tracciabilità dei ricordi è spesso un capitale negativo nei suoi contenuti ma è proprio questo che spinge il soggetto al cambiamento, ad una *transmutation of value* (p. 32) che si congeda dalle misure normative e dalle ingiunzioni ideologiche e si concretizza in relazioni di natura empatica e affettiva.

It is linked to a radical process of defamiliarization or disidentification from dominant representational and even self-representational practices. Remembering nomadically amounts to reinventing a self as other – as the expression of a nomadic subject’s structural ability to actualize selfhood as a process of transformation and transversality<sup>146</sup>

In questi processi di continua (de-)soggettivizzazione che non solo sospendono ma stravolgono il valore universale della normatività socialmente accettata, la spinta verso il cambiamento continuo, il continuo *becoming* si traduce in un impianto teorico del desiderio che quindi diventa ulteriore forma espressiva della *nomadic political theory*. In altre parole il desiderio stesso ha una dimensione politica in quanto è ciò che muove il soggetto verso il cambiamento, ma è anche ciò che implica la molteplicità dei soggetti desideranti e che quindi trova una configurazione diversa perché i soggetti, nella prospettiva nomadica, pensano diversamente l’uno l’altro e in modo imprevedibile. Le soggettività non sono più omologate dentro un sistema di pensiero e di desiderio coartante e coercitivo che risponde a dettami di natura ideologica, sono invece piuttosto allineate a un meccanismo di affezione mobile e dinamica.

La *nomadic theory* ci consegna inoltre una struttura discorsiva interessante nella relazione di specularità e reciprocità con cui vengono affrontati i processi identitari che oscillano tra ragionamenti di natura storico-sociologica, passata e presente, e la loro inclinazione o il loro inevitabile sconfinamento nell’ambito della cultura visuale. In altre parole la costruzione del soggetto postulato dalla *nomadic theory* prende le distanze dalle forme identitarie e rappresentative messe in atto dalla cultura moderna della (di-)visione dicotomica dei soggetti e inaugura nuove forme di rappresentazione, una nuova circolazione di immagini e nuove modalità

---

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 33

di “visione” da intendersi nella duplice accezione di nuove tipologie di *sguardo* (soggetto di visione) ma anche come nuovi scenari possibili (oggetti di visione). La tensione empirico-trascendentale verso cui muove la *nomadic theory* è infatti traducibile attraverso le parole stesse di Braidotti che si esprime in termini di “alternative o postmetaphysical figurations” del soggetto o anche di “figural modes of expression that displace the vision of consciousness away from the dominant premises”.<sup>147</sup>

Braidotti auspica di poter abbattere i muri entro cui “è stata confinata la cartografia del corpo all’interno di parametri offerti dal codice culturale dominante” e che si traducono in una “saturazione del nostro spazio sociale per mezzo di immagini e rappresentazioni mediatiche”.<sup>148</sup>

Visibility and media representations produced a consumerist approach to images in a dissonant or internally differentiated manner. [...] At both the macro and the micro levels the body is caught in a network of power effects mostly induced by technology. This is the driving force of the globalization system and transnational economy which engender continuous constitutive contradictions at the “g-local” level. [...] The virtual reality of hypermedia and cyberspace, however “immaterial”, constitutes a highly contested social space or, rather, a set of dense social relations mediated by the technological flow of information.<sup>149</sup>

Nel prossimo capitolo, calandoci totalmente nell’immaginario immersivo della *media city*, attraverso la posizione di Manovich, discuteremo il passaggio dall’*Everyday Life* – formula con cui si evoca la portata visuale dei vari contesti sociali esperiti dal soggetto moderno – all’*Everyday Media Life* – con la cui espressione si intende invece rimarcare l’ipervisualità mediatica del postmoderno e la disponibilità mediatica del soggetto. La *nomadic theory* si inserisce in questo panorama analitico-argomentativo riconoscendo grande centralità alle nuove tecnologie nella definizione del nuovo soggetto: il *body-machine* e il *cyborg* diventano le icone dominanti della cultura contemporanea che, valicando i confini dell’immaginario propriamente cinematografico e mediatico, occupano gli spazi del quotidiano e si “innestano” nel corpo umano alterandone e modificandone la sua gestualità, i suoi comportamenti, i suoi modi di pensare e di agire. Braidotti in effetti parla di nuova alleanza, di nuove forme di prossimità, familiarità e intimità tra l’umano e la macchina. Le nuove configurazioni del soggetto-macchina producono

---

<sup>147</sup> R. Braidotti, *Nomadic Theory – The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 36

<sup>148</sup> Cfr. R. Braidotti, *Nomadic Theory – The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 44-45

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 45

nuove condizioni relazionali e quindi ci permettono di riformulare anche il rapporti di *gender*. Il capitalismo avanzato – che abbiamo visto avere come requisito primo un sapere tecnologico diffuso e condiviso – è anche definito da Braidotti come un sistema *postgender* o androgino, capace di sorvolare e/o di risolvere le categorie fisse tra il maschile e il femminile:

Ciò che è veramente eroticizzato, nella tecno-cultura contemporanea, è proprio il potere che le tecnologie hanno raggiunto nel destabilizzare gli assi categoriali che hanno strutturato la nostra cultura.

Un pensiero che aderisce molto alle analisi di Haraway relativamente al soggetto cyborg:

Il cyborg è una creatura di un mondo post-gender: non ha niente da spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre soluzioni di interezza organica attenute investendo una unità suprema di tutti i poteri delle parti<sup>150</sup>

Ed in effetti a questo punto l'intervento della cultura tecnologica nella definizione di un sistema postgender si iscrive nel pensiero precursore tracciato da Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo* e all'interno dell'orizzonte teorico definito dal *Manifesto Cyborg* di Donna J. Haraway. Nell'introduzione al *Manifesto Cyborg*, curata da Braidotti, si distinguono tre funzioni:

1. una cartografia socio-politica contemporanea (aspetto geopolitico);
2. una riconfigurazione della soggettività, in modo particolare della soggettività femminista (aspetto politico-epistemologico);
3. la nozione dei cosiddetti *saperi situati* (aspetto etico-epistemologico).

In modo particolare il *focus* introduttivo si organizza intorno al tentativo di giustificare l'esigenza di un soggetto *altro*, de-naturalizzato e non-essenzialista, che è solo una delle tante deviazioni o virate dal moderno al postmoderno in cui si transita verso una società post-industriale, verso il capitalismo transnazionale e verso una società tecnologica avanzata. Queste condizione mettono in crisi le strutture simboliche classiche “quali lo stato-nazione, la famiglia e l'autorità maschile”<sup>151</sup> ma anche i rapporti “strumentali” – così vengono definiti da Haraway –

---

<sup>150</sup> D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995 p. 41

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 13

che i soggetti dominanti instaurano con i soggetti subalterni che diventano pure “immagini svalorizzate dalle norma”.<sup>152</sup>

Il nuovo corpo cyborg metterà in campo nuove modalità di visione che saranno al centro del nostro interesse perché ci aiuteranno a coniugare nuovi rapporti di conoscenza e nuove dinamiche di potere. Passando brevemente da un scenario cyborg finzionale – che ha alimentato proficuamente il nostro immaginario – Haraway arriva a definire il cyborg come la “nostra ontologia”, ciò che apre scenari socio-culturali e politici nuovi e in cui la dimensione identitaria del soggetto perde i suoi contorni netti in perfetta analogia al sistema informatico polimorfo della nostra società. Tutto questo si traduce con il tentativo di sovvertire i vari binarismi esistenti mente/corpo, organismo/macchina, maschile/femminile – per citarne solo qualcuno – e “disassemblare e riassemblare” i nostri corpi e le nostre identità in modo più fluido, cogliendo nella tecnologia dell’informazione e nelle biotecnologie l’occasione di nuove relazioni sociali:

Le scienze della comunicazione e della moderna biologia si costruiscono attraverso lo stesso procedimento, la traduzione del mondo è un problema di codifica, la ricerca di un linguaggio comune in cui scompare ogni resistenza al controllo strumentale e ogni eterogeneità possa venir sottoposta al disassemblaggio, al riassemblaggio, all’investimento e allo scambio<sup>153</sup>

Le questioni che abbiamo affrontato finora raggiungono una forza scardinante e dirompente con le teorizzazioni di Butler che non discute solo l’articolazione dicotomica del *gender* ma, nel tentativo di rimobiliarlo, confuta le ragioni stesse del *gender*, valutandone la possibilità di una sua disfatta in una logica de-normativizzante della cultura dominante vigente e in una decostruzione del potere eteronormativo agente. Il pensiero di Butler si presenta nelle sue varie tappe – con *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997), successivamente con *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1999) e poi con *Undoing Gender* (2004) – come un pensiero ostinato a rompere gli schemi dati in cui ogni processo di soggettivizzazione corrisponde a dinamiche di assoggettamento, al fine di riconfigurare il soggetto in una dimensione performativa autonoma. L’idea di fondo di Butler è quella di sradicare le norme di intellegibilità legiferate, disciplinate e avallate dal contesto socio-culturale dominante che irrigidiscono le questioni di *gender* in dinamiche limitate e restrittive (che si chiudono in una relazione di complementarità tra il maschile e il femminile) al fine di allargare

---

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 16

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 59

le possibilità di visibilità politica e vivibilità sociale e soggettiva. Ovviamente quella di Butler si profila come la dichiarazione di una guerra duplice che sfida sia la tradizione psicoanalitica freudiano-lacanianiana sia la dimensione antropologica delineata da Lévi-Strauss, ovvero due assi portanti del pensiero occidentale che hanno strutturato e congelato il modello sociale nel binomio esogamico-eterosessuale che si fonda su una lettura unilaterale del complesso edipico che è alla base delle “ragioni” della società patriarcale.

Se per Freud il complesso edipico è un crocevia tra gli istinti naturali e le istanze culturali che servono da monito all’impulso incestuoso, per Lacan invece la dinamica edipica è indotta dalla famiglia che è la prima e più immediata istituzione socio-culturale agente sulla formazione psichica del bambino. Davide Tarizzo parla a tal proposito di un rovesciamento lacaniano dell’ottica freudiana. In effetti, secondo Lacan non è la natura ma “l’imperativo paterno e familiare che riaccende nel bambino l’angoscia di un contatto fusionale con la madre”.<sup>154</sup> Se il rapporto padre-figlio all’inizio si nutre di una conflittualità inevitabile, che affonda le sue radici nella comune pretesa del possesso del corpo materno, diversamente, nel momento in cui il bambino accetta di identificarsi con l’imago paterna, partecipa ai dettami dell’intera cultura patriarcale che iscrive il divieto dell’incesto. È questa la ragione per cui Lacan sostiene che l’identificazione è un processo simbolico in cui il soggetto oscilla tra il desiderio per la madre e la rinuncia del corpo materno stesso. In questa oscillazione Tarizzo individua “lo stallo dell’identificazione umana. E l’Edipo è in questo senso un «mito» utilizzato dalla psicoanalisi per spiegare certi processi individuali, ma è anche un mito sociale cui l’uomo ricorre per narrarsi la propria storia”.<sup>155</sup>

L’Edipo in sostanza deve assolvere a una funzione normativizzante del soggetto nell’ambito di un’ottica eterosessuale in cui il soggetto maschile e il soggetto femminile devono rimanere separati, sia nei loro processi di formazione individuale, sia nelle loro posizionalità socio-culturali. Quali sono, quindi, i limiti della struttura lacanianiana? Sono sicuramente quelli di proporre l’articolazione del soggetto “normativo” sempre e comunque all’interno di una struttura eterosessuale che distingue il maschile e il femminile, con l’inevitabile trionfo del primo sul secondo. Questa separazione tra il soggetto “pieno”<sup>156</sup>/attivo maschile e l’altro mancante/passivo

---

<sup>154</sup> D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2009, p. 26

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 28

<sup>156</sup> Il soggetto pieno è solo una soluzione ideologica proposta dalla società patriarcale dominante al fine di giustificare il dominio del maschile sul femminile. In senso lacanianiano però il soggetto non è mai dato nella sua pienezza. A tal proposito rinvio a Jacques Lacan, *Il seminario- Libro IV- La relazione oggettuale 1956-57*, Torino, Einaudi, 2007

femminile è recuperata da Elizabeth Cowie attraverso gli scenari della *fantasia*<sup>157</sup> freudiana per confutare e, quindi, riformulare il simbolico lacaniano attraverso lo svelamento, e la successiva decostruzione, del criterio che interpreta il concetto di alterità, non nell'accezione neutrale di diversità o eterogeneità, ma di *differenza*, una nozione dal chiaro valore ideologico. Infatti, nel riconoscimento di una supposta differenza tra due termini dati (quali essi siano) si istituisce e si istituzionalizza una spaccatura che ne struttura il rapporto all'interno del quale il secondo termine è definito per sottrazione muovendo dal primo, riconosciuto come dominante. Cowie, nel nostro caso specifico, dimostra come l'alterità femminile, sotto il segno della negazione, sia una soluzione sociale e ideologica sostenuta dalla società patriarcale dominante che, facendo leva sul principio della differenza sessuale biologicamente data, garantisce e permette al soggetto maschile di sorvolare sulla sua soggettività desiderante, ovvero mancante, e di istituire *ex novo* il suo desiderio in termini di pienezza.<sup>158</sup>

Nei vari contesti sociali dati (di *gender*, di classe e di razza), l'individuazione dell'altro simbolico serve a costruire una struttura relazionale differenziale tra due soggetti diversamente posizionati in cui il luogo occupato dall'altro è sempre marcato dal segno meno. L'altro è il *τόπος* del taglio in cui il soggetto, in posizione dominante, negozia la possibilità (impossibile) di una soggettività piena a discapito dell'altro. Proprio per questo l'autrice assume una posizione di

---

<sup>157</sup> Mi si permetta almeno in nota, per agevolare il ragionamento del mio discorso e evitare grandi digressioni sul testo principale, di rendere conto di alcuni cambi di paradigma fondamentali nell'interpretazione dei testi freudiani che a partire dagli anni '80 hanno tentato e promosso una revisione sia dell'assetto socio-culturale della nostra società – ridimensionandone la struttura patriarcale dominante – sia delle analisi filmiche. La nozione di matrice freudiana che viene recuperata, per le dinamiche che mette in atto, è quella di *fantasia* che ha il merito di allontanarsi dal criterio fallogocentrico che, riconoscendo nel pene il significativo della differenza sessuale, è la determinante che definisce con una certa linearità le traiettorie edipiche scisse in maschile e femminile. La scelta di uno specifico contenuto psicoanalitico come fallogocentrismo – struttura esclusivamente maschile – Cowie denota un taglio teorico già deformato in partenza che, supportando il modello patriarcale dominante nella società e una fissità di ruoli distinti in maschili e femminili, giustifica programmaticamente un'impostazione altrettanto patriarcale nel cinema. Le dinamiche della fantasia invece lasciano intravedere una prospettiva teorica nuova, capace di riorganizzare il modo di pensare al *gender*. Di grande efficacia sono gli studi di J. Laplace e J.-B. Pontalis (in *Fantasma originario – Fantasmi delle origini – Origini del fantasma*, Il Mulino, Bologna 1988) che distinguono le diverse strutture in cui si sostanziano la fantasticheria diurna e il fantasma originario in rapporto al posizionamento del soggetto. Nel primo caso infatti abbiamo un soggetto che partecipa in prima persona alla sua fantasticheria, occupando un posto fisso e invariabile, nel secondo caso “il polo del fantasma originario, invece sarebbe caratterizzato da un'assenza di soggettivizzazione”. Proprio nell'assenza di soggettivizzazione, il soggetto ha contorni sempre meno definiti e acquisisce uno status mobile e transitorio. La fantasia, per come è stata indagata in *Un bambino viene picchiato* diventa un parametro capace di decostruire l'unilateralità dello sguardo maschile verso il corpo-feticcio femminile perché, in nome di un'articolazione complessa, rifiuta l'ipotesi di soggettività fisse e statiche a favore di posizionalità e identificazioni reversibili per le quali anche la donna occupa il posto del s/oggetto ed è libera di muoversi in uno scenario stratificato, eterogeneo e multiforme. Oltre alla posizione di Elizabeth Cowie, “Fantasia”, in Id., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; si vedano anche C. Penley, “The Avant-Garde and Its Imaginary”, in Id. *The Future of an Illusion*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999; R. Chow, “Il sogno di una Butterfly”, in Id., *Il sogno di Butterfly*, Meltemi, Roma 2004.

<sup>158</sup> Per maggiori approfondimenti si veda Elizabeth Cowie, “Fantasia”, in Id., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997

rottura, rispetto a precedenti teorie femministe,<sup>159</sup> attraverso cui nega il principio di specularità tra la fantasia costruita socialmente e la fantasia psichica. In altre parole, se la fantasia socio-culturale di dominio patriarcale rappresenta la donna come “mancante o castrata” essa deve essere aggirata, contrastata e combattuta in quanto pura istanza culturale e non più accettata, ammessa e giustificata come un’immagine speculare di derivazione psichica. L’elemento della mancanza è una condizione strutturale ed esistenziale del soggetto senza distinzioni di *gender*.

In questa prospettiva, se la mancanza definisce il soggetto ne consegue che: 1. Le questioni di dominio e subordinazione tra maschile e femminile sono costrette ad arretrare in quanto invenzioni ideologiche prive di fondamento ontologico; 2. Inoltre, poiché l’esperienza della mancanza mette costantemente in discussione la soggettività e la sua posizionalità non è più possibile ipotizzare programmaticamente alcun tipo di fissità di ruoli né istituire preventivamente una simbolizzazione definitiva tra i *gender*.

Tutto questo si pone in relazione dialogica con il concetto di “intelligibilità del desiderio” di Butler attraverso cui l’autrice suggerisce un ulteriore avanzamento teorico. Butler, infatti, non discute solo la reversibilità delle posizioni di *gender*, né scardina solamente il principio dell’esogamia eterosessuale, ma contesta proprio il modo di pensare il/*al gender* avanzando la proposta di una sua disfatta. Il *gender* è così svincolato da qualsiasi paradigma psicoanalitico e socio-culturale e iscritto in uno scenario più ampio che risponde ai principi della performatività e della mobilità sociale. Ci si affranca, quindi, da “le morfologie ideali e le norme corporee restrittive”,<sup>160</sup> in cui la visibilità e i processi rappresentativi di un corpo sono derivazioni e implicazioni culturali, e si smaschera il ricorso ideologico alla psicoanalisi “spesso usata per rafforzare la nozione di una differenza sessuale primaria come nucleo della vita psichica individuale”.<sup>161</sup> Questa eterosessualità normativizzata, questo binarismo obbligato del maschile e del femminile, legiferato dal Nome del Padre, per Butler preclude le potenzialità del soggetto desiderante e respinge la molteplicità imprevedibile delle dinamiche di desiderio. Butler, quindi, mette in discussione l’impostazione lacaniana perché, se a livello teorico promuove una distinzione tra il padre simbolico e il padre sociale, su un livello effettivo si rimane comunque imbrigliati in una trama culturale intessuta di una normatività totalizzante: le configurazioni molteplici della paternità sociale vengono infatti riassorbite nel blocco monolitico della struttura simbolica non ammettendo nessun assetto familiare diverso da quella edipico. Una delle conseguenze del simbolico è proprio il misconoscimento delle forme omogenitoriali, di quelle

---

<sup>159</sup> A tal proposito rinvio a V. Pravadelli, “Feminist Film Theory e Gender Studies”, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari 2007

<sup>160</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, tr. it. *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006, p. 28

<sup>161</sup> *Ibid.* p. 39

monoparentali o delle configurazioni familiari allargate in cui “il ruolo del simbolico [dovrebbe essere] scomposto e riarticolato secondo nuove formazioni sociali”.<sup>162</sup> Il tabù dell’incesto, quindi, intende assurgere a norma l’intellegibilità simbolica e culturale del soggetto eterosessuale, relegando il soggetto omosessuale alla sola forma negativa della devianza.<sup>163</sup>

Ciò conduce inevitabilmente ad una rinegoziazione del desiderio o meglio dei diversi desideri e quindi ad un allargamento della dimensione di vivibilità e intellegibilità dei soggetti implicati. Il desiderio del soggetto, per come l’ha posto la filosofia hegeliana,<sup>164</sup> diventa uno scenario

---

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 190

<sup>163</sup> Cfr. Elvira Angela Nicolini, “Famiglie e postmodernità: quel che permane dell’Edipo”, in «Notes per la psicoanalisi – Trasformazioni sociali e forme della psicopatologia», Roma, Biblink Editori, n. 0/2012, p. 144

C’è da considerare che, pur ammettendo per via ipotetica l’assolutezza della famiglia eteronormativa, ad oggi, le traiettorie edipiche ipotizzate da Freud non sono le uniche plausibili. A tal proposito rinvio al saggio di Nicolini in cui l’autrice, partendo dal concetto di trans-storicità del legame familiare di Derrida, arriva a confutare il modello edipico, argomentandone la sua insufficienza e la sua inadeguatezza. Nicolini compie una vera e propria inversione teorica ragionando per assurdo: mantenendo, almeno in una prima fase della sua analisi, la struttura familiare eteronormativa come una costante assoluta, riesce a fare emergere le variabili possibili all’interno della coppia eterosessuale stessa in cui la vita psichica del soggetto è dimostrata in assetti familiari che eccedono la regola e la normatività. L’autrice, quindi, passa in rassegna la pluralità delle configurazioni familiari odierne partendo proprio dal modo diverso in cui si declinano già solo le famiglie eterosessuali che diventano morfologicamente più flessibili e dinamiche, per quanto interne all’ipotesi edipica stessa. La sua dissertazione dimostra, infatti, come nella società contemporanea si possa ravvisare il passaggio dalla famiglia tradizionale, in cui le figure genitoriali sono disposte su un’asse verticale e gerarchico, alla famiglia attuale che, in nome di una reversibilità tra la funzione paterna e quella materna, si organizza orizzontalmente favorendo “posizioni reciproche più paritetiche”,<sup>163</sup> all’interno della coppia genitoriale. Per tutte queste ragioni ad oggi si rende necessario valutare i margini di applicabilità e praticabilità dell’edipo freudiano al fine di destituirne la validità universale che gli è stata accordata dalla società patriarcale dominante.

<sup>164</sup> In un’analisi di Kojève, inerente al secondo momento della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, quello dell’*Autocoscienza*, sviluppata intorno al rapporto Servo/Padrone, è possibile capire il valore gnoseologico della dialettica storica del Signore e del Servo: due estremi che si affrontano in vista del *Desiderio di riconoscimento*, di cui godrà alla fine la sola parte vincente. La Lotta è sempre una Lotta tra Desideri all’interno della quale ciò che determina la differenza o lo scarto tra i due soggetti implicati è la modalità diversa di raggiungimento e di soddisfacimento del Desiderio. Stando alla spiegazione e definizione di *Desiderio* che ci propone Kojève, il Signore, a causa della sua inattività, non può incarnare l’«Io del Desiderio». Volendo, infatti, schematizzare il discorso di Kojève in un ragionamento sillogistico, se esiste un rapporto intimo tra il soggetto e il desiderio, e se il desiderio a sua volta spinge inevitabilmente all’azione, ne deriva che l’«Io del Desiderio» non può che affermarsi nella sua piena attività. Il desiderio è il nucleo intorno a cui si delineano e prendono forma sia il soggetto che la sua azione e in cui il movimento agito dal soggetto verso il desiderio si sostanzia nell’azione negatrice compiuta nella realtà. In principio la coppia Signore/Servo è composta da due soggetti o autocoscienze, non propriamente umane in quanto ancora non “riconosciute”, che in nome di una rispettiva affermazione del proprio sé li vede coinvolti in una lotta per la vita e la morte in un Mondo che preesiste a entrambi. Il primo a determinare la sua Azione negatrice/creatrice è il Signore che si impone all’altro dando prova del suo coraggio e sfidando il destino. Questo fa di lui il primo agente che guadagna il diritto di Signore e, quindi, ottiene l’autorizzazione al comando e alla sottomissione del Servo al Lavoro. Siamo nella prima fase, quella in cui Hegel concepisce il Lavoro come qualcosa di *dis-umano* e il Servo come un non-Uomo, quindi come un *non-desiderio*. I termini di dominio e subordinazione sembrano così stabiliti ma, attraverso il recupero della determinante “desiderio”, assistiamo ad un’inversione interpretativa della coppia Padrone/Servo. In effetti, se il desiderio è sempre declinato come “desiderio di riconoscimento” del sé da parte dell’Altro, nel momento in cui il Signore non ammette nel Servo alcuna qualità di Uomo, rinuncia alla mediazione dell’«altro» perdendo così anche la possibilità per se stesso di essere riconosciuto in quanto uomo. Nella seconda fase, infatti, è proprio l’attività lavorativa a riabilitare la figura del Servo e a renderlo l’Io del Desiderio a tutti gli effetti. Lacan proprio in riferimento al “desiderio di riconoscimento” del soggetto e al suo rapporto con l’Altro fa esplicito riferimento alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, o più precisamente alla spiegazione che ne fa Kojève. Impossibile non riconoscere, nel passaggio appena riportato, una similarità con il ragionamento lacaniano per cui la costituzione dell’Io non può che passare per la *paura* e l’*angoscia* e soprattutto per l’esperienza del Nulla, del Vuoto, dell’assenza-mancanza. Il Servo, infatti, dalla sua parte ha proprio il ricordo dell’*angoscia* provata al momento della lotta contro l’altro e il fatto di essersi percepito come

possibile nel momento in cui il soggetto desiderante viene riconosciuto. Ed è proprio nel recupero dello schema hegeliano tra desiderio e riconoscimento che si inspessisce il valore dell'indagine della nostra autrice per la quale il processo di riconoscimento di un desiderio non è un territorio di conquista da parte del soggetto subalterno ma è un ulteriore luogo di esercizio dei dispositivi di potere. In altre parole, o meglio usando le stesse parole di Butler, nel desiderio che ambisce al riconoscimento, quest'ultimo "diviene un luogo di potere attraverso il quale l'essere umano viene prodotto in maniera diversificata. Ciò significa che il desiderio, nelle misure in cui è implicato nelle norme sociali, è anch'esso connesso alla questione del potere e al problema di chi si qualifica come riconoscibilmente umano e chi no".<sup>165</sup>

Per Butler l'ammissibilità di un desiderio è già legata a una sua insita intellegibilità, ovvero già ascrivibile ai parametri socialmente riconosciuti. Questo significa che il grande impegno verso uno scardinamento dell'ideologia dominante è quello di indagare quali siano i margini di azione e penetrazione della volontà trasformativa di chi non rientra nella soglia dell'intellegibilità e della visibilità socialmente ammesse. A questo punto la pertinenza del rapporto tra potere egemonico e intellegibilità del desiderio si specifica e si canalizza nell'analisi dell'universalità del concetto di eteronormatività in cui le pratiche del desiderio hanno una declinazione esclusivamente eterosessuale. Tale eterosessualità istituzionale richiede e produce al contempo l'univocità di ognuno dei termini di genere che costituiscono il limite delle possibilità di genere all'interno di un sistema di genere binario e oppositivo. Questa concezione del genere non solo presuppone una relazione causale tra sesso, genere e desiderio, ma ipotizza anche che il desiderio rifletta o esprima il genere e che il genere rifletta o esprima il desiderio.<sup>166</sup>

Ciò che davvero conta è cessare di legiferare per tutti imponendo qualcosa che è vivibile solo per alcuni e, similmente, smettere di vietare a tutti ciò che risulta intollerabile solamente ad alcuni. Le differenze di posizione e di desiderio stabiliscono i limiti alla possibilità di universalizzazione in quanto riflesso etico<sup>167</sup>

Per Butler il femminile e il maschile sono sostanzialmente entità limitanti, emanazioni di formazioni discorsive, di posizioni di potere, ovvero determinazioni socio-culturali, tracciabili sia come categorie che si riflettono in una data rappresentanza politica sia come soggetti che

---

un *nulla*. Siamo di fronte al vuoto che plasma il soggetto e davanti alla *mancaza strutturale* che ogni Uomo deve esperire per diventare realmente autocosciente e consapevole.

<sup>165</sup> J. Butler, *Undoing Gender*, tr. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 26

<sup>166</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, tr. It. *Questioni di genere – Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 35

<sup>167</sup> J. Butler, *Undoing Gender*, tr. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 33

vengono espressi e codificati in rappresentazioni linguistiche. Ma è proprio intersecando il piano politico con quello linguistico che le definizioni di *gender* mancano di esaustività e di complessità in quanto si ancorano a strutture discorsive troppe semplicistiche e ad una soggettività scevra di profondità e spessore. Butler quindi coglie la necessità di coniugare l'assetto politico e linguistico disciplinante – vigente sia a livello sociologico che psicoanalitico – con quelle che definisce le potenzialità emancipatrici presenti all'interno delle strutture sociali stesse. In questa prospettiva definitoria la specificità individuale si affranca da meccanismi deduttivi troppo generici o astratti e quindi poco pertinenti o inclini a una rappresentazione molteplice e plurale dei soggetti dati. Per scandagliare le possibilità sospese e congelate di un desiderio stratificato su fantasie multiple e in grado di evadere la norma Butler stravolge la linearità normativa delle traiettorie edipiche di matrice freudiana ma soprattutto rompe e viola i confini della desiderabilità ideologicamente prescritta e ce la restituisce attraverso nuove forme di visibilità e vivibilità. Butler si appella alla differenza tra sesso e genere, laddove il secondo – in quanto costruzione culturale – si affranca da una dimensione biologica (per cui c'è specularità tra maschile/uomo e femminile/donna) e diventa possibilità di declinazione multipla del sesso, in cui le pratiche discorsive di natura sessuale sono disancorate dal corpo biologico di appartenenza. In ragione di questa ipotesi diventa necessario smantellare il sistema binario pre-linguistico attraverso cui è stato sistematizzato il sesso biologico e configurato il desiderio eterosessuale, all'interno del quale «il corpo» appare come un medium passivo, su cui sono iscritti i significati culturali, o come strumento attraverso il quale una volontà interpretativa e appropriativa determina per se stessa un significato culturale». <sup>168</sup> Butler quindi partendo dall'assunto del significato sociale attribuito al genere stabilisce, come suo criterio analitico-interpretativo, il binomio visibilità/leggibilità attraverso cui indaga l'identità, con l'obiettivo di contrapporre alla presunta universalità delle prescrizioni normative, la specificità e la particolarità delle pratiche performative ed esperenziali. Fantasia e desiderio così si dovrebbero sganciare dal binarismo maschile-femminile che non è altro che il risultato protesico dell'egemonia maschile che ha tanto gestito le logiche di potere quanto condizionato l'intera struttura discorsiva del/sul sociale. Addirittura Irigaray esclude la possibilità del binarismo stesso, parlando più precisamente di monologia della mascolinità. Per Irigaray, infatti, il binarismo maschile-femminile è «solo una strategia narrativa atta a mascherare l'univocità dell'*agency* maschile che elide totalmente il femminile che, a sua volta, è l'irrapresentabile a

---

<sup>168</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, tr. It. *Questioni di genere – Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 35

livello del soggetto, essendo il “feticcio della rappresentazione”.<sup>169</sup> È a questo livello che Butler ricorre al concetto di fantasia che “equivale a pensare il corpo come punto di partenza di un’articolazione non più limitata al corpo così com’è”,<sup>170</sup> non confutando solo la prescrittività delle logiche eteronormative, né discutendo solo la reversibilità delle posizioni di *gender* ma avanzando la proposta di una sua disfatta. Il *gender* è così svincolato da qualsiasi paradigma psicoanalitico – per cui l’Edipo assolve ad una funzione normativizzante in un’ottica socio-culturale eteronormativa – e iscritto in uno scenario più ampio che risponde ai principi della performatività e della mobilità sociale. Si prendono le distanze, quindi, da “le morfologie ideali e le norme corporee restrittive”,<sup>171</sup> in cui la visibilità e i processi rappresentativi di un corpo sono derivazioni e implicazioni culturali, e si smaschera il ricorso ideologico alla psicoanalisi “spesso usata per rafforzare la nozione di una differenza sessuale primaria come nucleo della vita psichica individuale”.<sup>172</sup> Questa eterosessualità obbligata, legiferata dal Nome del Padre, per Butler preclude le potenzialità del soggetto desiderante e respinge la molteplicità imprevedibile delle dinamiche di desiderio.

---

<sup>169</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, tr. It. *Questioni di genere – Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 29

<sup>170</sup> *Ibidem*

<sup>171</sup> J. Butler, *Undoing Gender*, tr. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 28

<sup>172</sup> *Ibid.* p. 39

## Capitolo 3

### **La Media City: soggettività e oggettività dell'urban spectator**

#### **3.1 Body Movies: nuovi modi di pensare all'aura e al Panopticon**

La suggestione principale intorno a cui ruota l'articolazione di questo capitolo è relativa alle immagini *sulla* città da intendersi come immagini che, in senso più letterale, vengono *proiettate sugli edifici urbani*. Parleremo quindi dei cosiddetti *urban screens* o *media buildings* che accrescono la portata iconico-visiva dello scenario urbano preesistente con l'effetto immediato di conferire mobilità alla staticità dell'architettura urbana, trasformandola – nel rispetto delle sue caratteristiche morfologiche e materiche – in un vero e proprio schermo dinamico, dal forte impatto visivo. Sono pratiche artistiche che disvelano la “*city of attractions*”<sup>173</sup> e che costruiscono nuove “forme comunicative dell'abitare”,<sup>174</sup> modificando continuamente lo stato permanente della città che, da semplice spazio transitorio, diventa esperienza estetica ma anche luogo di *condi-visione*, di appropriazione e di significazione della metropoli stessa. Uno spazio urbano, quindi, multiforme, poliedrico, multimediale che promuove il passaggio dalla “città-monumento” (quella architettonica, storica, costante nella sua topografia) alla “città in movimento” (quella che si spoglia e si veste di immagini sempre nuove sotto gli occhi di tutti) rinnovando e reinventando quotidianamente l'esperienza percettiva del soggetto.

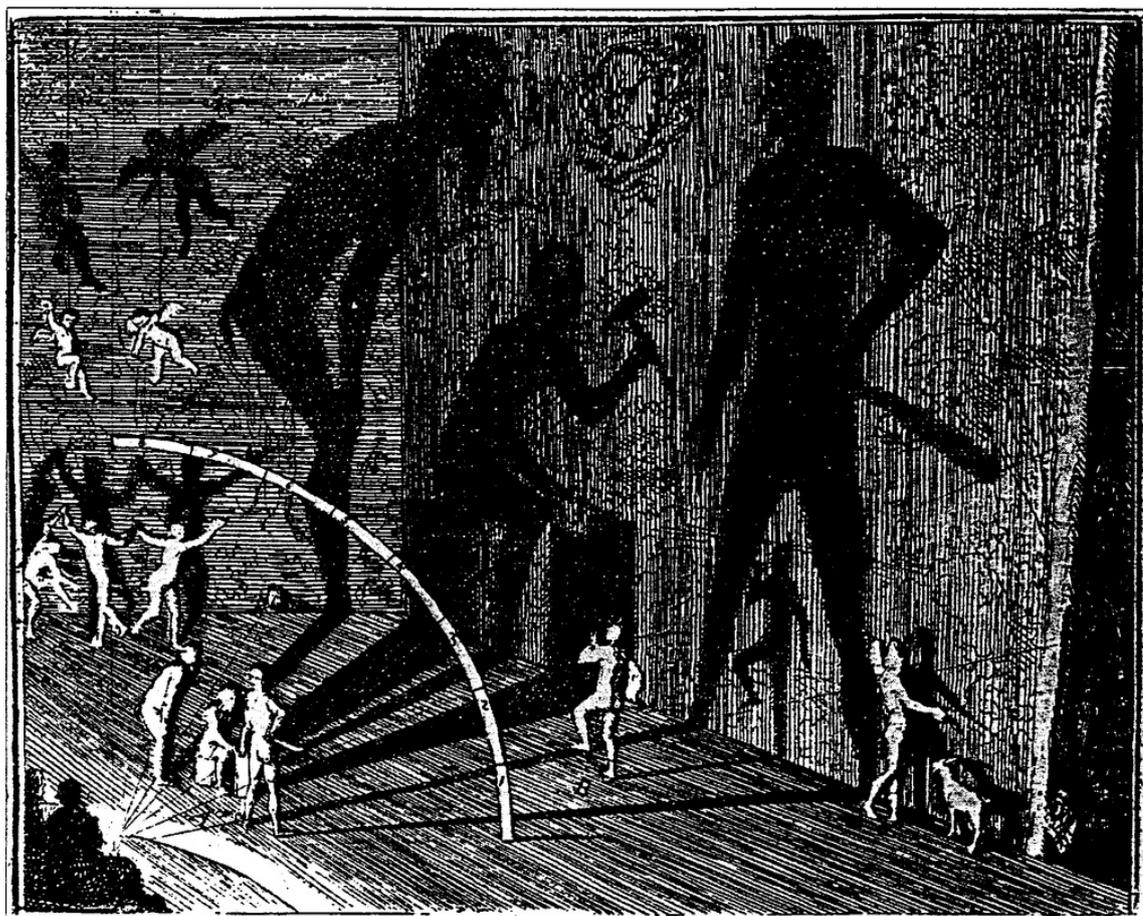
La città, quindi, pensabile come interfaccia interattiva, fatta di frammenti di visioni o di visioni frammentate, in cui le vetrine, i cartelloni pubblicitari, i *billboards*, i *video-mapping* – che si susseguono senza criteri di continuità – spezzano la visione integrale del paesaggio urbano mettendo in gioco processi rappresentativi specifici dell'era globale, capaci di attivare a ritmo irregolare lo sguardo del passante. In questa nuova dimensione metropolitana, le varie ipotesi teoriche e discorsive sul dispositivo cinematografico si sovrappongono a quelle sui dispositivi urbani. A tal proposito in questa realtà/virtualità multisensoriale e ipervisiva ci introdurranno i *Body Movies* di Rafael Lozano-Hemmer che hanno funzionato da nucleo catalizzatore di una serie di riflessioni teoriche in quanto sono un caso emblematico di espressività dello spazio che costruisce e concretizza l'ipotesi di “architettura relazionale” portata avanti dall'artista. Il primo evento di *Body Movies* è stato commissionato dalla V2\_Organisatie in occasione dell'European Capital of Culture ed è avvenuto nel 2001 con sede a Rotterdam. Tra l'altro è proprio Rotterdam la città che fece da sfondo nel 1675 a *The Shadow Dance* del pittore e scrittore d'arte di origine

---

<sup>173</sup> B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Readings in the Material and Symbolic City*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p. 46

<sup>174</sup> M. Di Felice, *Paesaggi post-urbani – La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Bevivino Editore, Milano-Roma, 2010, p.68

olandese Samuel van Hoogstraten a cui Lozano-Hemmer si è ispirato. Lo studio sull'originaria danza di ombre – con cui van Hoogstraten collega il mito della caverna di Platone al potere illusionistico di un cinema *ante litteram* – rappresenta immagini fantasmagoriche antropomorfe ottenute dalla proiezione su una superficie “schermica” di corpi umani che assumono proporzioni diverse a seconda della loro vicinanza o lontananza dalla fonte luminosa. L'illustrazione di *The Shadow Dance*, parte integrante del suo libro *Zichbaere Wereldt* (Il mondo visibile), rende esplicito lo studio cui van Hoogstraten si è a lungo dedicato in merito al rapporto intimo tra luce, oscurità e prospettiva.



Allo stesso modo Lozano-Hemmer lavora sui corpi e sulla loro proiezione deformata attraverso un uso insolito dello spazio pubblico e una ridefinizione della funzione dei dispositivi di sorveglianza. L'installazione prevede, infatti, l'impiego di quattro proiettori Xenon da 7kW dotati di rulli robotici, 1200 pannelli translucidi Duraclear, un sistema di localizzazione computerizzato, schermi al plasma e specchi. Con questo sistema di proiezioni interattive che

intervengono sullo spazio circostante con un raggio d'azione che varia tra i 400 e 1.800 metri quadrati le immagini delle silhouettes dei passanti si sovrappongono a quelle di migliaia di fotografie precedentemente scattate per le vie della città ospitante, ora proiettate sulle superfici dei palazzi circostanti.

Oltre alla “danza delle ombre” il progetto dei *Body Movies* prende forma dal fallimento di un progetto precedente di cui Lozano-Hemmer aveva sottovalutato e minimizzato la reazione o, meglio, la portata interattiva degli spettatori rispetto alla logica di creazione-visione dell'installazione stessa. La prospettiva di Lozano-Hemmer era quella di una riflessione sulla trasformazione del concetto di paura e, con l'occasione, l'intento era quello di aprire un dibattito on-line con artisti e filosofi di tutto il mondo partendo dai contenuti di un affresco intitolato “I flagelli di Dio”, conservato nell'arsenale della città austriaca di Graz. Il dipinto rappresenta tre problematiche terrificanti: quella di una potenziale invasione turca, il timore della peste bubbonica e, infine, l'infestazione delle locuste. L'affresco in questione agli occhi di Lozano-Hemmer si prestava ad operazioni di riattualizzazione dei tre temi con un'attenzione particolare alla più recente invasione dei rifugiati della guerra jugoslava o al problema del virus dell'AIDS. Il dibattito è stato proiettato in tempo reale sulla facciata del castello di Graz con l'idea di combinare e integrare le riflessioni teoriche dei partecipanti alle supposte espressioni terrorizzate dei passanti-spettatori, per conferire un tocco espressionista – “alla Murnau” afferma Lozano-Hemmer – all'installazione, in cui le ombre dei passanti avrebbero dovuto funzionare come metafore della paura (dal momento che, per esempio, l'invasione turca che non è mai avvenuta, ma era sempre stata vissuta come uno spettro minaccioso). In realtà la reazione spettatoriale all'installazione *Re:Positioning Fear* non ebbe l'esito sperato, in quanto non ci fu una partecipazione empatica ai contenuti proposti ma una contro-reazione autonoma dei passanti che deviarono la portata tragica della tematica dell'evento in una direzione narrativa più ludica e carnevalesca. Il motivo delle ombre dei passanti proiettate in proporzioni giganti sulle superficie urbane aveva affascinato gli urban spectator più delle problematiche proposte, con risultati partecipativi del tutto inaspettati ma soprattutto alterati nei contenuti performativi. L'imprevedibilità della dimensione ludica si esprimeva attraverso i bambini di una scuola che calpestavano l'ombra dell'insegnante; o ancora attraverso un uomo sulla sedia a rotelle che schiacciava con le sue “ruote giganti” – tali apparivano in proiezione – gli altri spettatori presenti. Da questo progetto fallimentare nelle sue intenzioni originarie, ma occasione di riflessione e di studio per il nostro artista, Lozano-Hemmer ha successivamente ideato *Body Movies* il cui spirito creativo si muove dalla regia dell'ideatore all'imprevedibilità registica degli spettatori-performers. Lozano-Hemmer si allontana, quindi, dalla concezione di installazioni

legate alla specificità di uno spazio e si concentra su nuovi tipi di relazioni definite “temporali”, che rifuggono l’artificialità e la programmabilità dell’evento, e che sono meglio indicate come le “specifiche relazionali” dell’arte, ovvero le specificità sociali.



Successivamente ci addentreremo negli spazi della *media city*, un contesto urbano globalizzato che già nell’espressione esalta la sovrapposizione tra la componente mediatica e quella urbana in ragione di una socialità e una comunicabilità circolanti che esaltano e radicalizzano “le specifiche relazionali-temporali” di cui ci informa Lozano-Hemmer. Ad ogni modo la *media city* sarà una conquista teorica graduale che definirò in un secondo momento volendo, in questa

prima fase, rinviare e riflettere sulla struttura di visione realizzata da Rafael Lozano-Hemmer che ci permette di declinare e organizzare le relazioni spaziali in relazioni sociali e viceversa. La formula *Relational Architecture*, coniata dallo stesso autore, oltre ad esprimere l'idea fondativa della sua installazione *Body Movies*,<sup>175</sup> infatti, ci introduce gradualmente nello scenario della *media city*. La combinazione della formula "architettura relazionale" in realtà matura con il tempo. Inizialmente – nel tentativo di definire l'installazione *The Trace* del 1994 – l'unico termine che compare è "relazionale". Successivamente, prendendo ispirazione dai programmi dei databates delle reti multidimensionali e quindi dai processi interattivi degli spazi virtuali, Lozano-Hemmer declina l'intermedialità anche relativamente agli spazi reali attraverso il binomio "architettura relazionale" appunto. Mentre infatti il termine "virtuale", afferma Lozano-Hemmer, "sottolinea la smaterializzazione dell'esperienza e ci chiede di creare un mondo di simulacri. Il "relazionale" esalta la smaterializzazione dell'ambiente circostante e ci chiede di ridiscutere l'idea di dissimulazione" ma l'esperienza non è più smaterializzata – come nel mondo virtuale – al contrario è rafforzata in termini di presenza, attività e partecipazione. In questo accostamento tra architettura e relazionale, il primo termine, che ha sempre alluso ai significati di solidità e permanenza, acquisisce fluidità e dinamismo.

A tal proposito Lozano-Hemmer, organizzando la triade tra mediale, spaziale e sociale, dichiara la sua volontà di "rompere con le convenzioni, la routine e la narrazione predominante del potere che l'architettura rappresenta"<sup>176</sup> e quindi lavora sullo spazio urbano con l'obiettivo di inaugurare e promuovere una "nuova narrativa della rappresentazione",<sup>177</sup> ovvero per raccontare un'altra storia, quella di una città abitata e popolata fuori dagli schemi, dall'ordine e dalle regole. E così ogni passante in carne ed ossa – filmato dai dispositivi di sorveglianza – è chiamato ad interagire con il suo "altro", una specie di *avatar* ingigantito – nelle forme e nelle dimensioni – proiettato sulle facciate dei palazzi circostanti che si trasformano in porzioni schermiche simili a "finestre" aperte su un modo virtuale, che è così prossimo ma anche così distinto dal mondo reale. Questa messinscena è evidente quando assistiamo a *performance* brevi e improvvisate, ma comunque ben articolate, tra ombre dalle dimensioni molto diverse (con una variazione che oscilla tra i due e i venticinque metri di altezza) che interagiscono sugli *urban screens* senza però che questo avvenga nello spazio reale in cui i corpi – per avere proiezioni fantasmatiche così

---

<sup>175</sup> R. Lozano-Hemmer nella realizzazione di *Body Movies* si è ispirato a *The Shadow Dance* di Samuel Van Hoogstraten un artista che nel 1675 ha sfruttato gli studi prospettici e le proiezioni fantasmatiche per spiegare il mito della caverna di Platone

<sup>176</sup> R. Lozano-Hemmer, *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo/ Some Things Happen more Often Than All of the Time*, Turner, 2007, p. 146

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 75

diverse – si trovano evidentemente distanti tra loro o comunque ad una distanza diversa dal proiettore luminoso.

Il livello performativo, che Lozano-Hemmer auspica, trova una ramificazione e una stratificazione così diffuse che ci permettono di scardinare e rompere drasticamente con alcune teorie figlie della modernità e di radicalizzare, nell'era della globalizzazione, quei requisiti teorici forti che hanno configurato il postmoderno. Prima di tutto il paradigma benjaminiano che aveva proclamato la perdita dell'aura dell'opera d'arte con l'avvento del moderno e della sua riproducibilità tecnica,<sup>178</sup> subisce un'inversione teorico-esperenziale proprio guardando ai principi autoriali e performativi sostenuti da Lozano-Hemmer. Il video-artista messicano-canadese, infatti, analizzando l'era del "virtuale" invoca un ritorno dell'aura, anzi una "rivalsa dell'aura"<sup>179</sup> dell'opera d'arte, in quanto il requisito-base dell'interattività dei partecipanti/attori/utenti – che si fonda sulla specificità conoscitiva delle tecnologie digitali – rinnova ogni volta il momento esperienziale, autoriale e creativo dell'installazione, rendendola unica e irripetibile. "In questo modo, l'opera d'arte tende ad essere eclettica e questo [...] significa la liberazione dell'arte, la libertà di riaffermare il suo significato".<sup>180</sup> Con l'idea di vagliare le ipotesi valutative e interpretative di Lozano-Hemmer, la linearità e la consequenzialità che egli persegue per difendere il diritto di riaffermazione dell'aura con il virtuale entrano in crisi o si appropriano di una maggiore complessità teorica se consideriamo il paradigma di Paolo Virno dell'«unicità senza aura». A questo punto prima di approfondire la posizione di Virno mi apro a un'apparente deviazione teorica che sposta il focus dell'argomento verso alcuni aspetti delle teorie economiche post-marxiste in quanto credo che attraverso di esse si chiarisca meglio sia la dimensione operativa di Lozano-Hemmer che la tensione concettuale di Virno. In altre parole vedo in alcune riflessioni teoriche dell'economia contemporanea il *trait d'union* tra i *Body Movies* e la questione dell'unicità senza aura: l'ipotesi cercherà di intrecciare, quindi, la nozione di capitale conoscenza (Fumagalli, Gorz), la tensione relazionale degli spazi urbani favorita dalla capacità interattiva che gli spettatori-user hanno tra di loro e con i dispositivi di visione (Lozano-Hemmer) e, infine, il rapporto tra convenzionale e contingente (Virno).

In effetti la pervasività e l'ubiquità dei dispositivi di visione utilizzati da Lozano-Hemmer – tra apparati di sorveglianza, specchi e urban screen – non implica solo una regia da parte del nostro artista, né soltanto una posizione spettatoriale da parte dei passanti (walkers), al contrario

---

<sup>178</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'epoca d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Einaudi, Torino 2011

<sup>179</sup> R. Lozano-Hemmer, *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo/ Some Things Happen more Often Than All of the Time*, Turner, 2007, p. 1

<sup>180</sup> *Ibid* p. 143

proprio il grado di performatività e di interazione che quest'ultimi mettono in atto presume e implica una domestichezza e una familiarità con i dispositivi stessi. In altre parole la coalescenza tra l'*urbanscapes* e il *mediascapes* ottenuta da Lozano-Hemmer esprime il livello della sovrastruttura culturale, mediatica e visuale di una società che è il riflesso dell'attuale struttura economica e della sua revisione post-marxista. Quello che intendo sostenere è che il soggetto urbano – che l'architettura relazionale iscrive – in effetti nasce dall'idea di Lozano-Hemmer ma si concretizza attraverso una messa a valore del “capitale conoscenza” o “capitale intelligenza”<sup>181</sup> degli spettatori-performers, ovvero di quel capitale umano che Fumagalli e Gorz collegano al “sapere vernacolare” o al principio di “esternalità” (che in termini strettamente economici segnano il passaggio dal capitalismo industriale, da cui si snoda il feticismo delle merci di matrice marxiana, al capitalismo cognitivo che invece inaugura il cosiddetto feticismo immateriale). Il sapere diffuso e condiviso è quindi il requisito di base dell'architettura relazionale che si fonda sull'innovazione tecnologica e sulla capacità degli spettatori-*users* di interfacciarsi con essa; un requisito che però non concerne solo i mezzi di produzione ma inerisce i contenuti della produzione stessa, ovvero il contesto di produzione dei beni immateriali. Rafael Lozano-Hemmer, figlio della cultura socio-politica globalizzata sembra interpretare la logica dominante del capitalismo cognitivo, nel momento in cui la materialità dei dispositivi di visione, la fisicità degli spazi reali e la corporeità dei passanti sono tutti “*media*” atti a veicolare il “contenuto immaginario dei beni, ovvero [...] i fattori qualitativi e semiotici”<sup>182</sup> che promuovono processi di astrazione e simbolizzazione totalizzanti in cui l'atto di consumo partecipa vivamente all'atto di comunicazione.

In questa re-visione dello spazio creativo e performativo la produzione artistica di Lozano-Hemmer sembra trovarsi in una posizione mediana ed equidistante rispetto ai due estremi dati dal paradigma benjaminiano. *Body Movies* infatti nell'inafferrabilità e nella fugacità dei contenuti che offre è lontano dall'attuazione del valore d'uso dell'opera d'arte autentica (attraverso cui Benjamin istituisce un rapporto *immediato* tra il corpo artistico e l'azione contemplativa del suo spettatore) ma nello stesso tempo supera anche la svalutazione e la liquidazione dell'*hic et nunc* – che caratterizza l'opera d'arte moderna – esaltando la dimensione del contingente e dell'irripetibile dell'evento sociale, mediale e spaziale che costruisce e produce l'immaginario. Ed è proprio nella produzione dell'immaginario che Lozano-Hemmer sembra

---

<sup>181</sup> I termini italiani di “capitale conoscenza o capitale intelligenza” trovano corrispondenza nell'espressioni anglosassoni di “*knowledge economy* o *knowledge society*”, nella parola tedesca *Wissensgesellschaft* e nel francese *capitalisme cognitif*. Cfr. A. Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, tr. it. *L'immateriale – Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 9

<sup>182</sup> A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007, p.79

riflettere la struttura economica post-fordista. I *Body Movies* infatti, in modo analogo o comunque affine all'economia contemporanea, si sostanziano in una produzione di immaginari in cui l'atto linguistico-enunciativo permea qualsiasi fase e, non arrestandosi al solo atto di consumo (dell'opera d'arte), si impossessano dell'intera fase produttivo-creativa fino a partecipare anche ai termini di analisi del feticismo contemporaneo così come lo spiega il capitalismo cognitivo:

Quando la merce è simbolo, tra produzione e consumo non vi è differenza, ovvero non c'è separazione tra produzione e realizzazione. [...] È in questo senso che nel capitalismo cognitivo si passa dal feticismo della merce di marxiana memoria al feticismo del simbolico, del linguaggio e, in ultima analisi dell'immaginario<sup>183</sup>

Questo determina la supremazia dell'immateriale sul materiale, dell'idea della merce sull'oggetto-merce in sé, del valore linguistico-simbolico sul valore d'uso e di scambio. Ora, è proprio in questa circolazione delle conoscenze e dei saperi – che non ha più alcun appiglio a una produzione materiale né ai rapporti di equivalenze tra le merci né tantomeno a un eventuale valore di scambio<sup>184</sup> – che a mio parere si orienta una pertinenza reciproca tra la logica di produzione economica e il livello di *condi-visione* del visuale. La produzione di merci come la creazione dell'oggetto d'arte, infatti, è rimpiazzata dalla produzione di servizi e dalla proliferazione di immagini dando origine a possibili comparazioni tra l'ambito economico e quello propriamente artistico. Nel caso del capitalismo cognitivo e del feticismo immateriale, per esempio, essi creano l'illusione di interpellare il singolo consumatore ma in realtà pongono le basi per una cultura omologante dell'immaginario, la cui “apparente personalizzazione riuscirà a mascherare – *feticisticamente aggiungo io* – la realtà della loro standardizzazione”,<sup>185</sup> ricollocando e rinnovando le pratiche discorsive che ineriscono il soggetto.<sup>186</sup> Analogamente, in questa prospettiva il processo di appropriazione e comprensione dei contenuti artistici si dispiega in termini fortemente immateriali in quanto gli spettatori-performers intersecano la creazione di

---

<sup>183</sup> *Ivi.*, p. 191

<sup>184</sup> Il patrimonio culturale comune di una data società non può essere diviso, quantificato e/o scambiato proprio perché è un bene strutturalmente condiviso da tutti. Nonostante questo attraverso logiche di privatizzazione (di produzione, circolazione e consumo) i beni comuni sono stati resi capitale dal capitale stesso, ovvero sono stati capitalizzati dalle imprese e integrati nel valore della merce prodotta.

<sup>185</sup> A. Gorz, p.

<sup>186</sup> Cfr. A. Gorz, *Métamorphoses du travail. Quête du sens – Critique de la raison économique*, tr. it. *Metamorfosi del lavoro – Critica della ragione economica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995. È la dialettica tra il lavoratore funzionale e il consumatore socializzato posta da Gorz già nel suo *Metamorfosi del lavoro*, in cui l'autore sostiene che il lavoratore accetta l'alienazione sul lavoro purché venga ripagata dai cosiddetti beni compensatori, che non rispondono alla categoria del necessario bensì a quella del superfluo. Ed è nel possesso di questi beni che il lavoratore-consumatore vive l'illusione di evadere il sociale e crearsi “una nicchia di sovranità privata” e di privilegio personale.

un immaginario socialmente condiviso, la cui produzione di immagini circola a più livelli. È quello che dimostreremo partendo dal livello postulato dalle teorie della quotidianità – per come si è andata definendo attraverso l’uso sempre più proliferante, e ormai imprescindibile, di dispositivi di visione e di conoscenza – che incrocia l’*everyday media life* con le teorie *cyborg* in cui il soggetto è in una condizione esistenziale *in-between* tra realtà e virtualità. Per il momento però, approfondendo l’analisi degli spazi tracciati dall’“immaginario socialmente condiviso” o della “cultura omologante dell’immaginario”, la posizione assunta da Virno si apre un varco nel contesto teorico fin qui descritto. Virno infatti, con l’espressione paradigmatica dell’unicità senza aura, oscilla tra due poli concettuali, definiti disomogenei dallo stesso autore, che sono da una parte il fattore “convenzionale” e dall’altra il fattore “contingente” che, alla fine, si risolvono nell’elaborazione unica e unificante della “produzione convenzionale dell’irripetibile”. L’assunto iniziale di Virno è il ripensamento della nozione di esperienza che, alla luce della sua riproducibilità tecnica, viene assimilata alla nozione di esperimento:

una esperienza differenziata e irripetibile, e però fondata interamente sulla ripetibilità e sull’artificialità dell’esperimento. La possibilità di essa si dischiude allorché si percepisce in ciò che è riproducibile la sua qualità sempre attuale di esperimento. Questa percezione fa del seriale il luogo in cui si attinge l’unicità, ma un’unicità non «autentica» e, quindi, priva di aura.<sup>187</sup>

La ripetibilità o riproducibilità di un contesto esperienziale e/o sperimentale si vincola all’assioma del convenzionale che è l’insieme di regole artificiali che legiferano l’unicità qualitativa e la serialità quantitativa di un dato contesto. Supponiamo che relativamente ai *Body Movies* il paradigma convenzionale dato – che collima con ciò che precedentemente abbiamo definito, usando un’espressione del capitalismo cognitivo, “l’immaginario socialmente condiviso” – sia l’interazione postulata tra la dimensione spaziale e quella mediale e quindi l’esperibilità e la vivibilità, ma anche la significazione e l’enunciazione, di uno spazio attraverso la pluralità di strutture di visione favorita dalla conoscenza che gli *users* hanno dei dispositivi messi in campo.

Al blocco assiomatico-convenzionale, che è l’invariabile riconosciuta dell’esperimento e anche ciò che reitera nel tempo il valore univoco o meglio l’unicità del principio che sottende l’esperimento, Virno affianca il contingente, ovvero ciò che rifugge la ripetibilità di un’esperienza costruita e organizzata in modo artificiale e che quindi rimane imprevedibile nei

---

<sup>187</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per un’analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 18

suoi sviluppi e inconcepibile nelle sue formalizzazioni teoriche iniziali. È l'*hic et nunc* del possibile, ovvero di ciò che non è *necessariamente dato* e che quindi rappresenta la “labilità” del fenomeno e confuta e scardina la sistematicità e la regolarità prestabilite:<sup>188</sup> il possibile è infatti da intendersi come il virtuale, ovvero come ciò che non si esaurisce nell’evento reale ma che, al contrario, rinvia a declinazioni probabilmente diverse e molteplici. È ciò che nei *Body Movies* appartiene all’elemento umano, al fattore sociale, al modo in cui gli individui si muovono all’interno dello spazio mediatico dato e interagiscono con esso, tra loro e con i loro rispettivi *avatar*. D’altra parte il fatto che i *Body Movies*, dopo la prima a Rotterdam, siano stati successivamente ripresentati a Lisbona, Linz e Liverpool (2002), Duisburg (2003) e Hong Kong (2006) mi sembra che risponda pienamente al postulato di Virno. *Body Movies* mettono in campo e sono meglio tradotti – senza alcuna consapevolezza o avallamento autoriale da parte di Lozano-Hemmer che invece caldeggia una rivalsea piena dell’aura – dalla combinazione più complessa e sofisticata tra convenzionale e contingente.

La convenzione, adempiendo artificialmente all’esigenza di regolarità dell’esperire, sottrae la percezione del sensibile alla ricerca dell’analogia e all’attesa di una ripetizione naturale. L’*hic et nunc* fissato convenzionalmente non è autentico, ma appunto per questo può rivendicare una unicità non attenuabile. L’aura [...] getta attorno a ciò che è unico una rete di protezione dalla fugacità. Viceversa, l’unicità senza aura, elaborata in base a una convenzione, mette in luce il fugace come fugace. Non ottunde, bensì acuisce la ricezione della contingenza.<sup>189</sup>

In effetti è l’assetto del contingente ciò che ogni volta modifica e interpreta i termini variabili dell’architettura relazionale rappresentata, ciò che all’individualità dell’idea convenzionale (dello spazio mediatico) aggiunge il fattore irripetibile e imprevedibile dell’evento e, quindi, esalta il “fugace in quanto fugace”. Ma, in questa ripetibilità, non c’è aura ma solo unicità e per questo forse andrebbe ridimensionata e circoscritta la pretesa teorica avanzata da Lozano-Hemmer.

Un’altra questione rilevante dei *Body Movies* è il modo in cui l’autore si emancipa dall’esclusività dell’occhio autoriale e/o dello sguardo spettatoriale e introduce, nella teoria ma anche nella pratica delle sue installazioni, l’idea del “*panoptic computerized gaze*”.<sup>190</sup> Si tratta dello “sguardo creatore” dei vari dispositivi impiegati che, nel momento in cui fagocita e sottrae

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 20

<sup>189</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per un’analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2014, p. 20

<sup>190</sup> R. Lozano-Hemmer, *Algunas Cosas Pasan Mas Veces Que Todo el Tiempo/ Some Things Happen More Than All of the Time*, Turner, 2007

immagini al mondo esterno, ne genera e ne mette in circolazione altre, simili alle prime, ma ad un grado diverso di realtà, virtualità e visibilità. In questa prospettiva discorsiva tra apparati di visione/spazi pubblici/relazioni sociali, i dispositivi di sorveglianza sono ripensati rispetto al *Panopticon* foucaultiano di cui perdono la dimensione coercitiva del regime scopico e sono riarticolati come il luogo di una visione da cui sembra poter nascere una nuova forma di arte ma, soprattutto, in cui possono essere immaginate, ma anche rappresentate, nuove relazioni spaziali e sociali. Ma procediamo per gradi e vediamo prima quali sono i presupposti pratico-teorici imprescindibili dello sguardo postulato da Michel Foucault – con le successive deviazioni verso lo sguardo sinottico proposto da Bauman e le più recenti riflessioni del capitalismo cognitivo relative ad un rinnovato rapporto nella diade sapere/potere – per poi vagliare lo scarto operativo-concettuale della struttura di visione costruita da Lozano-Hemmer.

In *Sorvegliare e punire*, Foucault rinviando al *Panopticon* – un sistema carcerario ideale elaborato nel 1791 da Jeremy Bentham – indaga la dimensione prescrittiva del regime di sguardo in termini di processi di (de-)sogettivizzazione, asserendo che “l’effetto principale del Panopticon [è] far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione”.<sup>191</sup> Si tratta, quindi, di un vero e proprio dispositivo che automatizza e de-individualizza il potere dell’altro e che organizza la soggettività degli individui. Il Panopticon, infatti, introduce nel soggetto la consapevolezza della possibilità di essere osservato e insinua nel detenuto uno “stato cosciente di visibilità”, la convinzione del suo essere perennemente esposto allo sguardo di qualcuno che prescinde dall’essere effettivamente e realmente osservati. Questa dimensione del soggetto di essere sempre “oggetto di sguardo” condiziona il suo comportamento, ne plasma la soggettività e determina la sua attività nel sociale. Inoltre, poiché il Panopticon è una macchina che qualsiasi individuo libero può far funzionare, al crescente numero dei possibili osservatori varia, in modo direttamente proporzionale nella mente del detenuto, “il rischio di essere sorpreso e la coscienza inquieta di essere osservato.”<sup>192</sup> È in questa logica paradossale, perché non reale ma immaginaria, che si plasma la coscienza dell’individuo con un’estensione agli ambiti sociali più svariati e al di là della struttura carceraria originariamente presa a modello. Il Panopticon, infatti, è solo uno dei molteplici aspetti di orientamento macrosociologico foucaultiano secondo cui la società, nella sua funzione di Altro simbolico, determina l’individuo. Lo sguardo dell’Altro, sempre supposto e preposto, condiziona e influenza qualsiasi atteggiamento e comportamento individuale: esso non è un’ingiunzione reale ma il solo essere una prescrizione immaginaria, “virtuale” e fantasmatica nella mente del

---

<sup>191</sup> M. Foucault, *Sorvegliare e punire – La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, p.219

<sup>192</sup> *Ibid.* p.220

soggetto, diventa un'istituzione necessaria per la costituzione del soggetto stesso. In effetti gli ordini militari, politici, statali, scolastici o medici agiscono sempre attraverso un regime di sguardo gerarchico e assoggettante che l'individuo assume su stesso definendo la sua posizione nella società: si tratta, quindi, di un sguardo sostanzialmente assente nella sua effettività sociale, ma che viene feticizzato e materializzato nel comportamento dell'individuo che si auto-influenza, a livello immaginario, con l'idea di uno sguardo fisso esterno.

A tal proposito in *Modernità liquida* di Zygmunt Bauman, in un tentativo di relazione tra produzione immateriale e identità fluide, si ragiona sul modo in cui siano cambiate nel tempo le dinamiche di sguardo – micro e macrosociali – anche alla luce di una maggiore reversibilità delle posizioni tra soggetto e oggetto di visione:

Come Thomas Mathiesen ha osservato di recente, la possente metafora del Panopticon di Bentham e Foucault non coglie più le modalità di esplicazione del potere. Oggi, sostiene Mathiesen, siamo passati da una società di stile panottico a una di stile sinottico: la situazione si è rovesciata e ora sono i molti che controllano i pochi. Gli spettacoli prendono il posto della mera sorveglianza senza perdere alcunché del potere disciplinativo del loro predecessore. Oggi l'ubbidienza agli standard [...] tende ad essere raggiunta attraverso la lusinga e la seduzione anziché la coercizione, e si mostra mascherata da esercizio del libero arbitrio anziché rivelarsi come forza esterna.

È vero che il potere disciplinativo e/o disciplinante dei dispositivi ha trovato una dimensione applicativa che travalica i confini della sorveglianza *stricto sensu*. Come è vero che il dominio ottico, proprio per la sua penetrazione nel sociale, ha segnato un nuovo paradigma culturale e visuale, ma l'idea che oggi siano i “molti” a controllare i “pochi” credo sia una prospettiva ancora utopistica. Per quanto l'ubiquità degli apparati di visione ne abbia ridotto l'impatto coercitivo e coartante, la disponibilità ramificata di “vedere” dà solo l'illusione (maschera feticisticamente le reali dinamiche di controllo) di una democratizzazione e diffusione delle dinamiche relative al “conoscere” e al “potere”. In altre parole, la posizione di Mathiesen collide con il panorama teorico economico contemporaneo, più cauto nelle sue argomentazioni e, forse, anche più realistico. Per l'economia contemporanea, infatti, la diade foucaultiana “sapere-potere” si configura in modo totalmente diverso – con una maggiore rilevanza nelle/delle dinamiche di controllo – ma mantenendo lo schema dominio-sottomissione nel rapporto pochi-molti (e non come vorrebbe Mathiesen, “molti-pochi”). La dimensione della conoscenza personale, che riguarda anche la competenza tecnologica, è destinata ad una fruizione sociale che è l'anima del capitalismo cognitivo ma le redini del potere capitalistico e, soprattutto la gestione e il controllo

della conoscenza, rimangono nelle mani dei pochi. Il capitalista contemporaneo sfrutta il capitale conoscenza esercitando e radicalizzando le dinamiche di controllo e di comando in termini di accesso, appropriabilità e diffusione e spostando i parametri di azione dei dispositivi di potere. Se infatti nella fase fordista la manifestazione del potere era strettamente legata al principio di proprietà dei beni materiali

ora è il controllo ad essere fonte primaria di potere. E si tratta di controllo finalizzato ai flussi immateriali della produzione (tecnologia e comunicazione/informazioni in primo luogo). Il controllo delle componenti immateriali della produzione (lavoro cognitivo e linguaggio) è la nuova forma di proprietà del capitalismo cognitivo. Dal momento che si può essere proprietari solo di qualcosa che è materiale, quando si parla di immaterialità la proprietà si trasforma in controllo<sup>193</sup>

Ad ogni modo il livello stilistico-narrativo messo in campo da Lozano-Hemmer non si esaurisce né nella formulazione del Panopticon di Foucault né nell'elaborazioni successive ma le supera entrambe. Il nostro video-artista messicano-canadese infatti sa che ciò che definisce lo scarto tra la modernità e l'era globalizzata non sono i dispositivi di sorveglianza in se stessi ma il grado di computerizzazione e di intensificazione dei dispositivi di sorveglianza, la divulgazione capillare delle telecamere e la penetrazione che esse hanno sia negli spazi pubblici che in quelli privati ma tende ad una loro, seppur temporanea, democratizzazione e fruizione libera. Per queste ragioni ritiene, senza ombra di dubbio, che stia nascendo una nuova forma d'arte capace di affrontare e fronteggiare le nuove tecnologie dello sguardo panottico e post-ottico (uno dei suoi termini di riferimento è Harun Farocki).

Sicuramente Lozano-Hemmer ha una grande familiarità con i contenuti foucaultiani e questo non solo perché la formula *panoptic computerized gaze* rinvia in modo esplicito a *Sorvegliare e punire* ma anche perché le installazioni di Lozano-Hemmer in generale, e i *Body Movies* in particolare, spostano i termini esperenziali di uno spazio pubblico, semplice e ordinariamente vissuto, e ci conducono e proiettano in dimensioni eterotopiche e eterocroniche, che sono esse stesse nozioni di matrice foucaultiana. Al crocevia tra le eterotopie di Foucault e gli spazi vissuti di Lefebvre e, soprattutto, all'interno di questo quadro definitorio si collocano i *Body Movies* anche grazie ad uno scardinamento forte delle funzionalità per cui gli spazi urbani e i dispositivi di visione sono stati pensati originariamente. I dispositivi di sorveglianza e controllo, come abbia visto, sono impiegati in modo totalmente diverso dal regime di sguardo foucaultiano. I requisiti

---

<sup>193</sup> A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007, p. 73

di base del mascheramento del dispositivo di visione e del nascondimento del soggetto di sguardo (l'invisibilità di colui che guarda ma non può essere a sua volta riguardato) infatti vengono sovvertiti da una struttura ipervisiva che sperimenta l'esibizione eccessiva e molteplice degli apparati di visione attraverso l'alternanza e la reversibilità – di posizioni e ruoli – tra l'istanza spettatoriale e quella attoriale-performativa. A tal proposito Priamo Lozada e Bàrbara Perea parlano di “zone tecnologicamente autonome” in cui la presenza di “una strumentazione biometrica stabilisce una possibilità contrattuale tra il Sé e la macchina. Il corpo è iscritto nel sistema; è monitorato, studiato, assimilato sovvertito e convertito in strumento”.<sup>194</sup> Con i *Body Movies* lo spazio reale e lo spazio virtuale dialogano tra loro fino a sovrapporsi, a fondersi e a confondersi: in questa dimensione surreale, onirica ed eterotopica giocano un ruolo di primo piano le figure fantasmagoriche delle ombre. Come nelle parole di Manuel DeLanda, l'espressività conferita allo spazio è intimamente legata al modo in cui Lozano-Hemmer lavora *su* e *con* le ombre, le quali intervengono con la loro bidimensionalità sullo spazio tridimensionale, stravolgendone qualsiasi parametro euclideo. Le ombre, in effetti, mutano nella forma e nelle dimensioni a seconda dell'intensità e della distanza dalla fonte luminosa, nonostante siano la proiezione di oggetti che rimangono invariati nelle loro caratteristiche morfologiche. Questa apparente vivacità e autonomia delle ombre è portata agli estremi da Lozano-Hemmer che si rende interprete, proprio attraverso la messinscena della danza delle ombre, di un nuovo modo di abitare lo spazio circostante, attivando modalità di sguardo insolite e riqualificando la rilevanza di oggetti (o delle loro proiezioni) spesso trascurati. Gli edifici si trasformano in vere e proprie superfici schermiche in cui i soggetti sono sia spettatori/agenti ubiquitari di sguardo, sia attori/*performers/users* sociali ma anche corpi più vulnerabili perché più facilmente esposti allo sguardo dell'altro. In questa prospettiva sembra aprirsi un varco l'idea di sguardo lacaniano-sartriano. In Lacan il regime di sguardo è lo sguardo rinviatoci dal nostro stesso oggetto di sguardo; è quindi uno sguardo de-soggettivato, o meglio, lo sguardo “di una soggettività impossibile, che non si può localizzare all'interno dello spazio diegetico. [...] Il regime dello sguardo, che Žižek concettualizza rifacendosi a Lacan, non va inteso come un attributo o un'attività di un soggetto, bensì come qualcosa che rimanda sempre a qualcosa di assente”.<sup>195</sup> Questo sguardo che l'*oggetto* ci rinvia è l'emblema dello sguardo dell'Altro, un Altro che è ipotizzato come pre-esistente al soggetto e, in quanto tale, lo influenzerà in ogni sua azione, scelta o comportamento. L'Altro è ciò che “ci definisce” e che “ci nega” allo stesso tempo: “presenziamo” noi stessi nelle azioni che compiamo, ma nello stesso istante, “ci

---

<sup>194</sup> Lozano-Hemmer, *Algunas Cosas Pasan Mas Veces Que Todo el Tiempo/ Some Things Happen More Than All of the Time*, Turner, 2007, p. 97

<sup>195</sup> T. Elsaesser, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 115-116

assentiamo” in quanto, ciò che facciamo, lo facciamo sempre occupando la posizione dell’Altro. Si compie, in questo modo, nel contesto urbano contemporaneo, la realizzazione piena del pensiero sartriano per cui ogni singolo s/oggetto è spazializzato e temporalizzato all’interno di una struttura di visione in cui la dimensione intersoggettiva si articola “sullo sfondo di una presenza originale”,<sup>196</sup> quella dello sguardo-guardato, dello sguardo della visione, dello sguardo che, inevitabilmente, ci ri-guarda. Inoltre la strada, la città diventa “il luogo per eccellenza di un misto dell’esperienza in cui si incarna quel nuovo corpo di immagine imposto dalle trasformazioni che viviamo. Lo spettatore [...] è un passeggiatore, più sensibile ai passaggi fra le immagini anche perché il suo corpo a volte transita nell’immagine e circola fra le immagini”.<sup>197</sup>

### **3.2 Dispositivi di visione e pratiche di condivisione: in principio era il cinema**

Al di là delle declinazioni teoriche specifiche a cui lo stesso Lozano-Hemmer rinvia e che aderiscono perfettamente al concetto di “architettura relazionale”, i *Body Movies* aprono la nostra riflessione a caratteri teorici più generali. In effetti, proprio partendo dai *Body Movies*, cercherò di vagliare l’ipotesi di una convergenza tra le teorie sull’apparato, nate in ambito cinematografico, e le teorie sui meccanismi di visione e/o controllo che si installano dentro i confini del visuale attraverso l’orizzonte socio-politico dello spazio urbano in cui il soggetto occupa posizioni alternate e reversibili all’interno della struttura di visione stessa. Questo approccio teorico intende stabilire un iniziale punto di contatto tra la città e le sue forme rappresentative e promuovere uno studio progressivo che parte dal concetto di *attractions*, prosegue con la *theory of everyday media life*, e da ultimo, si sostanzia nella determinazione della *media city*. Questa convergenza concettuale ha cercato di favorire un’articolazione duplice che è partita con una riflessione sulle rappresentazioni urbane – cinematografiche e fotografiche – e poi si è strutturata con un ragionamento specifico sullo spazio urbano contemporaneo come forma mediatica in sé che ha, probabilmente, raddoppiato il primo livello di analisi.

Al di là di quelli che son stati i riferimenti filmici (e fotografici) veri e propri, assunti come esempi di rappresentazione urbana atti a rendere conto di una nuova forma di visualità metropolitana che il cinema contemporaneo traduce a livello stilistico-narrativo, nel corso dei miei studi il cinema e le teorie del dispositivo cinematografico si sono rivelati centrali anche nell’analisi della *media city* e dei dispositivi urbani. In sostanza ritengo che, ad oggi, il cinema – pur confermandosi come arte autonoma – sia rintracciabile al di là di se stesso avendo intessuto,

---

<sup>196</sup> J.-P. Sartre, *L’essere e il nulla*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2008, p. 334

<sup>197</sup> R. Bellour, *L’Entre-Images*, tr. it. *Fra le immagini – Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007

a livello interstiziale, anche le forme di rappresentazione, proiezione e visione più recenti. È come dire che

sperimentiamo la potenza del cinema, la quale è così forte, ha strutturato a tal punto la nostra percezione, che ci pare di vederlo anche dove non c'è. [...] Nella videoinstallazione contemporanea abbiamo una [...] retroazione della (percezione della) “realtà” sulla finzione cinematografica; lo choc odierno è che il cinema, anche quando fisicamente non è presente, “continua ad esserci” nei modi e nelle forme dello sguardo e delle percezioni “normali”.<sup>198</sup>

Non è un caso, infatti, se proprio al cinema rinviano espressioni quali *urban cinematics*<sup>199</sup> o *city of attractions*,<sup>200</sup> le quali enfatizzano e formalizzano una continuità ma anche una progressione pratico-teorica tra il dispositivo cinematografico e i dispositivi urbani, raccordandoli sia in termini di materialità tecnica che sotto un profilo interpretativo-ideologico. In questo *continuum* storico-visuale, che riconosce le varie fasi stadiali dei meccanismi di visione tra la modernità e la contemporaneità, si è reso però necessario ragionare anche in termini di differenza e di scarto al fine di capire a che livello di omogeneità e specularità il dispositivo visivo urbano, rispetto a quello cinematografico, struttura tanto le relazioni spaziali quanto le relazioni sociali.<sup>201</sup> D'altra parte, se la rappresentazione attoriale e l'iscrizione spettatoriale sono, sempre e comunque, una determinazione e una costruzione discorsiva degli apparati di visione stessi, allora forse – oggi più di ieri – è possibile vagliare l'ipotesi di una reversibilità di ruoli e posizioni del “s/oggetto di sguardo” dei dispositivi dati nello spazio urbano e non solo. In questa prospettiva in cui il visuale si (con-)fonde con il sociale sarà inevitabile valutare tanto le possibilità quanto i limiti esperenziali del s/oggetto di sguardo attraverso la più recente *theory of everyday media life*.<sup>202</sup> L'idea che i dispositivi urbani siano implicati, a diversi livelli, in una struttura chiasmica che incrocia il visuale con il sociale è al centro di un'ipotesi teorica che ho già introdotto e cercato di dimostrare nell'analisi di *Body Movies* che mette in campo, a vari gradi, la componente autoriale, attoriale e spettatoriale declinate in senso performativo e/o coercitivo.

---

<sup>198</sup> M. Senaldi, *Doppio sguardo*, Studi Bompiani, Milano 2008, p.18

<sup>199</sup> Il riferimento più immediato è *Urban Cinematics – Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, F. Penz e A. Lu (a cura di), Intellect, Bristol-Chicago 2011

<sup>200</sup> Cfr. B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Readings in the Material and Symbolic City*, Palgrave Macmillan, New York 2005. “City of Attraction” è un'espressione che rinvia al cinema delle attrazioni di Gunning in *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in T. Elsaesser (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, p. 56-62

<sup>201</sup> Cfr. Frank Tonkiss, *Space, the City and Social Theory – Social Relations and Urban Forms*, Cambridge, Polity, 2005

<sup>202</sup> Lev Manovich, “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?”, *Critical Inquiry* 35, 2009, pp. 319 - 331

Ma ritorniamo all'inizio, ripartiamo dal cinema. L'«apparato cinema» è stato, fin dalle sue origini, il crocevia di un corpus interpretativo eterogeneo che ha declinato il dispositivo cinematografico attraverso “metafore della visione” che hanno sistematizzato molteplici dinamiche di sguardo e precisato il diverso modo in cui si organizza, di volta in volta, la relazione triadica tra “soggetto guardante/dispositivo/oggetto guardato”. Si pensi al senso conferito alle varie modalità di sguardo mediante le metafore del “guardare attraverso una finestra” (teorie di orientamento realistico), o “all'interno di una cornice” (teorie costruttiviste), o ancora “all'interno di uno specchio” (teorie psicoanalitiche),<sup>203</sup> fino alla più recente corrispondenza tra la vetrina e lo schermo.<sup>204</sup>

Il parallelismo vetrina-schermo suggerisce una contiguità tra lo spettatore cinematografico e lo spettatore urbano i cui sguardi, similmente, si arrestano – per poi mobilitarsi di nuovo – di fronte alla rappresentazione spettacolare dei rispettivi scenari di partenza su cui scorrono sequenze, ugualmente inafferrabili, di immagini in movimento. La mia proposta muove proprio da quest'ultima considerazione nella convinzione che, nella società contemporanea, la pervasività e l'ubiquità dei dispositivi di visione non sottendono più solo una prossimità teorica tra lo spazio cinematografico e lo spazio urbano ma ne favoriscono una vera e propria sovrapposizione discorsiva. Si pensi al termine *attraction(s)* che indagheremo attraverso una triangolazione autoriale che lascia dialogare Tom Gunning, Ben Highmore e Wanda Strauven e che, partendo da una comunione terminologica, si apre ad una comprensione e rintracciabilità degli aspetti attrazionali che rimangono costanti nella loro azione e nelle loro dinamiche, pur passando da un ambito iconico-visivo, ma anche semantico, all'altro. Il percorso teorico che andrò a delineare non seguirà un criterio cronologico tra i tre autori considerati ma si muoverà su un livello concettuale, quindi definirò prima il concetto di attrazione nel passaggio dal cinema primitivo al cinema contemporaneo – che già di loro implicano la rappresentazione dello spazio urbano – e poi passerò allo specifico dell'*urbanscape*.

Tra la prima pubblicazione del 1986 e le successive, il saggio di Gunning viene modificato nel titolo con una declinazione plurale; avremo quindi *The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*.<sup>205</sup> L'intento dell'autore è quello di connotare due differenti

---

<sup>203</sup> Cfr. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film – Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009; Si veda anche B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Readings in the Material and Symbolic City*, New York, Palgrave Macmillan 2005, in cui l'autore propone nel contesto urbano le stesse modalità di visione teorizzate nel cinema ma in riferimento alle “finestre” dei palazzi che sono al tempo stesso dispositivi atti “a guardare fuori” (windows for looking out of) o “a guardare dentro, come all'interno uno spazio privato” (windows for looking into).

<sup>204</sup> Cfr. A. Friedberg, *Window Shopping – Cinema and Postmodern*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1994

<sup>205</sup> Cfr. T. Gunning, *The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in *Cinema of Attractions Reloaded* a cura di W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 381-388

periodizzazioni stilistico-narrative del cinema che si definiscono sulla base di un maggiore dominio dell'attrazione (*system of monstrative attraction* 1895-1908) o una prevalenza della narrazione (*system of narrative integration* 1909-1914). Ma quali sono i tratti peculiari che determinano il cinema delle attrazioni? Gunning sostanzialmente parla di un cinema che lascia emergere la “sua abilità a mostrare qualcosa”, di un cinema esibizionista che è in contrapposizione al voyeurismo, che Metz riconosce al cinema narrativo, e che si attesta su meccanismi di iperstimolazione visiva e di sollecitazione e partecipazione spettatoriale. C'è quindi una corrispondenza tra il modo di rappresentazione e l'istanza spettatoriale che esso iscrive.

Anche in *The Cinema of Attractions Reloaded*, curato da Wanda Strauven, in una panoramica teorica dei vari saggi, ciò che emerge come tratto autoriale comune – nonostante l'eterogeneità degli oggetti d'analisi<sup>206</sup> – è la caratterizzazione di un cinema fortemente esibizionistico che si costruisce sull'estetica dell'irruzione, del frammento, della discontinuità, della reiterazione del tempo presente, dello shock visivo, della pretesa di mostrare senza narrare, senza raccontare in modo evidente qualcosa. In modo particolare Dick Tomasovic afferma che il cinema proprio come una ragnatela arresta, o meglio, “intrappola” lo sguardo dello spettatore<sup>207</sup> a voler sottolineare l'evocazione o l'implicazione diretta dello sguardo spettatoriale, imbrigliato nella trama esibizionistica dello spettacolo filmico. È ciò che giustifica la distinzione, portata avanti da Strauven, tra il termine *monstration* e *attraction* che, seppur entrambi distanti dalla centralità della narrazione, alludono ad una relazione diversa con l'istanza spettatoriale. Nel caso della *monstration* infatti il corpo filmico è semplicemente mostrato allo spettatore, nel caso dell'*attraction* invece lo spettatore è fortemente “attratto” verso il filmico che produce uno shock di tipo emozionale. La spettacolarità delle attrazioni si concreta quindi nella concomitanza di due requisiti che sono, da una parte, l'esibizione evidente e marcata di un corpo e, dall'altra, l'interpellazione<sup>208</sup> dello spettatore. Diventa assolutamente pertinente e rilevante ai fini di un discorso sulle attrazioni la capacità di calamitare, di *attrarre* lo sguardo che deve lasciarsi incantare e suggestionare dalla concatenazione stilistico-estetica degli effetti speciali, dei

---

<sup>206</sup> Si consideri la proposta di S. Bukatam in cui l'autore affronta il binomio narrazione-spettacolo cercando di conciliare le posizioni di Tom Gunning con quelle poste da Laura Mulvey in “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” che, questioni di *gender* a parte, potrebbe essere letto come un intrigante saggio sulla teoria dello spettacolo. Nel cinema delle attrazioni Gunning sottolinea e rimarca nel cinema primitivo l'aspetto del tempo presente, la temporalità dell'irruzione, la stessa che Mulvey riconosce alla figura femminile che irrompe sullo schermo, rallentando o arrestando la narrazione, a favore dell'esaltazione della pura immagine.

<sup>207</sup> Cfr. D. Tomasovic, *The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction (The Spectacular Mechanics of Blockbuster)*, in *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 309

<sup>208</sup> Vedremo più Avanti come B. Highmore, relativamente alla *city of attractions*, ricorrerà all'interpellazione di Louis Althusser.

movimenti vertiginosi della mdp, della saturazione dei colori, della velocità del montaggio o, al contrario, dell'estetica della dilatazione del movimento attraverso lo *slow motion*. Il corpo-film e il corpo-spettatoriale si implicano a vicenda e a diversi gradi al punto che per Frank Kessler la nozione di “cinema of attractions” dovrebbe privilegiare la prospettiva della ricezione (*mode of address*), più che della rappresentazione, e reinterpretare il *dispositif* di Baudry che in francese, diversamente dall'*appareil de base*, è ciò che si riferisce esclusivamente all'atto di visione. In altre parole Kessler afferma che se tra il cinema narrativo e il cinema delle attrazioni l'apparato tecnico/tecnologico è dato come invariabile, l'analisi del dispositivo (inteso appunto come *dispositif*) diventa l'unico strumento euristico, l'unica discriminante possibile per mettere in atto un processo di storicizzazione del rapporto tra tecnologia, forma filmica e posizione spettatoriale. Con una grande affinità alla posizione teorica di Kessler, Warren Buckland asserisce che il potere attrattivo di un'immagine non può essere separato dal suo impatto sullo spettatore che, nei termini posti da Gunning stesso, può oscillare da uno shock dal valore politico-culturale ad uno shock dal valore puramente estetico. Ancora, Strauven si appella alla legge di gravitazione universale di Newton per spiegare il rapporto spettatore/schermo. Così come per Newton, dati due corpi, la forza della loro interazione è direttamente proporzionale alla loro massa e inversamente proporzionale al quadrato della loro distanza, allo stesso modo si potrebbero valutare e misurare gli effetti di *visione* al cinema nella considerazione della distanza (o vicinanza) spettatoriale dallo schermo e del rapporto tra il corpo spettatoriale e la grandezza o dimensione dell'immagine proiettata. Ovviamente questo parametro potrebbe essere ricontestualizzato nell'ambito dell'analisi del rapporto tra lo spettatore urbano e gli *urban screen*. Penso, ancora una volta, in modo particolare ai *Body Movies* in cui la proporzione dell'immagine proiettata sulle facciate dei palazzi è una variabile fondamentale sia nella costruzione dell'istanza performativa che di quella spettatoriale poiché il corpo dello spettatore-performer interagisce con il suo riflesso e con quello altrui, le cui ombre cambiano a seconda della distanza/vicinanza del soggetto dal dispositivo di proiezione, con una costruzione della posizione spettatoriale fluida e variabile. È un po' quello che sostiene Koeck quando, partendo dell'immaginario futuristico della città high-tech di *Blade Runner*, attraverso la considerazione delle nuove tecnologie arriva a formalizzare nuove relazioni tra la sempre più diffusa cultura visuale e la città, promuovendo un'analisi che si sdoppia tra un livello micro e uno macro. A livello micro (sociale-visuale-spaziale) l'autore sottolinea la sempre più ridotta distanza tra gli occhi dello “spettatore” e il dispositivo di visione con lo sviluppo e la diffusione degli smartphone che, esperiti come veri e propri strumenti protesici, hanno riconfigurato l'identità del soggetto con una declinazione sempre più *cyborg* e ridefinito la sua dimensione spazio-temporale in senso sempre più virtuale

(l'esempio filmico, infatti, è *The Terminator*). Il riferimento macro allude, invece, proprio agli *urban screens* che, adattando l'immagine alle proprietà morfologiche dei palazzi su cui vengono proiettati, creano nello spettatore urbano l'illusione di una città fluida e immateriale ma soprattutto costruiscono l'istanza spettatoriale alterandone repentinamente i parametri della vicinanza o lontananza schermica oltre che le modalità di visione.

Per concludere con *The Cinema of Attractions Reloaded* un'attenzione particolare è stata riservata al saggio di Dick Tomasovic, il cui merito analitico-teorico è quello di riuscire a combinare il concetto di attrazione del cinema contemporaneo con la predisposizione all'attrazione sia della *cityscape* che della *cityspace*. Attraverso l'analisi di *Spider-Man 1* e *Spider-Man 2* Tomasovic ripercorre le scelte autoriali del regista Raimi la cui messa in scena, dal valore fortemente esibizionistico, investe sugli scenari urbani esaltando la loro vastità, eterogeneità, verticalizzazione, frammentazione e spettacolarità mediante l'uso di panoramiche omnidirezionali.

Besides, the crowd scenes (the parade of Thanksgiving Day in Time Square in SM1, the permanent heavy traffic in the main avenues, the swarming streets of hurried pedestrians, etc.), the aerial shots of an excessive metropolis (New York City, idealized, is reconstructed using its most famous administrative centers, but also other city fragments, real or imaginary), the images of acrobatic exploits between vertiginous buildings and gigantic billboards, the apocalyptic battles scenes in the subway, cafés or banks, insist on the modern experience of urban life, its unpredictable irruption of aggressiveness, which distract the *flâneur*, and which attractions have to compete with, as we know.<sup>209</sup>

Al di là della rappresentazione urbana che accresce, valorizza ed esalta un certo cinema contemporaneo delle attrazioni, lo spirito del regista Raimi è quello di incorporare la società dei consumi a cui appartiene e che mette in gioco processi di feticizzazione e vetrinizzazione sociale degli spazi urbani. La città è quindi raccontata anche attraverso molteplici modalità di visione e pluralità di sguardi, sospesi e frammentati, che inseguono scenari sempre diversi, mobili e inafferrabili che sono tradotti dal cinema ma che appartengono intimamente già allo scenario urbano di partenza. D'altra parte già Bordwell aveva intravisto nel concetto di *attraction* di

---

<sup>209</sup> D. Tomasovic, *The Hollywood Cobweb: New Laws Of Attractions (The Spectacular Mechanism of Blockbuster)*, in *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, University Press, Amsterdam, 2006, p.312

Gunning un sintomo dell'alienazione capitalistica e qualcosa che "rifletteva" (nel duplice significato di *specchiare* e di *ragionare*) la frammentazione e l'eterogeneità dell'esperienza moderna fruita attraverso la società del consumo di massa e favorita dai processi di urbanizzazione moderna.<sup>210</sup> Questa considerazione mi permette di anticipare un orizzonte teorico che mi sono promessa di vagliare nell'ultimo paragrafo di questo capitolo e in cui cercherò di dimostrare come le contemporanee forme di visione e rappresentazione, cinematografiche e non, degli spazi urbani riflettano il passaggio dal capitalismo industriale all'attuale capitalismo cognitivo.

Oltre alla convergenza tra le attrazioni nel cinema e quelle dello spazio urbano, Tomasovic parla in modo esplicito di un'altra forma di "doppia attrazione" quando analizza l'efficacia stilistico-narrativa delle sequenze girate con la cosiddetta "spider-cam" in cui l'elemento attrazionale legato all'espedito tecnico scivola nel film come motivo di attrazione diegetica. In altre parole mentre il dispositivo tecnologico esibisce se stesso, contemporaneamente, rimarca i movimenti acrobatici e vertiginosi a livello della diegesi offrendo momenti di straordinaria spettacolarità in cui la prima forma di attrazione – quella di natura tecnica – è raddoppiata dalla seconda, quella della messinscena del supereroe che percorre la città con movimenti omnidirezionali. La città è quindi la vera protagonista del film, uno scenario che merita di essere esaltato in modo esponenziale nella sua dimensione attrazionale. Questo *case study* rinvia quindi alla *city of attractions* formalizzata da Ben Highmore.<sup>211</sup>

Highmore, mutuando in modo esplicito il termine *attractions* dall'analisi di Gunning, sembra anche rinvia alle metafore della cornice-schermo e della finestra-schermo, nel momento in cui vede nel dispositivo delle finestre dei café – le suggestive *bow window* – la capacità di attivare un duplice sguardo a seconda della posizione del soggetto. L'invito a *guardare fuori* (*looking out of* – metafora della finestra) per chi è all'interno della *bow window* e la suggestione a *guardare dentro* (*looking into* – metafora della cornice) per il passante che si trova sul lato strada. Sono però entrambe modalità di sguardo che rimangono in una prima parte dell'analisi dell'autore privilegi maschili tanto che Highmore, rifacendosi a degli studi di relazione tra *gender* e spazio urbano nella Londra del XIX secolo di Jane Rendell, insieme all'autrice afferma:

---

<sup>210</sup> Cfr. Buckland, *A Relational Reconstruction of "The Cinema of Attraction"*, in *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, University Press, Amsterdam, 2006, p.51

<sup>211</sup> Cfr. B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Reading in the Material and Symbolic City*, Pallgrave Macmillan, New York 2005

The elite masculinity on display in Regency London will soon be challenged by even more alluring visions that will significantly feminize the modern city. Yet this feminizing of the city also continues by other means the masculine privilege of the city: it both reconfigures and continues the asymmetry of gendered relation.<sup>212</sup>

Questo aspetto delle relazioni di *gender* tra il soggetto e lo spazio urbano (nelle sue rappresentazioni cinematografiche e non) è stato già nostro oggetto di analisi sia attraverso i più recenti studi sociologici di Tonkiss<sup>213</sup> – che però colloca il femminile all’interno dello spazio urbano in termini di violenza e paura – sia – con l’idea di riqualificare la rappresentazione della donna all’interno degli spazi urbani – attraverso il ricorso agli studi femministi e di *gender* di Pravadelli, Hansen, relativamente agli studi sulla modernità, Haraway e Butler, in un’analisi più postmoderna.<sup>214</sup>

Continuando con le *city of attractions* le possibilità di sguardo e di “visione” aumentano con i processi di urbanizzazione, con la nascita dei grandi magazzini e la proliferazione delle vetrine dei negozi. A questo punto i termini su cui si fonda la nozione di attrazione urbana incrocia le teorie di Gunning, quelle di Benjamin e anche quelle di Friedberg. La nuova forma di spettacolarità urbana, infatti, è uno spettacolo fisico e fantasmagorico al tempo stesso, luogo di seduzione per i desideri dei passanti, scenario capace di catturarne e sollecitarne lo sguardo. Le vetrine diventano dei veri e propri dispositivi attraverso cui guardare e la città – tra nuove tecnologie e nuove forme di illuminazione – suscita il piacere della folla, immersa in questa speciale atmosfera, in cui il ritmo metropolitano è scandito tra il tempo dell’attrazione e quello della distrazione. I passanti-spettatori-consumatori, infatti sembrano seguire una metrica sincopata: “a rhythm neither simply fast nor slow, but uneven and continually interrupted. Chaotic and regulated, fluid and fragmented, the rhythm of shopping displays vivid contradictions”.<sup>215</sup> Il nuovo dominio dello shopping, oltre a riconfigurare la spazialità urbana in termini anche femminili (Friedberg) e quindi a rompere la dicotomia tra maschile e femminile che traduce la divisione tra sfera pubblica e privata, favorisce un processo esteso di

---

<sup>212</sup> B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Reading in the Material and Symbolic City*, Pallgrave Macmillan, New York 2005, p. 45

<sup>213</sup> Cfr. F. Tonkiss, *Space, the City and Social Theory – Social Relations and Urban Forms*, Polity Press, Cambridge 2005

<sup>214</sup> Cfr. V. Pravadelli, *Cinema e studi di genere*, in A. L. Tota (a cura di), *Gender e media*, Meltemi, Roma, 2008, pp. 145-165; V. Pravadelli, *Le donne del cinema – Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2014; Cowie, “Fantasia”, in Id., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg – Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995; Di J. Butler si vedano: *La disfatta del genere*, Meltemi Editore, Roma, 2006; *La vita psichica del potere*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013; *Questione di genere – Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013

<sup>215</sup> B. Highmore, *Cityscapes – Cultural Reading in the Material and Symbolic City*, Pallgrave Macmillan, New York 2005, p. 52

spettacolarizzazione della città. Le donne non sono più, come nella prospettiva benjaminiana merci tra le merci, ma acquisiscono un loro status sociale, attivano e/o ricambiano il loro sguardo anche nella sfera pubblica, si appropriano della città attraversandola e penetrandola fisicamente e visivamente e danno forma e valore ai loro desideri. Quindi, nuove soggettività, nuovi processi di urbanizzazione, nuovi desideri, nuove “tecnologie del consumo”<sup>216</sup> e nuove forme di mercificazione e vetrinizzazione sociale che – nel nome dell’esibizionismo, della visibilità e della spettacolarizzazione – caratterizzano la nostra *city of attractions*. Il binomio dato nel cinema delle attrazioni tra l’esibizionismo evidente di un corpo, da una parte, e la sollecitazione o evocazione dello sguardo spettatoriale, dall’altra, si conferma tale tra la spettacolarità eccessiva delle vetrine e l’*urban spectator*. È estremamente interessante il modo in cui Highmore sottolinei l’eccesso del visuale della metropoli attraverso il rapporto che con essa istituisce lo spettatore urbano la cui esperienza visivo-percettiva può essere espressa e tradotta ricorrendo al concetto ideologico dell’interpellazione di Louis Althusser. Nelle parole di Althusser, l’ideologia interviene sull’individuo costituendolo nella forma compiuta di vero e proprio soggetto. In altre parole il livello micro sociale del soggetto è una determinazione del livello macro della società in cui il soggetto si identifica, in cui si percepisce come integrato e da cui si sente riconosciuto. Al grido “Hey, you there!”, dice Althusser, corrisponde qualcuno che girandosi scopre di essere proprio l’oggetto del richiamo e ciò gli conferisce una posizione soggettiva piena. Questa digressione ci permette di suggerire una lettura particolare del rapporto tra lo scenario urbano (in cui il dominio della cultura di massa e della cultura consumistica sono esse stesse delle implicazioni ideologiche) e la costituzione del suo soggetto specifico. L’esibizionismo e l’eccesso della città, infatti, interpellano lo sguardo spettatoriale del passante e, nel momento in cui lo reclutano, lo riconoscono e quindi forgianno la sua stessa soggettività. È come se lo spettatore-consumatore urbano si sentisse chiamato in causa o invitato personalmente a rispondere ai “richiami” molteplici che la città mette in atto attraverso le più svariate strategie visuali e comunicazionali che ad oggi si sono trasformati in veri e propri eventi *cross mediali*. La forma spettacolare delle merci nelle vetrine, da una parte, travolge i corpi in una circolazione rapida, dall’altra, arresta lo sguardo dello spettatore urbano, rallenta i suoi spostamenti e ferma il ritmo della città giusto il tempo necessario per l’appagamento di un desiderio. attivando meccanismi che ricalcano la scopofilia feticistica riconosciuta in ambito cinematografico.

In SM<sub>2</sub> (Spider Man 2), it seems that Raimi wants to re-conquer the fetish of these assailing views by proposing a complete catalogue of extreme visual possibilities

---

<sup>216</sup> *Ivi.* p. 49

provided by an elevated railway. [...] More generally, Raimi exaggerates the visual power of assailing views by massively using the subjective camera and fast forward tracking, or amazing computer-generated rides which plunge the spectator into the meanders of improbable image.<sup>217</sup>

Il *case study* di Tomasovic, incrociando le rappresentazioni metropolitane nel cinema con la città stessa, rinvia ad uno spettro teorico molto più ampio in cui si rende ancora più evidente la stretta relazione tra il dispositivo cinema e i dispositivi urbani e l'integrazione biunivoca tra gli studi cinematografici e quelli architettonici. Più nello specifico la nostra attenzione è ricaduta sul modo in cui l'analisi stilistico-narrativa di alcuni film che "inquadrano" lo spazio urbano possa informare lo studio della città stessa e viceversa, come nelle intenzioni di *Cine-scape* di Richard Koeck. Un titolo che già nella crasi della parola allude ad una reciprocità tra cinema e paesaggio urbano e ad un'esplorazione che si sdoppia tra *architectural significance of film*, da una parte, e *filmic significance of architecture*, dall'altra, mettendo però in campo una struttura d'indagine multidisciplinare che coinvolge i *visual studies*, i *media studies* ma anche interpretazioni di carattere filosofico e sociologico. Koeck auspica che i film possano diventare dei dispositivi di visione "altra" o che possano attivare un certo *cinematic gaze* che però non deve rimanere relegato all'ambito filmico ma deve (in)formare una percezione attiva e consapevole del paesaggio metropolitano globalizzato, spesso "consumato" passivamente e in modo distratto. In sostanza quella di Koeck è un'ipotesi investigativa inversa a quella di Friedberg: mentre infatti quest'ultima, in una prospettiva postmoderna, teorizza la spettatorialità cinematografica come una determinazione della spettatorialità urbana, per il nostro autore è il *cinematic gaze* che può riattivare e mobilitare lo sguardo del soggetto urbano e permetterci di cogliere il valore e l'essenza cinematografica che organizzano e strutturano la città stessa, in un'operazione che potremmo definire "a conceptualization of the cityscape as screenspace".<sup>218</sup> Per Koeck, infatti, non c'è solo un'educazione all'immagine filmica e alla rappresentazione cinematografica della città che condiziona e influenza il nostro livello di percezione dello spazio urbano ma la città stessa ha implicazioni fortemente cinematografiche, nella sua morfologia, nelle sue dinamiche e nella sua spettacolarità. Koeck sembra inoltre sottendere e ri-bilanciare nell'analisi dello spazio urbano la divisione proposta da Gunning tra il *system of monstrative attraction* e il *system of narrative integration*. Un approccio semiotico o testuale dello spazio urbano potrebbe infatti

---

<sup>217</sup> D. Tomasovic, *The Hollywood Cobweb: New Laws Of Attractions (The Spectacular Mechanism of Blockbuster)*, in *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, University Press, Amsterdam, 2006, p. 315

<sup>218</sup> R. Koeck, *Cine-scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, Routledge, New York-London 2013, p. 31

recuperare i criteri posti dal montaggio delle attrazioni di Eizenstein, ovvero l'idea del conflitto di immagini tra loro diverse come principio strutturante di uno scenario finale, sia esso di natura cinematografica o metropolitana. In modo simile, per l'autore esistono forti affinità tra le teorie del montaggio cinematografico e le asserzioni di Simmel per cui lo stato psicologico del soggetto urbano si attesta su stimolazioni e impressioni differenti che entrano in conflitto l'un l'altra.

È interessante notare come l'autore, pur utilizzando il concetto di attrazioni di Eizenstein cui peraltro lo stesso Gunning rinvia, stabilisca rapporti di affinità e dipendenza tra il cinema e la città anche attraverso il parametro della narrazione. L'attraversamento fisico e la penetrazione visiva della città coinvolgono e "proiettano" l'*urban spectator*, alla stregua di un *cinematic spectator*, in uno spazio narrativo, in una configurazione spazio-temporale che raccorda immagini frammentate in uno scenario unico, e che fonde gli *astonishing cinematic sites*<sup>219</sup> con i *narrative expressive spaces*.<sup>220</sup> Inoltre l'indagine dello spazio urbano è perseguita attraverso una significazione e appropriazione terminologica mutuata dall'ambito cinematografico per cui avremo l'*urban continuity*, l'*urban montage*, l'*urban cuts*, l'*urban dissolves*<sup>221</sup> e infine la città come *mise-en-urbanité*. Con l'espressione *mise-en-urbanité* però non si allude, diversamente a quanto si potrebbe pensare, a set o *location* isolate o delimitate all'interno della più vasta cartografia urbana. Si tratta invece di *mettere all'interno dello spazio urbano*, di riempire la metropoli di elementi visuali, eterogenei, diffusi e pervasivi, che caratterizzano la città nella sua interezza, diventando parti integranti della vita quotidiana del soggetto urbano. Allo scenario di partenza si sovrappongono altri scenari, che modificano, moltiplicano e accrescono l'effetto di rappresentazione e visione iniziale. Proprio questo, per Koeck, permette di integrare il concetto di *mise-en-urbanité* con quello di paesaggio globalizzato che è fortemente marcato da una dimensione transitoria, effimera, eclettica e frammentata in cui anche la posizionalità del soggetto urbano diventa plurima, fluida e mutevole e oscilla tra la condizione di spettatore (attivo o passivo) a quella di performer, dal walker distratto a allo *user* interattivo.

Technological innovations in the field of image visualization have not only made us rethink our relationship with space, but also *movement*. Whilst in the history of film, it was images that began to move in front of our eyes, facilitating a cultural revolution that

---

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 43

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 40

<sup>221</sup> Cfr. R. Koeck, *Cine-scape*, p. 74-83: Il criterio di continuità di uno spazio urbano si attesta su un'articolazione della città che si è sviluppata con coerenza architettonica nelle varie fasi politiche, mercantili ed industriali. L'idea di montaggio urbano invece rinvia all'"effetto Kuleshov" per giustificare una frammentazione e sovrapposizione paesaggistica a livello morfologico, dimensionale ed estetico dei vari elementi architettonici. Inoltre se negli urban dissolves questi cambiamenti paesaggistici avvengono in modo più graduale, negli urban cuts le trasformazioni sono più radicali e repentine.

was based on representation, in the future it will be the movement of our body that will alter our relationship with images in urban landscapes, and thus our understanding of the world.<sup>222</sup>

Questo pone le basi per la definizione della *media city* di Scott McQuire per “attraversare” la quale è necessario passare prima per l’*everyday (media) life*, laddove la scelta di mettere tra parentesi la parola “media” non vuole solo rinviare in modo il più possibile esplicito al testo di Lev Manovich, ma vuole rimarcare, insieme al nostro autore, il passaggio progressivo ma graduale verso la quotidianità mediatica contemporanea a partire dall’*everyday life theory*.

Lo stesso Lozano-Hemmer afferma: “Oggi giorno riteniamo impossibile concettualizzare il mondo senza la tecnologia, semplicemente perché la tecnologia è diventata il linguaggio o il medium imprescindibile per l’elaborazione dei nostri pensieri. Lavoro con la tecnologia non perché è originale ma più precisamente perché la tecnologia è un aspetto inevitabile nella nostra società globalizzata” (Lozano-Hemmer, p. 142)

Radicalizzando, quindi, i contenuti di Simmel e de Certeau tra l’impulso estetico e l’impulso a leggere – entrambi sostenuti dall’epica dello sguardo – ad oggi possiamo affermare che la tensione scopofila dello spettatore verso l’immagine non ne esaurisce il rapporto. Il lettore-spettatore contemporaneo è coinvolto in un meccanismo di comprensione (da intendersi sia come atto inclusivo, sia come atto conoscitivo) dell’immagine ma anche di condivisione dello stesso spazio-tempo narrativo, percettivo e immaginativo: “L’immagine letta, vale a dire l’immagine nell’adesso della leggibilità, porta in sommo grado l’impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura”.<sup>223</sup> Verrebbe da chiedersi a questo punto con Didi-Huberman in che modo un’immagine-oggetto può “possedere una volta per tutte le caratteristiche dello sguardo che si getta su di esso e della comprensione che se ne può trarre”.<sup>224</sup> Tornando a de Certeau, oggi, non ci si arresta più soltanto al processo di lettura delle immagini ma si tratta anche di saper pensare e comunicare mediante le immagini attraverso processi di “montaggio interpretativo”<sup>225</sup> e immaginativo che si moltiplicano e si sviluppano su altri gradi ed è proprio questo che sposta il livello esperienziale del soggetto e la sua quotidianità verso la “*media life*”. La produzione, la distribuzione e la circolazione di immagini, nei loro eccessi,

---

<sup>222</sup> *Ibid.* p. 179

<sup>223</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 117

<sup>224</sup> *Ibid.* 142

<sup>225</sup> *Ibid.* p. 117. Il concetto di montaggio assume ancora più rilevanza se consideriamo la definizione di Didi-Huberman per il quale “il montaggio intensifica l’immagine e restituisce all’esperienza visiva una potenza che le nostre certezze o abitudini visibili hanno la tendenza a sedare o a velare” (p. 171)

rimettono in discussione e ridefiniscono il visuale all'interno del sociale, ma anche il rapporto tra visibile e invisibile o ancora la relazione tra soggetto guardante e oggetto guardato. Lo sguardo oscilla dall'aver un potere di penetrazione e dominio sulle cose all'essere puro "atto fragile",<sup>226</sup> in cui la percezione del mondo è allo stesso tempo "prossimità assoluta ma anche distanza irrimediabile".<sup>227</sup> Questo permette lo scivolamento nello specifico teorico di Manovich in *The Practice of Everyday (Media) Life*. Intanto nel primo paragrafo dal titolo *From Mass Consumption to Mass Cultural Production* l'autore sembra sottintendere un approccio al capitalismo cognitivo in quanto allude ad un processo di accumulazione che passa da una produzione di tipo materiale alla produzione immateriale di conoscenza la quale è accompagnata da dinamiche di progresso tecnologico e da un livello di competenza diffusa di natura mediatico-culturale. Si pensi per esempio al modo in cui autori come Andrea Fumagalli o André Gorz<sup>228</sup> parlano di una dimensione immateriale dei prodotti, il cui valore simbolico, estetico e sociale prevale sul valore d'uso o di scambio. La valorizzazione della merce è desunta da un processo di coalescenza tra i processi di produzione e consumo di merci immateriali che sono quindi produzione e consumo di immaginari che travalicano il rapporto soggetto-oggetto e diventano processi di significazione socio-culturale del territorio e dello spazio. È proprio in questa accezione che il passaggio dal capitalismo industriale al capitalismo cognitivo segna, parallelamente, uno scivolamento dal feticismo delle merci al feticismo del simbolico, del linguaggio e, quindi, dell'immaginario – che riplasma anche la città!!! A sostegno di questa tesi, si pensi al modo in cui Les Roberts, proprio rinviando ad *Empire* di Antonio Negri, teorizza la virtualizzazione degli spazi sociali quotidiani alludendo all'utilizzo di nuovi programmi di mappatura degli spazi urbani come per esempio Google Maps che promuove una produzione, distribuzione ma anche un consumo di geografie virtuali.<sup>229</sup>

Ritornando a Manovich, l'autore intende dedicarsi alla circolazione delle immagini e dei video sul web, la cui produzione (cui si lega la figura dei *producers*) e visione (quella degli *users*) sono facilitate dalla disponibilità di dispositivi personali – come i cellulari (oggi smartphone o i-phone) – sempre più diffusi che hanno riorganizzato il panorama spazio-temporale attraverso l'orizzonte dei "social media". Partendo dalle categorie decerteuniane delle "strategie" e delle "tattiche" Manovich compie un'inversione teorico-applicativa dei due

---

<sup>226</sup> M. Marleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it, Bompiani, Milano, 2009, p. 36

<sup>227</sup> Cfr. *Ibid*

<sup>228</sup> A. Gorz, *Métamorphoses du travail. Quête du sens – Critique de la raison économique*, tr. it. *Metamorfosi del lavoro – Critica della ragione economica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995; A. Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, tr.it. *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009; A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007

<sup>229</sup> L. Robertson, *Mapping Culture. Place, Practice, Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2012

termini alla luce della pervasività dei dispositivi tecnologici, della disponibilità dei contenuti web e dell'ubiquità degli users. Se per de Certeau le *strategie* sono manovre politiche o di potere perseguite dagli organi istituzionali al fine di disciplinare e controllare la collettività, le *tattiche* sono modalità operative o criteri di intervento con cui il singolo individuo negozia la sua autonomia, adattandosi ai parametri offerti dal macro-sistema. Relativamente allo spazio urbano se la segnaletica delle città e il codice stradale sono misure stabilite su un piano "strategico", la percorribilità della metropoli tra scorciatoie e percorsi preferiti rimane una scelta tattica del singolo individuo. Se nell'analisi di de Certeau la strategia opera in modo ordinato, rigoroso e sistematizzato, ad oggi le strategie utilizzate dalle società dei *social media* sembrano più orientate verso un atteggiamento tattico in quanto si stanno sviluppando sui criteri della flessibilità, della mobilità e dell'adattabilità allargando il più possibile il numero di utenti, concedendo loro uno spazio di archiviazione illimitato, la possibilità di personalizzare la loro vita *on-line* e permettendo loro di intervenire sulle funzionalità delle piattaforme stesse. Tutto questo prescinde dall'ubicazione degli utenti che possono interagire gli uni con gli altri nella privacy della loro casa e nel bel mezzo di una passeggiata al centro della città grazie all'esplosione di *user-generated content* disponibile in forma digitale: siti web, blog, forum, messaggi, foto digitali, video, musica, mappe, e così via. In *Cities in Transition* leggiamo: "It considers how successive developments in media environments, from the panorama and stereoscope to computer simulation, have mobilized our understanding of the city, and how – reciprocally – modern urban experience has challenged and determined the development of those media".<sup>230</sup>

### 3.3 La Media City e la globalizzazione

La supremazia del visuale, oggi incrementata e portata agli eccessi dal proliferare continuo di immagini mass-mediali che si sovrappongono a quelle già esistenti, ha prodotto nuove forme di appropriazione e significazione della città. In questa logica la metafora dominante è quella della fluidità che non agisce solo nell'ambito delle configurazioni architettonico-urbanistiche degli spazi metropolitani ma esprime e traduce la vita sociale contemporanea.<sup>231</sup> Ovviamente la radicalità e la variabilità della testualità enunciativa della metropoli contemporanea non si manifestano all'improvviso ma vedono i loro natali pratico-teorici nell'avanguardia degli anni '20 prima, e nell'immaginario architettonico-urbanistico degli anni '60-'70 poi.<sup>232</sup> Si tratta di due

---

<sup>230</sup> A. Webber, E. Wilson (a cura di), *Cities in Transition – The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London e New York, 2008, p. 2

<sup>231</sup> Cfr. S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London 2008, p. 88

<sup>232</sup> Si veda nel primo caso Moholy-Nagy – cui si deve l'idea dell'ambiente immersivo contemporaneo – e la sua collaborazione con i progetti della Bauhaus di Walter Gropius e i grandi nomi del Movimento Moderno in Architettura tra cui Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Già nel 1914 nel *Manifesto dell'architettura futurista* Sant'Elia aveva

momenti importanti in cui – per dirla con le parole di McQuire – la staticità degli edifici lascia il posto alle cosiddette *soft cities*, la rigidità alla flessibilità e l’idea di una dimora permanente viene rimpiazzata da un nomadismo più diffuso. Ed è al nomadismo – termine che rinviandoci in modo diretto alla *nomadic theory* di Braidotti infittisce il senso della nostra rete teorica – che guardano sia Yona Friedman (con il suo manifesto del 1958, *L’Architecture Mobile*) che Constant con la sua *New Babylon* eretta sotto il segno dell’effimero e del variabile: “In place of rigid structures and static social forms, Constant (1960) foresaw a technology-enabled nomadism in which private space gave way to social spaces consisting of ‘gigantic halls’ with moveable walls”.<sup>233</sup> Allo stesso modo nelle parole di Green, esponente dell’Archigram leggiamo le intenzioni di creare “a new agenda where nomadism is the dominant social force; where time, exchange and metamorphosis replace stasis”.<sup>234</sup> Tra fluidità, liquidità e nomadismo approdiamo al cyberspazio di Marcus Novak<sup>235</sup> che tratteggia un’architettura dematerializzata, in cui l’immaterialità è insita nei processi di trasformazione istantanea della città stessa. Tutto questi elementi contribuiscono ad una nuova retorica dello spazio urbano che, inscrivendo nelle sue continue trasformazioni il soggetto urbano, si definisce sempre più come spazio performativo e/o come relational space. In effetti dall’*electric city* in poi la città si definisce sulla base di un regime spazio-visuale che concilia il materiale della città architettonica data con l’immateriale e l’inafferrabilità delle immagini che su di essa vengono proiettate. A questa nuova scenografia urbana corrisponde anche una nuova coreografia urbana – per dirla con Jane Jacobs – che trasforma l’*everyday life* e iscrive il dominio dell’esperienza sociale e relazione all’interno dello spazio urbano dato. Si tratta di uno spazio ibrido, in perenne movimento, di un ambiente effimero che attiva modalità di sguardo multiple che rimettono costantemente in gioco la posizione del s/oggetto di sguardo. Si oscilla tra esperienze di visione feticistica – in cui lo sguardo del passante si incanta e si arresta ripetutamente su scenari sempre più mercificati della città e quindi si tratta di sguardi agiti dal potere seduttivo della merce di matrice marxiana – e un’esperienza di visione voyeuristica in cui si ha illusione di guardare segretamente negli spazi “privati” della folla ad oggi in modo ancora più radicale e accentuato in seguito all’uso di dispositivi di visione personali come smartphone o iphone. E proprio la disponibilità e l’ubiquità pervasiva dei dispositivi di visione mette in campo una ridefinizione delle teorie foucaultiane

---

un’idea di città fondata sul principio della transitorietà. Si veda anche *Space, Time and Architecture* di Siegfried Giedion. Seguono negli anni ’60 e ’70 le posizioni di Archigram (Peter Cook, Ron Herron, David Green, Warren Chalk e Mike Webb) e Negroponte in prende sempre più forma l’idea di una città liquida, connessa e istantanea.

<sup>233</sup> McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London, 2008, p. 94

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 95

<sup>235</sup> Cfr. M. Novak, “Liquid Architecture in cyberspace”, in M. Benedikt (a cura di), *Cyberspace: First Step*, MIT Press, Cambridge, MA 1991

relative al *Panopticon* di Bentham come abbiamo già visto, ma anche le teorie sartriane-lacaniane dello sguardo-guardato.

La cityscape e la cityspace postmoderne in effetti diventano mappature virtuali, diventano luoghi (rin)-tracciabili e (ri-)percorribili attraverso l'uso di contenuti di immagini costantemente catturate e fornite dai più svariati dispositivi di sorveglianza e contro-sorveglianza. Passiamo così dalla "light architecture" di Riley<sup>236</sup> ad un'espressione precedente ma maggiormente pertinente, con un potere descrittivo maggiore, come il "media building" di Virilio con cui non si intende solo una nuova forma di spettacolo urbano ma "un nuovo modo di performance urbana che altera le dinamiche dello spazio pubblico".<sup>237</sup> L'espressione *media city* è solo una delle tante parte formule congiunte come *urban-screens*, *media-buildings* e *led-walls* che celebrano il connubio tra due aree semantiche diverse in cui lo spazio metropolitano si configura e si trasforma in una vera e propria *iconic-visual city* che contempla un rapporto di convergenza tra la geografia metropolitana, la sua dimensione mediatica contemporanea e il suo impatto iconico-visivo sul tessuto sociale. Lo status della città ad oggi non si arresta più soltanto alla sua morfologia fisica, statica, perenne e duratura ma si attesta sulla variazione delle sue forme estetico-comunicative che, attraverso media, tecnologie e dispositivi sempre più sofisticati, la trasformano continuamente, conferendole una natura transitoria e cinetica. La dimensione metropolitana si espande; il corpo nudo dello spazio urbano si veste di una pellicola iconico-visiva variabile e mutevole che ne cambia costantemente l'aspetto e il *look*. Non si tratta più, quindi, di ragionare in modo distinto sulla città architettonica, da una parte, e sulle componenti visuali, dall'altra, come se quest'ultime fossero elementi esterni, protesici, che integrano e accrescono lo scenario di partenza. La città è invece una determinazione diretta degli elementi iconico-visivi che la strutturano dall'interno e di cui le linee teoriche più significative della cultura visuale – integrando i più immediati studi urbanistico-architettonici – potrebbero garantire una messa a fuoco più nitida e definita. È un po' quello che esprime Scott McQuire con la formula di *media cities*<sup>238</sup> attraverso cui proclama una congiunzione intima tra la sfera mediatica e quella metropolitana che, insieme, ridefiniscono continuamente le modalità dell'esperienza sociale e individuale. Per McQuire non esiste più una separazione tra la città e la sua immagine "mediata" dai vari dispositivi di visione e, soprattutto i media non sono più da intendersi come mezzi destinati, semplicemente, a "rappresentare" e "filtrare" i fenomeni urbani. C'è invece un'interdipendenza tra l'esperienza spaziale, quella mediatica e quella sociale in cui la città contemporanea si definisce come un *media-architecture complex*, ovvero, è la risultante

---

<sup>236</sup> Cfr. T. Riley, *Light Construction*, Museum of Modern Art, New York 1995

<sup>237</sup> S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London 2008, p. 128

<sup>238</sup> Cfr. S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles – London, 2008

di “una proliferazione e diffusione di piattaforme mediatiche spazializzate e la produzione di complessi spaziali ibridi”.<sup>239</sup> Con la formula “paesaggi post-urbani”, meno suggestiva rispetto alla *media city* ma altrettanto efficace nel discorso che propone, Massimo Di Felice incrocia l’analisi di McQuire condividendone, attraverso le parole di Meyrowitz, l’assunto di base per cui la città fisica si espande attraverso la città mediatica e informatica al punto che entrambe “appartengono ad un continuum e non rappresentano una dicotomia”.<sup>240</sup> Le metropoli elettroniche simultaneamente conferiscono al paesaggio urbano una nuova “spazialità mobile” e costruiscono una nuova “socialità virtuale”.

Una terminologia suggestiva ci viene anche da Manuel Castells che partendo dal paradigma dell’economia informazionale e globale tenta di costruire un nuovo rapporto tra tecnologia, società e spazio attraverso una nuova logica spaziale, che lui stesso definisce lo spazio dei flussi che contrappone al tradizionale spazio dei luoghi fisici. I flussi su cui si erige la nostra società sono molteplici e organizzano la nostra sfera economica, politica e simbolica: flussi di capitali, flussi di informazione e flussi d’immagini e attraverso di essi la città globale perde i requisiti del “luogo” e si appropria della dimensione del “processo” che si muove costantemente su parametri di flessibilità e adattabilità. Fino qui il pensiero di Castells sembra perfettamente aderente ai propositi di rendere conto di una socialità e spazialità urbana che riflette (sul)la logica dominante del capitale conoscenza e sul sapere diffuso delle tecnologie. Poi però il pensiero di Castells compie un’inversione di rotta perché per l’autore, proprio in ragione dello spazio dei flussi, si sta allentando “la relazione di significato tra architettura e società”.<sup>241</sup> Questa direzione in cui l’architettura transtorica postmoderna diventa l’architettura dello spazio dei flussi anche declinata come “architettura della nudità” pone Castells in una direzione diametralmente opposta all’ipervisualità urbana che ci siamo promessi di tracciare e per questo motivo ne prenderemo le distanze. Castells non risolve il rapporto soggetto/tecnologia/spazio urbano in un senso visuale ma lo neutralizza, annullando totalmente l’*iconic-visual city*:

L’architettura che sembra più carica di significato nelle società plasmate dalla logica dello spazio dei flussi è quella che io chiamo «architettura della nudità», ossia l’architettura le cui forme sono talmente neutrali, talmente pure, talmente diafane che non pretendono di dire nulla. E non dicendo nulla, mettono

---

<sup>239</sup> S. McQuire, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles-London 2008

<sup>240</sup> M. Di Felice, *Paesaggi Post-urbani – La fine dell’esperienza urbana e le forme comunicative dell’abitare*, Bevivino Editore, Milano-Roma 2010, p. 174

<sup>241</sup> M. Castells, *La nascita della società in rete*, UBE, Bologna 2014, p. 480

l'esperienza di fronte alla solitudine dello spazio dei flussi. Il suo messaggio è il silenzio.<sup>242</sup>

Una traiettoria opposta all'avisualità e alla sordità della metropoli di Castells è invece la media city che interessa a noi e in cui la triade tecnologia/soggetto/spazio urbano si declina in modo totalmente diverso. Esaltando la dimensione tecnologica Di Felice esalta la coniugazione e la sovrapposizione tra gli “spazi visivi e architettonici e quelli meta-geografici ed elettronico-comunicativi”<sup>243</sup> all'interno dei quali non sono sfumano le opposizioni binarie tra casa/strada, spazio pubblico/privato, organico/non organico, tra corpo/reti elettronico-comunicative ma un nuovo soggetto urbano entra in scena in un senso maggiormente performativo e partecipativo. Tra nuovi transiti metropolitani, nuove forme di de-territorializzazione, nuovi nomadismi, tra gli sguardi privilegiati in autobus e le dislocazioni visive<sup>244</sup> nella metropolitana, all'interno della nuova semiotica urbana l'autore arriva a concepire “*flâneurs* elettronici, *footing* mediatici, consumi visivi e forme trans-organiche e ibride dell'abitare”:<sup>245</sup> una forma di *psicastenia* in cui “lo spazio delimitato dalle coordinate dell'organismo si confonde con quello rappresentato”.<sup>246</sup> Questi progressi tecnologici – che ineriscono i termini posti dal capitalismo cognitivo – hanno ovviamente plasmato e forgiato una quotidianità diversa sia a livello micro che macro-sociale spostando il nostro *case study* dalla *theory of everyday life* alla *theory of everyday media life* ma hanno anche definito soggetti diversi. Ovviamente ripensiamo al modo in cui Eric Gordon aveva declinato l'*urban spectator* come soggetto metropolitano *in-between* tra le *media technologies* e le *urban representations*. È l'immagine dell'*American flâneur* inteso come *human Kodak* che, nel momento in cui si appropria di specifiche pratiche di sguardo, diventa anche la “perfect metaphor through which to understand the ideal conditions of possessive spectatorship”.<sup>247</sup> In tempi più recenti Massimo Di Felice approda alla formalizzazione e alla costituzione dell'*Ipod-flâneur* con cui l'autore affianca alla città architettonica quella elettronica, esperibile quando si attraversa lo spazio urbano con un supporto sonoro come l'Ipod. La teoria interessante è che il *flâneur* odierno raddoppia la sua esperienza combinando il registro del visivo a quello uditivo e

---

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 481

<sup>243</sup> M. Di Felice, *Paesaggi post-urbani – La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Bevivino Editore, Milano-Roma 2010, p. 179

<sup>244</sup> Per Di Felice “la rapida successione delle fermate si verifica in uno spazio vuoto, sotto la superficie della città, rendendo impossibile la visione di qualsiasi paesaggio, a eccezione dei nomi delle stazioni. In questo contesto di velocità meccanica e dislocazioni cronotopiche, lo sguardo e l'attenzione del paesaggio si rivolgono alla propria interiorità, ai propri pensieri”. (*op. cit.*, p. 200)

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 176

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 172

<sup>247</sup> E. Gordon, *The Urban Spectator – American Concept-Cities from Kodak to Google*, Dartmouth College Press, Hanover-London 2010, p. 39

questa sollecitazione multipla “trasforma il passante in un regista videoclip”.<sup>248</sup> Si pensi in termini più recenti agli Horus, occhiali-guida per gli ipovedenti che sono dotati sia di una telecamera che inquadra lo scenario che il soggetto ha davanti sia di un dispositivo sonoro provvisto di una voce meccanica che nello stesso tempo racconta e descrive ciò che vede. E per quanto possa essere fallito, almeno per il momento, il progetto dei Google Glass siamo pur sempre vicini alla realizzazione di un’esperienza percettiva mediata da dispositivi di visione che aggiungeranno e sovrapporranno informazioni di natura multimediale alla realtà, urbana e non, e promuoveranno nuovi livelli di “spettatorialità possessiva”. In questa iperstrutturazione della visione in cui il soggetto guardante incrocia sempre e comunque lo sguardo dell’Altro la mia attenzione è ricaduta sull’*urban spectator* come figura privilegiata di uno sguardo costantemente attivato e mobilitato verso l’esterno ma anche come corpo inevitabilmente esposto a visioni multiple. Non si tratta più della società del consumo “d’immagini” – per usare una formula cara a Baudrillard – si tratta di una società che, mentre consuma le immagini, le veicola, le mette in circolazione ma soprattutto le produce. L’attività del semplice consumo è un elemento superato in quanto si iscrive in una processualità più complessa in cui la “profusione come diritto legittimo e inalienabile [...] e il diritto all’abbondanza” non si risolvono nel possesso (esterno e alienato) dell’immaginario dato ma nella partecipazione e nell’immersione allo stesso. Per ribaltare il senso del discorso di Baudrillard, non è più l’ordine del consumo che agisce sulla manipolazione dei segni ma l’ordine della produzione ciò che legifera il “luogo di una strategia economica e politica” ma anche tecnologica, visuale, culturale e sociale in cui si sostanzia l’effetto di vertigine consumata e prodotta nello stesso istante. Si tratta quindi, più propriamente, di una società del consumo che si trasforma in società della produzione in cui non è più la forma-merce che traina la logica del valore di scambio ma la *marca*, ovvero l’immagine della merce, che si impone sul mercato immateriale della produzione. Ma è una modalità di produzione estesa alla produzione del sé come nelle parole che seguono che Gorz:

L’immagine di marca esercita una funzione di *presa di potere* del capitale fisso immateriale sullo spazio pubblico, sulla cultura del quotidiano e sull’immaginario sociale, strumento mediante il quale la merce deve poter produrre i suoi consumatori. [...] Sono loro che effettueranno il lavoro invisibile della produzione del sé che fornisce «un soggetto all’oggetto», [...] una produzione di sé che valorizza le merci di marca come emblema della propria valorizzazione.

---

<sup>248</sup> M. Di Felice, *Paesaggi Post-urbani – La fine dell’esperienza urbana e le forme comunicative dell’abitare*, Bevivino Editore, Milano-Roma 2010, p. 197

Si crea così un moto di vertigine della realtà (si pensi anche al senso di vertigine che Jullier attribuisce al postmoderno cinematografico) che appartiene all'esperienza mediatica contemporanea in un'accezione più estrema e più radicale dei tempi in cui scriveva Baudrillard. Se infatti per l'autore la società dei consumi – quella che assicura la prassi dei consumi – è più una realtà senza vertigine in cui “non siamo impegnati e i media non ci rinviano al mondo”, ad oggi la realtà “mediata” e informatizzata è ciò che più fortemente ci implica, ci impegna e ci costruisce.

## Bibliografia

- Albano, Lucilla, *Lo schermo dei sogni*, Marsilio, Venezia, 2004
- AlSayyad, Nezar, *Cinematic Urbanism – A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge, London – New York, 2006
- Appadurai, Arjun, *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2011
- Belting, Hans. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci Editore, 2013
- Bellour, Raymond, *Fra le immagini – Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- Benjamin, Walter, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2007
- Benjamin, Walter, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007
- Benjamin, Walter, *L'epoca d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011
- Benjamin, Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012
- Bolter J. David; Grusin, Richard A. *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 53-73
- Borden, Iain, *Skateboarding, Space and the City: Architecture, the Body and Performative Critique*, Oxford, Berg Publisher Ltd, 2001
- Borden, Iain, *Drive: Journeys through Film, Cities and Landscapes*, London, Reaktion Books, 2013
- Braidotti, Rosi *The Nomadic Theory*, Columbia University Press, New York, 2011
- Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- Bull, Synne; Paashe, Marit *Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture*, Berlin-New York, Sternberg Press 2012
- Butler, Judith, *La disfatta del genere*, Meltemi Editore, Roma, 2006
- Butler, Judith, *La vita psichica del potere*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013
- Butler, Judith, *Questione di genere – Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013
- Careri, Francesco, *Constant – New Babylon, una città nomade*, Torino, Testo & Immagine, 2001
- Careri, Francesco, *Walkscapes – Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006
- Castells, Manuel, *Il potere dell'identità*, UBE Paperback, Milano 2014

- Castells, Manuel, *La nascita della società in rete*,
- Castells, Manuel, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2011
- Castro, Teresa, *Cinematic's Mapping Impulse: Questionning Visual Culture*, The Cartographic Journal, Vol. 46 No. 1, pp. 9-15, Febbraio 2009
- Centonze, Stefano, *Humanized. The Face the Body the City*, Pavona, Coniglio Editore, 2009
- Chicchi, Federico *Soggettività smarrita. Sulle retoriche del capitalismo contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2012
- Clarke, David B., *The Cinematic City*, London-New York, Routledge, , 1997
- Clark, Timothy J., "Should Benjamin Have Read Marx?", «Boundary 2», Volume 30, Number 1, 2003
- Codeluppi, Vanni, *La vetrinizzazione sociale – Il processo di spattacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013
- Collins, Jim; Radner, Hilary; e Ava Preacher Collins (a cura di), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, London-New York, 1993
- Cowie, Elizabeth, "Fantasia", in Id., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001
- Crouch, David, *Flirting with the Space: Journeys and Creativity*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2010
- Dennison, Lisa; Celant, Germano, *New York, New York. Fifty Years of Art, Architecture, Photography, Film and Video*, Milano, Skira, 2006
- Di Felice, Massimo, *Paesaggi post-urbani, La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Milano-Roma, Bevivino Editore, 2010
- Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editori, 2005
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine aperta – Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2008
- Didi-Huberman, Georges, *Il gioco delle evidenze*, Roma, Fazi Editore, 2008
- Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge - London, 2004

- Doane, Mary Ann, “Information, Crisis, Catastrophe” in *New Media, Old Media: a History and Theory Reader*, Wendy Hui Kyong Chun e Thomas Keenan (a cura di), New York, Routledge, 2005, pp. 251 - 264
- Dodge, M.; Kitchen, R.; and Perkins, C. (a cura di), *Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory*, London, Routledge, 2009
- Donald, James *Imagining the Modern City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999
- Ernst, Wolfgang, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2012
- Featherstone, Mike, “The Aestheticization of Everyday Life”, in Id. *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage, Los Angeles-London- New Delhi-Singapore, 2007, pp. 64-80
- Featherstone, Mike, “City Culture and Postmodern Lifestyles”, in Id. *Consumer Culture and Postmodernism*, Los Angeles-London- New Delhi-Singapore, Sage, 2007, pp. 93-109
- Foucault, Michel, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2011
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi1993
- Foucault, Michel, *Archeologia del sapere*, Milano, BUR, 20013
- Friedberg, Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1994
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, Cambridge, MIT Press, 2006
- Fumagalli, Andrea, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo – Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007
- Gordon, Eric, *Urban Spectator: American Concept Cities from Kodak to Google*, Dartmouth College Press, Hanover-London, 2010
- Gorz, André *Métamorphoses du travail. Quête du sens – Critique de la raison économique*, tr. it. *Metamorfosi del lavoro – Critica della ragione economica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995;
- Gorz, André, *L’immatériel. Cannaissance, valeur et capital*, tr.it. *L’immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009
- Gregg, Melissa; Seigwoth Gregory J. (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, 2010
- Haedicke, Susan C., *Contemporary Street Arts – Aesthetics and Politics*, Palgrave Macmillan, New York, 2013

- Hansen, Miriam, *Babel & Babilon. Spectatorship in American Silent Cinema* (Harvard University Press, 1991), tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006
- Haraway, Donna J., *Manifesto Cyborg – Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995
- Heidegger, Martin, “Costruire, abitare, pensare” in Id.; *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 2007
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Milano, Oscar Mondadori, 2012
- Highmore, Ben, (a cura di), *Everyday Life Reader*, New York, Routledge, 2002
- Highmore, Ben, *Cityscapes – Cultural Readings in the Material and Symbolic City*, Palgrave Macmillan, New York, 2005
- Koeck, Richard; Roberts, Les, *The City and the Moving Image – Urban Projections*, Palgrave Macmillan, New York, 2010
- Koeck, Richard, *Cine-scapes: Cinematic Space in Architecture and City*, London- New York, Routledge, 2012
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Monacelli Press, 1994
- Krauss, Rosalind, *L'inconscio ottico*, Milano, Mondadori, 2008
- Lacan, Jacques, *Il seminario –Libro IV- La relazione oggettuale 1956-1957*, Torino, Einaudi, 2007
- Lamster, Mark, *Architecture and Film*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2013
- Lefebvre, Henri, *The Urban Revolution*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2003
- Lefebvre, Henri, *Writings on Cities*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012
- Lindner, Christoph, *Urban Space and Cityscapes – Perspectives from Modern and Contemporary Culture*, London-New York, Routledge, 2006
- Livesey, Graham, *Passages: Explorations of the Contemporary Cities*, Calgary, University of Calgary Press, 2004
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge-Londra, MIT Press, 1960
- Lozano-Hemmer, Rafael. *Algunas Cosas Pasan Mas Veces Que Todo el Tiempo/ Some Things Happen More Than All of the Time*, Turner, 2007

- Manovich, Lev, “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?”, *Critical Inquiry* 35, 2009, pp. 319 – 331
- McQuire, Scott, *The Media City – Media, Architecture and Urban Space*, Los Angeles-London, Sage, 2008
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press, 1994, Cap. 1 – 7, pp. 5 - 86
- McLuhan, Marshall, “The Galaxy Reconfigured,” from *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto, 1962, pp. 314 – 330
- Menduni, Enrico, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Bari-Roma, Laterza, 2007
- Mennel, Barbara, *Cities and Cinema*, London-New York, Routledge, 2008
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 2009
- Meyrowitz, Joshua, *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1995
- Metz, Christin, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, 2006, Venezia
- Mitchell, William J. Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987
- Mizuta, Akira, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2005
- Negri, Antonio, *Marx oltre Marx*, Manifestolibri srl, Roma 1998
- Negri, Antonio; Hardt, Michael, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London, 2001
- Penz, François; Lu Andong (a cura di), *Urban Cinematic: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Bristol-Chicago, Intellect, 2011
- Perron Bernard; Wolf, Mark J. P. (a cura di), *The Video Game Theory Reader*, Routledge, London-New York, 2003
- Perron Bernard; Wolf, Mark J. P. (a cura di), *The Video Game Theory Reader 2*, Routledge, London-New York, 2009
- Piketty, Thomas, *Il capital del XXI secolo*, Bompiani, Milano, 2014
- Pile, Steve, *The Body and the City: Psychoanalysis, Space, and Subjectivity*, London- New York, Routledge, 1996
- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell’immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009

- Pravadelli, Veronica, *I Cultural Studies. Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore*, in «Bianco & Nero», n. 4, luglio-agosto, 2000
- Pravadelli, Veronica, *Cinema e studi di genere*, in Anna Lisa Tota (a cura di), *Gender e media*, Meltemi, Roma, 2008, pp. 145-165
- Pravadelli, Veronica, *Le donne del cinema – Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014
- Roberts, Les, *Mapping Culture – Place, Practice, Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2012
- Russell, Catherine, *Walter Benjamin and the Virtual: Politics, Art, and Mediation in the Age of Global Culture*, Transformation Journal, No. 15, (Novembre 2007)
- Salas, Charles G.; Roth, Michael S.; *Looking for Los Angeles: Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscape*, Los Angeles, J Paul Getty Museum Publications, 2001
- Sartre, Jean-Paul, *L'immaginazione – Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 2007
- Sartre, Jean-Paul, *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2008
- Sennett, Richard, *La cultura del nuovo capitalismo*, Il Mulino, Bologna 2006
- Shaviro, Steven, *Postcinematic Affect*, 0- Books, 2010
- Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011
- Schivelbush, Wolfgang, *Disenchanted Night: the Industrialization of Night in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1995
- Schivelbush, Wolfgang, *The Railway Journey: the Industrialization of Time and Space in 19<sup>th</sup> Century*, Berkeley, University of California Press, 1986
- Schleier, Merrill, *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009
- Sherman, Tom, *Vernacular Video*, in *Video Vortex Reader – Responses to YouTube*, Geert Lovink e Sabine Niederer (a cura di), Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008
- Shiel, Mark; Fitzmaurice; Tony (edit by), *Screening the City*, London-New York, Verso, 2003
- Shonfield, Katherine, *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*, London- New York, Routledge, 2000

- Sierli, Martino, *Las Vegas in the Rearview Mirror: the City in Theory, Photography, and Film*, Los Angeles, J Paul Getty Museum Publications, 2013
- Simmel, George, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 2012
- Soja, Edward, *Thirdspace – Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996
- Staiger, U.; Steiner, H.; Webber, A., *Memory Culture and the Contemporary City*, New York, Palgrave Macmillan, 2009
- Sterne, Laurence, *Viaggio sentimentale*, Milano, BUR, 2012
- Szeman, Imre; Kaposy, Timothy (a cura di), *Cultural Theory – An Antology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011
- Strauven, Wanda (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006
- Tonkiss, Fran, *Space, the City and the Social Theory – Social Relation and Urban Form*, Cambridge, Polity Press, 2013
- Toy, Maggie (a cura di), *Architecture & Film*, John Wiley & Sons Ltd, San Francisco, 1994
- Truniger, Fred, *Filmic Mapping: Film and the Visual Culture of Landscape Architecture: Documentary Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*, Berlin, Jovis, 2013
- Vattimo, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2011
- Venturi, Robert; Brown, Denise Scott; Izenour, Steven, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Macerata, Quodlibet, 2010
- Virno, Paolo, *Convenzione e materialismo – L'unicità senza aura*, DeriveApprodi, Roma, 2011
- Virno, Paolo, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2014
- Webber, Andrew; Wilson, Emma (edit by), *Cities in Transition – The Moving Image and the Modern Metropolis*, London – New York, Wallflower Press, 2008