



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in Scritture e progetti per le arti
visive e performative

LA VISIONE SENZA SGUARDO:
INDAGINE TRA SORVEGLIANZA E CULTURA VISUALE
Il caso del cinema tedesco contemporaneo (1973-2025)

RELATORE:

Prof. Lorenzo Donghi

CORRELATRICE:

Prof.ssa Federica Villa

Tesi di Laurea Magistrale

di Arturo Garavaglia

Matricola n. 545779

Anno Accademico 2024-2025

INDICE:

Introduzione	4
Capitolo 1: Fra Surveillance Studies e cultura visuale	11
1.1. Dal panottico al post-panottico	11
1.2. Lo sguardo dall'alto: la video-sorveglianza	20
1.2.1. Lo sguardo automatico: nascita ed evoluzione delle CCTV	24
1.2.2. La sorveglianza aerea: lo sguardo "invisibile" dei droni.....	26
1.2.3. La sorveglianza globale: i satelliti fra invisibilità strategica e visibilità totale	28
1.3. Prassi e modalità della data-surveillance e della data-visualization.....	33
1.3.1. Tracciare il movimento: il GPS.....	38
1.3.2. Rilevare il calore: termografia e termocamere	43
1.4. Sorvegliare dal basso: il concetto di subveglanza	52
Capitolo 2: Cinema e sorveglianza: dal regime ottico al post-ottico	57
2.1. Cinema e sorveglianza: un'affinità primitiva.....	57
2.2. Il panottico urbano: cinema e CCTV	72
2.3. L'"occhio scientifico di dio": satelliti e droni nel cinema contemporaneo	88
2.4. Visualizzare il movimento: cinema e tracking	101
2.5. Controllare tramite il corpo: cinema e identificazione biometrica.....	110
2.6. L'"occhio" termico nel cinema	117
2.7. Uno sguardo "dal basso": cinema e subveglanza.....	126
Capitolo 3: La sorveglianza nel cinema tedesco contemporaneo	133
3.1. "Germania in Autunno": la sorveglianza nel cinema tedesco degli anni '70.....	135
3.2. Se tutto è immagine: la sorveglianza nel cinema di Wim Wenders	144
3.3. La sorveglianza nel cinema tedesco commerciale fra anni '90 e primi anni 2000.....	152
3.4. Fra film-saggio e videoarte: la sorveglianza nelle opere di Harun Farocki e Hito Steyerl	157
3.5. Chi sorveglia Barbara? La sorveglianza nel cinema di Christian Petzold.....	163
3.6. "Lo schiaffo" e "Funeral Casino Blues": la sorveglianza nel cinema tedesco del 2025	172
Conclusioni	177
Immagini	181
Bibliografia	198
Sitografia	202
Filmografia	204

Introduzione

La sorveglianza è una condizione endemica della nostra società contemporanea. Il processo che ha portato a renderla tale è iniziato con la nascita delle società moderne, definite da Foucault disciplinari, e si è evoluto a partire dagli anni '60 fino ad arrivare a quelle che Deleuze definisce le contemporanee società del controllo. L'ambizione catalogatrice e ordinatrice che parte dall'Illuminismo e arriva fino al positivismo e al neopositivismo ha dato spinta alla definizione di una serie di pratiche che ampliassero il visibile per analizzarlo, scomporlo, possederlo e controllarlo.

Nel corso di questo lungo processo storico, diverse sono state le pratiche e le modalità con cui la sorveglianza è stata esercitata. Da forme analogiche, nel corso degli ultimi due secoli la sorveglianza è stata delegata a tecnologie e a dispositivi che l'hanno resa progressivamente un procedimento sempre più meccanico, elettronico e automatico.

Sorvegliare, letteralmente vedere dall'alto, è un'attività che si lega alla sempre più impellente necessità di visibilità. Guardare dall'alto è la modalità con cui – storicamente – si può avere una visione più ampia e totale di un ambiente. *Avere un'immagine* di qualcosa è da sempre l'obiettivo delle principali attività di sorveglianza. È in questa connessione fra sorveglianza e necessità di visibilità, inscindibile, che entrano in gioco le immagini e – dunque – la cultura visuale.

Se “mettere in immagine” è sempre stato un modo per controllare, per gestire un ambiente e le azioni che in esso possono essere svolte, l'avvento di tecnologie come i satelliti e le camere di videosorveglianza a circuito chiuso (CCTV) hanno portato questi processi a risultati sempre più capillari, efficaci e – soprattutto – automatizzati. Ciò porta il binomio immagine-informazione, prerogativa delle prassi di sorveglianza, a una frantumazione significativa: da un'attività che vede coinvolto direttamente l'occhio umano nella cattura

o produzione dell'immagine, essa diventa prerogativa di occhi elettronici, automatici, che catturano immagini indipendentemente dalla presenza dell'umano.

L'avvento di tecnologie che automatizzano la visione e – con essa – la produzione di immagini, ha causato mutamenti significativi nelle stesse prassi di sorveglianza. La situazione si fa ancora più elaborata quando, nella corsa verso l'utopia della visione totale, che il filosofo Paul Virilio definisce una “panoplia della luce”, entrano in gioco tecnologie e dispositivi che permettono di rendere visibili dati e informazioni che – normalmente – non sarebbero visibili. Se tecnologie ottiche come le CCTV, i satelliti, i droni e i visori notturni, permettono un “potenziamento” della vista, ma sono ancora ancorate a un procedimento scopico condiviso con quello umano – riguardano cioè l'atto del *vedere* – tecnologie post-ottiche come i GPS, le termocamere e le biometrie, attuano una messa in immagine (*imaging*), di *visualizzazione*, di dati e informazioni che appartengono al nostro corpo ma che non si danno normalmente alla vista: l'esempio più lampante ci è fornito dal calore nel caso delle camere termiche o dalla voce nel caso del riconoscimento biometrico vocale, ma anche la memoria dei nostri spostamenti che ci fornisce una tecnologia di localizzazione è un dato che l'occhio umano non può catturare.

Dunque, lo scenario contemporaneo delle pratiche di sorveglianza è composto da immagini frutto sia di procedimenti ottici sia di procedimenti post-ottici che danno visibilità, “luce”, a ciò che non è visibile.

Nel corso del nostro elaborato, ci soffermeremo su come queste nuove modalità di vedere e di percepire, che non prescindono più dall'attività dell'occhio umano e che arrivano a produrre infine quelle che l'artista Harun Farocki definisce *immagini operative* – immagini create dalle macchine per le macchine, che attivano processi nel quale l'umano è escluso – entrano a far parte del discorso cinematografico. Il cinema, vedremo, nasce nella stessa civiltà positivista che ha portato il dominio sul visibile a livelli fino ad allora impensabili e risponde a un'analogia necessità di vedere, di controllare, di dare identità – Foucault direbbe “disciplinare” – a un luogo e a un corpo. Il cinema, inoltre, mostra una tendenza sin dalle proprie origini a ri-mediare – ovvero a integrare nel proprio medium caratteristiche e modalità di altri media – tale da portarlo ad accogliere al proprio interno le immagini prodotte dai diversi dispositivi utilizzati con finalità di sorveglianza. Secondo il doppio procedimento di rimediazione im-mediata e iper-mediata descritto da Jay David Bolter e Richard Grusin nel loro celebre saggio sull'argomento, il cinema ha dunque fatto

proprie le forme e i linguaggi della videosorveglianza con finalità che variano e che andremo a evidenziare nel corso dell'elaborato.

Prima di arrivare al medium cinematografico, impiegheremo il primo capitolo per fornire una panoramica sui contemporanei *Surveillance Studies*, una branca degli studi sociologici che molto deve alla speculazione del canadese David Lyon. Li integreremo quindi con contributi di filosofi come Michel Foucault – il cui concetto di Panopticon è il punto di partenza di numerosi studi sulla sorveglianza – Gilles Deleuze, Giorgio Agamben – dal quale mutueremo in primis il concetto di dispositivo contemporaneo in un'ottica de-soggettivante, opposta a quella di Foucault, per poi soffermarci sulle sue teorizzazioni sullo stato di eccezione – e, soprattutto, Paul Virilio, filosofo il cui pensiero ha la grande lucidità di riuscire a tenere insieme informatica, studi sulle telecomunicazioni e sull'urbanistica, sociologia e cultura visuale. Centrale nel pensiero di Virilio è il rapporto fra guerra e cinema, in quella che il filosofo francese definisce una “logistica della percezione”, nonché l'analisi delle immagini sintetiche, prodotte da “macchine che vedono” al posto dell'umano, come i satelliti, le CCTV e i missili intelligenti. Proprio Virilio, in un celebre passo, arriverà a dire “*il cinema non è io vedo, ma io volo*”, sancendo un importante parallelismo su cui torneremo diverse volte nel corso dell'elaborato. Discuteremo quindi la questione della verticalità, concetto centrale del pensiero di Eyal Weizman, fondatore dell'agenzia *Forensic Architecture*, che scriverà pagine importanti su questo argomento. All'architetto britannico si deve poi la definizione di “soglia di percepibilità”, una teoria che prende in analisi la risoluzione garantita dalle immagini satellitari e drone interrogandosi sulle possibilità di riconoscimento che esse garantiscono: un tema eminentemente visuale con cui il cinema si confronterà spesso.

A fianco a questa verticalità, che facilmente siamo soliti associare al principio panottico foucaultiano e che nel cinema si esprime sovente con il ricorso alla *plongée* (l'inquadratura dall'alto verso il basso), dobbiamo affiancare un'idea di orizzontalità che nelle prassi di sorveglianza contemporanea appare sempre più decisiva e rilevante. Ci vengono in aiuto David Lyon e Zygmunt Bauman, che rielaborando i pensieri del Deleuze del *Poscritto delle società del controllo* teorizzano una società post-panottica in cui “tutti sorvegliano tutti” (i social media ne sono un esempio) e in cui sono gli soggetti stessi a *desiderare* – un termine che molto deve a Deleuze e Guattari – di essere visti: di essere

parte di quello che Kevin D. Haggerty e Richard V. Ericson definiscono un “assemblage sorvegliante”.

Decisivo è infine il contributo della sociologa americana Shoshana Zuboff, che nel suo celeberrimo saggio *Capitalismo della sorveglianza* ha dato una solida cornice teorica alle pratiche di sorveglianza e di individuazione messe in atto dalle big-tech che si spartiscono il dominio di internet, che danno origine a un “mercato dei comportamenti futuri” di cui la predizione è il principale motore. Questi concetti si legano strettamente con quelli di *agency* e di *social sorting*, ovvero le possibilità di azione e di scelta che sono fornite all’individuo all’interno di un assemblage in cui i *flussi* che Deleuze definisce “*dividuali*” vengono costantemente intercettati e riconfigurati.

Forti di questa teorizzazione – che passerà in rassegna anche alcune modalità con cui artisti contemporanei come Heather Dewey-Hagborg, Richard Mosse, James Bridle, Jeremy Wood e Irene Fenara “profano” i dispositivi di sorveglianza e analizzerà infine il concetto di sub-veglanza, ovvero la sorveglianza inversa e l’utilizzo degli stessi strumenti usati dai sorveglianti contro di loro – ci soffermeremo dunque sul cinema. In primo luogo, tratteremo le linee che ci portano a scorgere tra cinema e sorveglianza una sorta di affinità primitiva – evidenziata da teorici del visuale come Lisa Cartwright, Thomas Elsaesser e Dietmar Kammerer – ed esporremo le modalità con cui il linguaggio cinematografico si rapporta alla sorveglianza. Arriveremo quindi a soffermarci su film che fanno del proprio sguardo enunciante uno sguardo espressamente sorvegliante, per poi analizzare le modalità con cui i diversi regimi ottici e post-ottici di cui abbiamo parlato nel primo capitolo vengono rimediati e integrati nel medium cinematografico. Un cinema tutt’altro che insensibile, ovviamente, a processi storici e culturali come la Guerra Fredda, le stagioni del terrorismo europeo, la Guerra del Golfo, il post-11 settembre e il Covid-19, e che ha di volta in volta accolto queste diverse modalità di sorvegliare e di vedere all’interno delle proprie trame. Non mancheranno nell’analisi film canonici, al centro da anni di dibattiti su cinema e sorveglianza: opere come gli americani *La conversazione* (1971) di Francis Ford Coppola, *Sliver* (1993) di Philip Noyce, *Syriana* (2005) di Stephen Gaghan, in cui l’immagine drone funge da principio unificatore delle diverse trame parallele che innervano il film, *Minority Report* (2002) di Steven Spielberg, *Blackhat* (2015) di Michael Mann – che fra le tipiche pieghe dell’action manniano cela un discorso estremamente contemporaneo sulla necessità di invisibilità nella contemporaneità – e

Redacted (2007) di Brian De Palma, lasceranno il posto a lavori solitamente non considerati dal dibattito attorno al rapporto fra cinema e sorveglianza appartenenti a cinematografie di varie parti del mondo. Film che ci testimoniano le infinite varietà e possibilità con cui la sorveglianza viene messa in scena e discussa dal cinema contemporaneo. Dall'opera di registi come Elio Petri, il cui *Todo Modo* (1976) è un caso esemplare di utilizzo delle CCTV per metaforizzare quello che Virilio definisce "occhio scientifico di dio" e dare immagine a una società in cui si è sempre in scena, arriveremo fino in Cina per analizzare l'opera della regista Vivian Qu, i cui *Trap Street* (2013) e *Angel Wears White* (2015) sono spie delle contemporanee politiche nazionali di controllo biopolitico dei corpi e degli spazi messe in atto dal governo cinese. Dal techno-thriller francese *Demonlover* (2002) di Olivier Assayas, arriveremo a prendere in considerazione il dramma civile di Stephen Brizé *La legge del mercato* (2015) – un monito contro quei processi di "adiaforizzazione" descritti da Bauman che portano il soggetto sorvegliante a distaccarsi dall'eticità e dalla moralità delle proprie azioni di sorveglianza – e *Nocturama* (2016) di Bertrand Bonello. Da documentari come l'italiano *87 ore* (2015) di Costanza Quatriglio, quasi interamente composto dalle immagini di videosorveglianza che catturano la detenzione e la morte del maestro Franco Mastrogiovanni nell'ospedale di Vallo della Lucania, il francese *Il n'y aura plus de nuit* (2020) di Éléonore Weber, che rimedia immagini termiche, e l'americano *All light, everywhere* (2021) di Theo Anthony, arriveremo all'opera di un regista d'animazione, il giapponese Mamoru Oshii, la cui filmografia intercetta numerosi temi che scorrono nel nostro elaborato. Altri nomi che compariranno a più riprese saranno quello di Andrew Niccol, già sceneggiatore di *Truman Show* (1998), il cui cinema incontra diverse volte il tema della sorveglianza aerea e biometrica, e quello di Wim Wenders. Proprio quest'ultimo ci guiderà verso il terzo capitolo del nostro elaborato, un approfondimento monografico dedicato alla sorveglianza nel cinema tedesco contemporaneo.

In un paese che ha vissuto due totalitarismi che hanno fatto della sorveglianza lo strumento principale per mantenere il potere e il controllo, che ha una storia di divisione e di tentativi di ingerenze fra Est ed Ovest, di terrorismo, e di sfrenata corsa verso nuove forme di capitalismo finanziario proprie delle società del controllo contemporanee, diversi sono i nomi e i film che convocheremo. In primis Fritz Lang, il cui ultimo film *Il diabolico dottor Mabuse* (1960) coglie – pur con delle ingenuità – i rischi intrinseci del

capitalismo dell'informazione che evolverà nei decenni in quello della sorveglianza descritto da Zuboff. In secondo luogo, confronteremo l'opera di due registi appartenenti alla corrente del Nuovo Cinema Tedesco, Rainer Werner Fassbinder e Alexander Kluge, entrambi autori di importanti film in cui la sorveglianza è il nucleo centrale: *Il mondo sul filo* (1973) e *Ferdinando il duro* (1976). I due, inoltre, si “incontreranno” nel film manifesto del clima politico di instabilità della Germania dell'Ovest negli anni '70 contraddistinti dal terrorismo della RAF, *Germania in autunno* (1978), nel quale molteplici tematiche discusse nel corso dell'elaborato convergono con un'inaspettata congruenza e precocità.

Arriveremo dunque ad approfondire la peculiare figura del sorvegliante e l'idea di “piena luce” garantita dalle pratiche di sorveglianza nel cinema di Wim Wenders, un cinema che soprattutto a partire da *Tokyo-ga* (1985) inizia a maturare una riflessione sull'ipervisibilità e sull'iperproduzione di immagini che troverà un contributo significativo in *Fino alla fine del mondo* (1991) e nel neo-noir americano *Crimini invisibili* (1997).

Ci soffermeremo poi su due poli opposti: il primo riguarda un cinema tedesco che definiamo “commerciale” – ben rappresentato da autori come Dominik Graf e Florian Henckel von Donnersmarck – che integra la sorveglianza in film di genere diverso come il thriller *Falsa identità* (1993) e il celeberrimo dramma di spionaggio *Le vite degli altri* (2006), quest'ultimo un esempio capitale di quel cinema che tematizza la sorveglianza audio e che ci permette, sorprendentemente nonostante l'ambientazione storica, di portare avanti discorsi attualissimi sulla visibilità nella società contemporanea. Il polo opposto, invece, riguarda quel cinema che sta a cavallo fra documentario, film-saggio e videoarte in cui re-incontreremo due filmmaker a cui abbiamo diverse volte dedicato attenzione nel corso dei precedenti capitoli: Harun Farocki e Hito Steyerl. Fra la sconfinata produzione del primo che ben si presterebbe a essere discussa in questo elaborato prenderemo in analisi il dittico *I thought I was seeing convicts* e *Prison Images* (2000), in cui l'artista si sofferma sulle immagini diagrammatiche prodotte dalle tecnologie di sorveglianza presenti nelle carceri e nei supermercati. Tracciando delle analogie fra il controllo dello spazio proprio delle prigioni e quello degli spazi pubblici che abitiamo quotidianamente, l'artista porta avanti una riflessione sulle immagini operative che troverà esito compiuto nella serie *Eye/Machine* (2001-2004), che molto dialoga col pensiero di Paul Virilio. Di

Hito Steyerl, invece, prenderemo in analisi il celebre *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), cortometraggio debitore di una speculazione compiuta dall'artista sul pixel, sulle "immagini povere", sulla lotta contro la verticalità e la trasparenza totale garantita dalla "tirannia" della risoluzione. Un'opera che dialoga direttamente col pensiero di Eyal Weizman circa la soglia di percepibilità e le cosiddette "politiche della verticalità", ma anche con numerosi altri temi che abbiamo trattato nell'elaborato che partono da Deleuze e arrivano fino a Lyon, Bauman e Zuboff.

L'affondo su Farocki ci sarà poi utile per analizzare come la sorveglianza emerge nel cinema di Christian Petzold, con cui l'artista tedesco ha più volte collaborato in veste sceneggiatore: un cinema di spettri, di limbi, di stati di eccezione, di identità instabili in cui le pratiche di video-sorveglianza sembrano intervenire ora per dare un non-volto a un potere anonimo, globulare e automatico, che agisce e annienta, ora per dare immagine a quella sparizione dell'umano tanto cara a Farocki nella sua teorizzazione sulle immagini operative. Film come *The State I am In* (2000), *Gespenster* (2005) e – soprattutto – *La donna dello scrittore* (2018), in cui vengono messi in scena degli homines sacer agambeniani nel limbo di una Marsiglia occupata, soggetti a rastrellamenti e la cui identità è definita secondo quel meccanismo ben descritto da Lyon di "inclusione per esclusione", ci porteranno infine ad analizzare alcune sequenze di *La scelta di Barbara* (2012). Un film in cui la sorveglianza è unicamente analogica, ma che ben si presta a dare forma a una domanda che permea la nostra trattazione: "chi sta sorvegliando"?

Chiuderemo il capitolo e l'elaborato prendendo in considerazione due film recentissimi, *Lo schiaffo* di Frédéric Hambalek e *Funeral Casino Blues* di Roderich Warich, entrambi del 2025. Il primo, una commedia borghese in cui il *camerawork*, ricorrendo a divicolati *first-person shot*, esprime la presenza di uno sguardo sorvegliante – quello della macchina da presa – che non abbandona mai i personaggi. Il secondo, un melodramma di fantasmi ambientato in Thailandia che molto deve – soprattutto nella rimediazione di immagini CCTV che mostrano l'azione degli spettri dei protagonisti – alla poetica della coppia Petzold/Farocki.

Testimonianza ultima ed ulteriore di una cinematografia sempre attenta e sempre particolarmente sensibile al tema della sorveglianza in tutte le sue forme.

Capitolo 1: Fra Surveillance Studies e cultura visuale

1.1. Dal panottico al post-panottico

In un saggio pubblicato nel 1990 e intitolato *Poscritto sulle società del controllo*¹, il filosofo francese Gilles Deleuze indaga il passaggio dalle società disciplinari che hanno prosperato a cavallo fra il XVIII e il XX secolo alle contemporanee società del controllo. Partendo dalle riflessioni di Foucault e Burroughs, Deleuze analizza le principali differenze fra un modello di società basato sul continuo passaggio fra ambienti ognuno chiuso all'altro, con le proprie norme e regole² e uno in cui i confini sono sempre più labili e indefiniti.

Un'immagine esemplare della differenza fra società disciplinari e società del controllo viene fornita dal filosofo francese nel confronto fra fabbrica e impresa:

“La fabbrica era un corpo che portava le sue forze interne ad un punto di equilibrio, il più alto possibile per la produzione, il più basso possibile per i salari; ma nella società del controllo l'impresa ha sostituito la fabbrica, e l'impresa è un'anima, un gas. Senza dubbio già la fabbrica conosceva il sistema dei premi, ma l'impresa si sforza più profondamente d'imporre una modulazione di ogni salario, in stati di perpetua metastabilità che passano attraverso sfide, concorsi e colloqui estremamente comici”³.

Se la fabbrica, continua Deleuze, «costituisce gli individui in corpo a vantaggio rispettivamente del datore di lavoro, che sorveglia ogni elemento della massa, e dei sindacati, che mobilitano una massa di resistenza»⁴, l'impresa pone una rivalità

¹ Gilles Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 234-241.

² Gli esempi apportati da Deleuze sono famiglia, scuola, fabbrica, caserma, ospedale e il caso più emblematico di internamento: la prigione.

³ Ivi, p. 236.

⁴ *Ibidem*

inestinguibile fra gli individui che, travestendosi da “sana emulazione”, li porta all’opposizione, dividendoli nel loro stesso intimo⁵.

Definendo l’impresa come un’anima, un gas, Deleuze metaforizza la condizione di assenza di poli delle società del controllo contemporanee.

Se nelle società disciplinari, infatti, i due poli sono la firma che identifica l’individuo e il numero/matricola che indica la sua posizione nella massa⁶, nelle società del controllo a contare è esclusivamente quella che Deleuze definisce “cifra”. Emerge qui il concetto di dividuo, ricorrente nel pensiero del filosofo francese, che si affianca e contrappone a quello di individuo. Se quest’ultimo è un’unità compatta, disciplinata da istituzioni chiuse proprie delle società disciplinari, il dividuo è una molteplicità di parti, di azioni e di relazioni. Nelle società del controllo gli individui sono «dei dividuali e le masse dei campioni sono dati, mercati o ‘banche’»⁷.

L’individuo cessa dunque di essere tale per diventare un dividuo, ovvero un insieme di frammenti, collocato in un flusso. Il dividuo è dunque una rete di informazioni che possono essere selezionate e ricomposte a posteriori in base alla necessità di chi le controlla e gestisce.

Nelle società del controllo, il capitalismo cessa di essere concentrazionario, orientato alla produzione, e di proprietà. Da un capitalismo che modella e orienta verso la produzione ogni azione, si passa a uno di iperproduzione, in cui a essere trattato è il prodotto finito. È un capitalismo per la vendita, che non produce prodotti finiti ma li acquista, che compra servizi e azioni, «essenzialmente dispersivo»⁸.

Dinanzi a questo nuovo modello le istituzioni classiche diventano «figure cifrate, deformabili e trasformabili, di una stessa impresa che non ha nient’altro che gestori»⁹.

La nuova anima di questo capitalismo è il marketing, strumento di controllo sociale che scavalca quella divisione in luoghi di concentrazione disciplinati e chiusi gli uni agli altri tipica delle società disciplinari. Esso utilizza le cifre, i campioni, i dati, i frammenti rilasciati dai dividui per esercitare un controllo «a breve termine e a rapida rotazione, ma anche continuo e illimitato»¹⁰.

⁵ *Ibidem*

⁶ Ivi, p. 237.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 239.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Già in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*¹¹, Deleuze e Felix Guattari proponevano la contrapposizione albero/rizoma per definire due opposti modelli di organizzazione sociale. Se le società disciplinari vengono accostate all'immagine dell'albero, ovvero una struttura gerarchica, ramificata, centralizzata e localizzata, le società del controllo hanno semmai una forma rizomatica. Sono, cioè, reti distribuite e pervasive, capaci di penetrare e adattarsi a qualsiasi ambiente. Ed è proprio in queste reti che l'individuo cede il posto al dividuo.

Deleuze è fra i primi a evidenziare e profetizzare gli sviluppi futuri del passaggio fra società disciplinari e società del controllo. Le sue riflessioni sono state il punto di partenza per filosofi e sociologi che, partendo anch'essi da una comune matrice foucaultiana, hanno affrontato questi argomenti nei decenni a venire.

Fra questi vi è Giorgio Agamben, che in *Che cos'è un dispositivo?*¹² definisce il dispositivo¹³ come tutto ciò che è in grado di «catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi»¹⁴. Secondo Agamben, il *corpo a corpo* fra sostanze viventi e dispositivi attiva dei processi di soggettivazione che portano alla definizione del soggetto¹⁵.

In una società disciplinare, questi processi sono fondamentali per fare in modo che il dispositivo funzioni come strumento di governo. Solo attivando soggettivazioni, e quindi «corpi docili, ma liberi, che assumono la loro identità e la loro “libertà” di soggetti nel processo stesso del loro assoggettamento»¹⁶, il dispositivo può essere una macchina fondamentale per le funzioni di governo.

I dispositivi della fase attuale del capitalismo, tuttavia, a differenza di quelli delle società disciplinari indagate da Foucault,

¹¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia.*, tr. it., Castelvecchi, Roma, 1987.

¹² Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006.

¹³ Agamben parte dalla concezione di Foucault di *Dispositif*, ovvero un insieme eterogeneo che sorge nella relazione fra discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, proposizioni definito da una propria funzione strategica.

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ Ivi, p. 29.

non agiscono più tanto attraverso la produzione di un soggetto, quanto attraverso dei processi che possiamo chiamare di desoggettivazione. Un momento desoggettivante era certo implicito in ogni processo di soggettivazione [...], ma quel che avviene ora è che processi di soggettivazione e processi di desoggettivazione sembrano diventare reciprocamente indifferenti e non danno luogo alla ricomposizione di un nuovo soggetto, se non in forma larvata e, per così dire, spettrale. Nella non-verità del soggetto non ne va più in alcun modo della sua verità. Colui che si lascia catturare nel dispositivo “telefono cellulare”, qualunque sia l’intensità del desiderio che lo ha spinto, non acquista, per questo, una nuova soggettività, ma soltanto un numero attraverso cui può essere, eventualmente, controllato; lo spettatore che passa le sue serate davanti alla televisione non riceve in cambio della sua desoggettivazione che la maschera frustrante dello zappeur o l’inclusione nel calcolo di un indice di ascolto¹⁷.

Si riscontra nel pensiero di Agamben una continuità con le definizioni di individuo e dividuo proposte da Deleuze. Se l’individuo è il soggetto tipo di una società disciplinare, generato da processi di soggettivazione innescati dal corpo a corpo con i dispositivi, il dividuo è il soggetto tipo di una società del controllo, un “soggetto spettrale”, che nel rapporto con i dispositivi va sempre più incontro a un processo di de-soggettivazione che lo rende un numero, un dato, una cifra.

Le immagini utilizzate da Deleuze per definire le società disciplinari e le società del controllo trovano un’altra analogia diretta con il pensiero di David Lyon. È proprio il sociologo canadese a mettere in diretta correlazione società del controllo, dicotomia albero/rizoma e il concetto foucaultiano di Panopticon:

“La sorveglianza, in passato apparentemente solida e fissa, ora serpeggia e viaggia a gran velocità, filtrando e diffondendosi in molte aree della vita in cui un tempo aveva scarsa influenza. Gilles Deleuze ha coniato l’espressione “società del controllo”, in cui la sorveglianza cresce non tanto come un albero – in modo relativamente rigido, su un piano verticale, come il panopticon – quanto come un’erba infestante”¹⁸.

¹⁷ Ivi, pp. 30-31.

¹⁸ David Lyon, *La cultura della sorveglianza. Perché la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, Luiss University Press, Roma ,2018, p. 52.

Centrale nel pensiero di Lyon – ben sintetizzato dal saggio composto assieme a Zygmunt Bauman “*Sesto Potere, la sorveglianza nella modernità liquida*”¹⁹ – è il passaggio da un modello di sorveglianza panottica, proprio della modernità solida, a uno post-panottico, proprio della modernità liquida²⁰.

Il Panopticon è un progetto elaborato nel XVIII secolo dall’architetto Jeremy Bentham, attivo nella riforma carceraria inglese della seconda metà del secolo. Lungi dall’essere unicamente una struttura architettonica, il Panopticon ambiva ad essere il comune denominatore di una nuova architettura morale del mondo. Esso è un edificio circolare con al centro una torre di sorveglianza dalla quale un sorvegliante ha visibilità di tutte le celle. Una visibilità unidirezionale, visto che i detenuti non possono vedere l’interno della torre e non sapere se e quanto sono effettivamente osservati. Le celle, inoltre, sono sempre illuminate, mentre la torre è oscurata. Il sorvegliato è dunque sempre visibile, il sorvegliante sempre invisibile. L’organizzazione circolare e radiale dello spazio, inoltre, riduce lo spazio necessario per il controllo, massimizzando l’efficienza dell’intero sistema²¹.

Foucault, a metà del Novecento, riprese il concetto benthamiano per farne metafora del potere proprio delle società disciplinari moderne. Il Panopticon è dunque un dispositivo di sorveglianza che si applica nei diversi ambienti della società e si basa sul principio che il potere sia visibile ma inverificabile. Ciò porta i soggetti ad attuare meccanismi di auto-disciplina, dal momento che non possono sapere quando e se sono sorvegliati, e a interiorizzare quindi il controllo²².

Emergono nella teoria di Foucault una certa fissità nonché una relazione netta nel coinvolgimento in questo rapporto. Tuttavia, oggi, come scrive Lyon,

una simile rigida fissità si è dissolta, a prescindere se questa fase della modernità possa o no essere definita liquida, essa è anche, e forse soprattutto, post-panottica. Se allora si poteva presumere che l’ispettore del Panopticon da qualche parte fosse presente, nei

¹⁹ David Lyon, Zygmunt Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, tr. it., Laterza, Roma-Bari, 2014.

²⁰ Termine coniato da Bauman in *Modernità liquida* (2002, Laterza) per descrivere la modernità che va dalla Rivoluzione industriale fino alla metà del Novecento, una società in cui le istituzioni, le strutture sociali e i valori si presentavano come stabili, duraturi e la vita individuale era fortemente incardinata in appartenenze sociali relativamente fisse.

²¹ Jeremy Bentham, *Panopticon; or, The Inspection-House* (1791) cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino, 1976.

²² Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino, 1976.

rapporti di potere di oggi, chi detiene le leve del comando può fuggire in qualsiasi momento e diventare imprevedibile²³.

Il sociologo canadese continua soffermandosi sull'inconoscibilità delle attività dei sorveglianti della modernità liquida che si contrappone alla pervasiva trasparenza che permea ogni ambito della nostra vita:

“Le nuove prassi di sorveglianza, che si basano più sull’elaborazione di informazioni che sui discorsi cui pensava Foucault, permettono una nuova trasparenza in cui non solo i cittadini, ma tutti noi, in tutta la gamma di ruoli che impersoniamo nella nostra vita quotidiana, siamo costantemente controllati, osservati, messi alla prova, soppesati, valutati e giudicati – e tutto questo senza alcuna possibilità di reciprocità. Mentre i dettagli della nostra vita quotidiana diventano trasparenti per le organizzazioni che ci sorvegliano, le loro attività sono sempre più difficili da riconoscere. Nel contesto fluido della modernità liquida il potere si sposta alla velocità dei segnali elettronici, e la trasparenza aumenta per alcuni e nello stesso tempo diminuisce per gli altri”²⁴.

La sociologa Shoshana Zuboff, nel celebre saggio *Il capitalismo della sorveglianza*²⁵, ha indagato le metodologie e le prassi con cui il nuovo capitalismo opera per rendersi sempre più pervasivo e, allo stesso tempo, sempre più inconoscibile e opaco.

Torneremo su questi concetti nei paragrafi successivi. Per ora, ci soffermiamo sull’ultimo grande scarto fra una società panottica e una post-panottica. Nella prima, a contare sono i *discorsi*, ovvero enunciati produttivi che non si limitano a descrivere la realtà, ma la creano. I discorsi disciplinano: producono norme e comportamenti, attivano processi di soggettivazione secondo i quali gli individui sono poi chiamati ad agire.

Nella seconda, invece, centrale è l’elaborazione delle informazioni: queste non creano alcuna verità né producono alcuna soggettività, bensì vengono raccolte ed elaborate per orientare, governare e predire i nostri comportamenti ad ogni livello del nostro vivere²⁶.

²³ Lyon, Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 13.

²⁴ Ivi, pp. 13-14.

²⁵ Shoshana Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell’umanità nell’era dei nuovi poteri*, tr. it., Luiss University Press, Roma, 2019.

²⁶ Torna l’idea deleuziana, espressa nel *Poscritto*, di feedback immediato.

Se è vero, come osserva Lyon, che il cambiamento delle forme di sorveglianza adottate dal potere non cambiano del tutto gli effetti sui soggetti, poiché «i principi panottici servivano a preservare la gerarchia e le distinzioni di classe, nelle case e nelle scuole, nelle fattorie e nelle prigioni»²⁷ e tutt'ora le forme di sorveglianza mirano a distribuire possibilità di vita, opportunità, premi e privilegi, a essere cambiati sono tre elementi: chi detiene il potere di sorvegliare, le tecnologie d'informazione mediante le quali queste pratiche vengono attuate e le modalità con cui i soggetti accolgono e partecipano a queste prassi.

Oggi, siamo immersi in ciò che Kevin Haggerty e Richard Ericson definiscono *assemblage sorvegliante*²⁸, ovvero un insieme di dispositivi e di pratiche la cui unità funzionale è data dal fatto che lavorano insieme per un unico scopo²⁹: sorvegliare. Non si tratta però di un'entità fissa o stabile, ma di una rete fluida e dinamica che può essere attivata e riconfigurata in base alle necessità di controllo, *governance*, profitto o sicurezza. Un *assemblage* che oggi è sempre di più “*digitalized data assemblage*”³⁰ poiché composto da informazioni che – quando non lo sono già – vengono estratte e digitalizzate.

Il sempre più rapido progresso tecnologico, unito alla sempre maggiore opacità delle pratiche di sorveglianza, porta dunque i soggetti, dividuali deleuziani a disseminare informazioni e tracce di sé stessi ovunque. Da un'interazione su un social media a uno spostamento fra uno spazio e un altro della città, da un acquisto in un negozio a un selfie pubblicato su Instagram, da un riconoscimento biometrico a una passeggiata per una zona della città in cui sono presenti sistemi di telecamere di videosorveglianza a circuito chiuso. Oggi,

i computer permettono di raccogliere in un solo punto dati che altrimenti sarebbero distinti e sparpagliati, per poi rimodellarli secondo nuove configurazioni. [...] Da un lato, queste concatenazioni si collegano ai mezzi di identificazione, e dall'altro ai mezzi di raffronto.

²⁷ Lyon, Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 14.

²⁸ Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson, *The surveillant assemblage*, in «The British Journal of Sociology», 51 (2001), pp. 605-22, tr. it. mia.

²⁹ I due sociologi riprendono il concetto di *assemblage* proposto da Deleuze e Guattari in *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*.

³⁰ Deborah Lupton, *The Quantified Self*, Polity Press, Cambridge, 2016.

Quando uniamo la potenza informatica e la tecnica statistica più sofisticata, possiamo allestire ogni sorta di profili individuali o di popolazioni³¹.

I soggetti sono, dunque, sempre di più dei *data-immagine*³², dei *data-doubles*³³. Non più un nome, un cognome, una firma, ma, anche, il nostro numero di cellulare, le nostre violazioni del codice della strada, i tragitti che percorriamo, le nostre ore di sonno. I nostri flussi *dividuali*, spesso a noi invisibili, vengono rilevati e resi visibili per poi essere inseriti in database che riconfigurano il nostro visibile, influenzando sulla nostra *agency*³⁴. Ciò ha portato il vecchio modello panottico a non bastare più³⁵ per descrivere le modalità di sorveglianza attuate nelle società del controllo. Oggi, infatti, sono gli individui stessi a partecipare attivamente alla propria sorveglianza³⁶. A un modello rigidamente verticale di sorveglianza, dunque, si è via via affiancato un modello orizzontale, in cui la sorveglianza è reciproca, pertiene a sempre più contesti ed è sempre più desiderata.

Parallelamente, il processo tecnologico ha portato a una sempre più crescente adiaforizzazione. Con questo termine Bauman e Lyon definiscono i procedimenti di razionalizzazione che portano il soggetto che esercita la sorveglianza ad avere una distanza, etica e morale, sempre maggiore dal sorvegliato. Bauman parla di “comoda invisibilità”, Lyon del precetto di “distanza, distacco e automatismo”. Più la tecnologia ci permette di operare a distanza e automaticamente, più avviene quell’«emancipazione progressiva e forse inarrestabili delle nostre azioni dai nostri vincoli morali»³⁷. Ciò non si verifica solo nell’ambito militare, ma anche in quello civile³⁸.

³¹ David Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 1997, p. 122.

³² *Ibidem*.

³³ K. D. Haggerty, R. V. Ericson, “The surveillant assemblage”, p. 606.

³⁴ Torneremo diverse volte su questo termine. Per *agency* intendiamo la capacità di un soggetto di agire intenzionalmente nel mondo, cioè di compiere azioni che producono effetti, resistono o modificano vincoli sociali, culturali o materiali. Nella società contemporanea, l’*agency* non è prerogativa esclusiva degli umani, ma può appartenere anche a oggetti e tecnologie che partecipano, assieme agli umani, di uno stesso assemblage.

³⁵ Ma non vuol dire che sia scomparso. Esso resiste infatti in quei contesti di esclusione per il quale era stato progettato da Bentham: carceri, ospedali psichiatrici, ghetti urbani, campi profughi.

³⁶ Torneremo su questo concetto in 1.3 e 1.4

³⁷ Lyon, Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 58.

³⁸ Tratteremo meglio questi concetti in 1.3.

Poniamo ora questa diramazione fra militare e civile poiché essa è centrale nel pensiero del filosofo francese Paul Virilio³⁹ che ha indagato diverse volte il passaggio di tecnologie nate con finalità militari nell'ambito civile e il loro conseguente re-impiego militare e securitario per pratiche di sorveglianza. Internet ne è un esempio lampante: il risvolto civile di un'innovazione militare, a pochi anni dalla sua diffusione, è presto diventato uno strumento con cui i governi hanno messo in atto una serie di pratiche di sorveglianza ai danni della popolazione, spesso con pretese securitarie. I casi che si potrebbero analizzare sono molteplici: dalle politiche statunitensi post-11 settembre al caso Snowden, fino alle più recenti modalità con cui i cittadini vengono sorvegliati mediante tecnologie come quelle fornite da *Palantir*⁴⁰ che, elabora e assembla dati (anche) per conto delle intelligence dei governi occidentali.

I temi sono numerosi poiché la sorveglianza è una condizione endemica della nostra contemporaneità.

Ciò che a noi interessa, però, è vedere come il mutato panorama della sorveglianza contemporanea si rifletta nel nostro rapporto con le immagini, una relazione sempre meno unidirezionale.

Muovendoci da tecnologie di sorveglianza che riproducono l'atto scopico di "guardare dall'alto"⁴¹, arriveremo a indagare le prassi di data-surveillance per poi soffermarci su processi di messa in immagine (*imaging*) e dunque visualizzazione delle informazioni tratte dai nostri flussi individuali e delle modalità con cui vengono utilizzate per attuare pratiche di controllo. Indagheremo, dunque, come la cultura visuale reagisce, incontra, si adatta e si scontra con queste forme di sorveglianza che oggi definiscono condizioni di visibilità di vari aspetti del nostro vivere.

Andremo ad indagare, dunque, il risvolto visibile, visuale, delle varie reticolazioni del rizoma/edera infestante, le varie componenti dell'assemblage sorvegliante proprio della società del controllo contemporanea.

³⁹ Approfondiremo il suo pensiero a più riprese nel corso dell'elaborato.

⁴⁰ Azienda fondata nel 2003 da Peter Thiel che si occupa di rielaborazione di big data e che negli ultimi anni è sempre più al centro di controverse pratiche di produzione di prodotti predittivi utilizzati in ambito bellico.

⁴¹ Il termine sorveglianza viene dal francese "*sur-veiller*", ovvero guardare dall'alto.

1.2. Lo sguardo dall'alto: la video-sorveglianza

Paul Virilio, nel seminale saggio *Guerra e cinema. Logistica della percezione*⁴², pone come primo fondamento per la guerra contemporanea il dominio del campo di percezione. Secondo il filosofo francese, «per l'uomo di guerra la funzione dell'arma è la funzione dell'occhio»⁴³. Vedere è in primo luogo organizzare e, in secondo, controllare. Non c'è dunque da stupirsi se già nelle battaglie di Port Arthur (1903-1905), agli albori del Novecento, venissero utilizzati dall'esercito russo dei veri e propri proiettori elettrici che permettevano di estendere il campo della visione e venissero persino impiegate delle bombe e dei razzi illuminanti⁴⁴.

Non c'è neanche da stupirsi se, nel corso della Prima Guerra Mondiale, la ricognizione aerea, dotata di mezzi per fotografare e riprendere dall'alto, abbia spazzato via la ricognizione terrestre e ridefinito la pratica cartografica⁴⁵.

Vedere a qualsiasi condizione è stato ed è tutt'ora il principale imperativo della ricerca tecnologica in ambito prima militare e poi civile. Ecco che dalla rilevazione aerea della I Guerra Mondiale si arriva a sviluppare sempre nuove forme di “combattimento ottico”, delegando sempre di più la percezione alle “macchine che vedono”, in un processo di cui Virilio traccia il percorso in un omonimo saggio⁴⁶. Satelliti, missili-video, droni, sono gli strumenti con i quali il dominio del visibile diventa una finalità sempre più imprescindibile.

Scrivono Virilio:

“Se vedere significa pre-vedere, si capisce perché la previsione diventi, da un po' di tempo, un'industria a pieno titolo, con lo svilupparsi della simulazione professionale, dell'anticipazione dell'organizzazione, fino all'arrivo delle ‘macchine che vedono’, destinate a osservare e prevedere al nostro posto, macchine della percezione sintetica capaci

⁴² Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, tr. it., Lindau, Torino, 2002.

⁴³ Ivi, p. 33.

⁴⁴ Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, p. 95.

⁴⁵ Per un approfondimento sulla ricognizione aerea, Laura Ysabella Hernández García, *Lo sguardo dall'alto: immagini aeree ed esperienza corporea in Masters of the Air*, in «Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei», a cura di S. Antichi, L. Donghi, G. Previtali, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2025.

⁴⁶ Paul Virilio, *La macchina che vede*, tr. it, Sugarco, Milano, 1989.

di soppiantarci in certi campi, in certe operazioni ultra-rapide in cui le nostre capacità visive sono insufficienti non tanto per via della limitazione della profondità di campo del nostro sistema oculare, come avveniva col telescopio e microscopio, ma per la limitazione della troppo debole *profondità temporale* della nostra ripresa fisiologica⁴⁷.

Nell'epoca dell'automazione della percezione, all'energia potenziale e cinetica si aggiunge l'energia cinematica. Essa risulta «dall'effetto del movimento e dalla sua più o meno grande rapidità sulle percezioni oculari, ottiche e optoelettriche»⁴⁸ e arriva infine a diventare “energia in immagine”⁴⁹.

Ai tre tempi – passato, presente e futuro – se ne sostituiscono due: il tempo reale e il tempo differito. Non conta più il tempo *estensivo*, quello misurato nella distanza dell'attraversamento di uno spazio⁵⁰, bensì quello *intensivo*. Un tempo che fa collassare lo spazio e che è legato all'istantaneità della trasmissione. Il tempo della simultaneità del flusso, del dato, dell'informazione.

Questi processi, scrive Virilio, portano a una sempre crescente derealizzazione⁵¹ del conflitto, spostandolo sempre di più sul piano virtuale.

Nel tempo intensivo, le macchine che vedono trasformano i segnali in immagini che trasportano informazioni che spingono a un'azione. Oltre a ciò, queste nuove immagini, sintetiche, hanno un compito previsionale. Devono, dunque, essere in grado di prevedere i comportamenti e le azioni. Se nelle società disciplinari il controllo dello spazio estensivo era fondamentale, ora ciò che conta di più è il controllo del tempo reale e l'analisi del tempo differito.

In questo scenario, la video-sorveglianza, dunque, si fa portatrice di una logica che privilegia l'accidente, la sorpresa. Una tele-sorveglianza – questo il termine utilizzato dal filosofo francese – che «spia in tempo reale instancabilmente l'inatteso [...], ciò che potrebbe accadere di inopinato qui o là, un giorno o un altro, nelle banche nei supermercati»⁵². Le immagini di videosorveglianza esistono o nel tempo reale della loro

⁴⁷ Ivi, p. 127.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 151.

⁵⁰ Ad esempio, il tempo di uno spostamento.

⁵¹ Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, pp. 98-102.

⁵² Ivi, p. 136.

produzione e visione o nel tempo differito della loro analisi alla ricerca dell'avvenimento. Esse sono dunque *informazioni* da utilizzare ora per prevenire ora per verificare.

Tracciamo ora un parallelismo fra le parole di Virilio, specialmente nella definizione di immagini sintetiche che orientano l'azione al posto dell'essere umano, con il concetto di *immagine operativa*, coniato dall'artista visuale tedesco Harun Farocki nelle video-installazioni *Eye/Machine I-III (2001-2003)* e nell'articolo *Phantom Images*⁵³. L'immagine operativa è un'immagine non destinata allo spettatore umano, ma che viene prodotta da una macchina per attivare o guidare un'azione tecnica. Esse sono immagini prodotte *dalle macchine per le macchine* e sono atte a innescare dei procedimenti e delle operazioni, come lo sgancio di un missile dopo l'identificazione di un obiettivo o l'apertura di una porta a seguito di un riconoscimento facciale⁵⁴.

Secondo Aud Sissel Hoel e Frank Lindseth, che rielaborano il pensiero di Farocki,

gli approcci operativi offrono possibilità promettenti per ripensare le immagini per almeno tre motivi: primo, propongono approcci dinamici che analizzano i fenomeni come azioni ed eventi, piuttosto che come cose ed entità statiche; secondo, offrono approcci relazionali che concepiscono l'identità come processi aperti, in divenire; e terzo, proprio facendo ciò, ci permettono di attribuire un'agency alle immagini e, soprattutto, di concepire l'agency come distribuita tra assemblaggi interconnessi di persone, pratiche e artefatti mediatori⁵⁵.

Immagini, dunque, dotate di agency e che influiscono sulla sua distribuzione entro l'assemblage sorvegliante. Le “macchine che vedono”, così ben definite da Virilio, producono una visione senza sguardo che però influisce attivamente sulla nostra vita.

Il risvolto civile di quest'industrializzazione della visione⁵⁶ è stato fondamentale: le città si sono trasformate in veri e propri set in cui i soggetti compiono in continuazione degli atti-cinema e in cui lo spazio pubblico diventa immagine pubblica⁵⁷.

⁵³ Harun Farocki, *Phantom Images*, in «Public», 29, 2004.

⁵⁴ Ivi, pp. 13-22.

⁵⁵ Aud Sissel Hoel, Frank Lindseth, *Differential Interventions: Images as Operative Tools*, in «Photomediations: A Reader», a cura di K. Kuc e J. Zylinska, Open Humanities Press, Londra, 2016, p. 178, cfr. Jussi Parikka, *Operational Images From the Visual to the Invisual*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2023, p.20, tr. it. mia.

⁵⁶ La locuzione vien utilizzata sia da Virilio sia da Farocki, entrambi gli autori parleranno poi di “industrializzazione di un non-sguardo”.

⁵⁷ Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, p. 93.

Un'altra questione che viene sollevata dalla visione tecnologica dall'alto, e nello specifico da quella aerea, riguarda quella che Eyal Weizman definisce "soglia di percepibilità"⁵⁸, ovvero il grado di risoluzione e di visibilità a cui il privato cittadino può avere accesso. L'architetto fondatore di *Forensic Architecture*⁵⁹ insiste su questo concetto per soffermarsi sulle possibilità di visione e riconoscimento che vengono garantite da strumenti come i droni (o i satelliti), sia sulla visibilità degli effetti di queste tecnologie sui territori. A essere chiamata in causa è proprio l'immagine digitale, il pixel, e chi ha potere su di essi. Secondo Weizman, il potere sfrutta proprio la disparità fra effetto e percepibilità di esso per agire al di fuori dalle normative giuridiche. Al di sopra di una certa soglia di risoluzione, infatti, è impossibile avere contezza dalle immagini satellitari di cosa è avvenuto su un territorio e non si può avere dunque avere prove visive di un dato avvenimento. La soglia di percepibilità è dunque il limite tra un evento che resta materialmente reale ma politicamente e giuridicamente non riconoscibile, e un evento che, grazie a prove, visibilità e categorie legali, diventa oggetto di responsabilità pubblica. Anche al di fuori del contesto bellico e della formulazione di Weizman, ragionare sul concetto di "dominio del pixel", sulla risoluzione, sul grado stesso di riconoscibilità che garantiscono le tecnologie adottate per la video-sorveglianza, è fondamentale anche quando le immagini prodotte devono essere analizzate e interpretate. L'analisi delle immagini in quanto informazioni, spesso, si scontra proprio con il limite della tecnologia di garantire riconoscibilità. Ciò può andare a vantaggio di colui che si trova a dover prendere una decisione, e dunque compiere un'operazione, in merito alle immagini che vede⁶⁰, ma anche a suo svantaggio. Il cinema, come vedremo nel secondo capitolo, si è interrogato a lungo sulla questione.

Certamente, la visione dall'alto delegata a occhi elettrici che potenziano le umane funzioni scopiche ci pone sempre di più nello scenario tratteggiato da Deleuze in cui, in una società del controllo, il potere si esprime mediante la gestione e l'incanalamento delle

⁵⁸ Il concetto viene largamente trattato in: Eyal Weizman, *Forensic Architecture: violence at the threshold of detectability*, The MIT Press, Cambridge-Londra, 2017.

⁵⁹ Agenzia di ricerca fondata a Londra nel 2010 dall'architetto Eyal Weizman. Opera all'intersezione tra architettura, arte, diritto e diritti umani, utilizzando strumenti di analisi spaziale, modellazione 3D, telerilevamento, open-source intelligence e ricostruzione digitale per investigare casi di violazioni dei diritti umani, violenze statali, conflitti armati e crimini ambientali. Il gruppo produce prove utilizzabili in ambito giudiziario, inchieste giornalistiche, commissioni internazionali e contesti museali, sviluppando un metodo definito "forensic architecture", in cui lo spazio costruito diventa mezzo di indagine e testimonianza.

⁶⁰ Torna ancora il concetto di adiaforizzazione espresso da Bauman.

informazioni. Le immagini, in quest’ottica, non fanno altro che partecipare al flusso di dati, al rizoma, al processo di incanalamento delle informazioni individuali entro database consultabili ora in tempo reale ora in differita.

1.2.1. *Lo sguardo automatico: nascita ed evoluzione delle CCTV*

Oggi, entrare in una città non vuol dire più attraversare un varco fisico, ma «un protocollo audiovisivo in cui le modalità di fruizione e sorveglianza hanno trasformato persino le forme di accoglienza pubblica e di ricezione quotidiana»⁶¹.

Lo spazio urbano è dunque oggi un assemblage sorvegliante, rizomatico, militarizzato⁶² poiché invaso da dispositivi che, nati per scopi militari, sono oggi utilizzati da civili e costituiscono delle vere e proprie reti urbane di sorveglianza⁶³.

Ne sono un esempio le videocamere a circuito chiuso (CCTV) che – nate a ridosso della fine della Seconda Guerra Mondiale – costellano da più di quattro decenni le strade in cui ci muoviamo e i luoghi che frequentiamo ed abitiamo. In Italia, dai primi anni 2000 si sono susseguite una serie di norme che hanno portato i comuni e le città a adottare forme di sicurezza integrata con l’obbligo di segnalare chiaramente, all’ingresso nel territorio, la presenza di videosorveglianza e la titolarità della gestione dei dati⁶⁴. Oggi, entrare in una città vuol dire entrare in uno spazio sorvegliato. Un rapporto del 2002 stimava che era impossibile, per un cittadino, circolare nel quartiere Manhattan di New York senza essere ripresi a ogni passo⁶⁵.

E – nonostante l’evoluzione dei dispositivi di sorveglianza – il business delle CCTV, secondo i dati raccolti da *Persistence*, frutta oggi 16,24 miliardi di dollari all’anno ed è destinato ad aumentare fino a raggiungere più di 50 miliardi di dollari annui nel 2033⁶⁶.

⁶¹ Paul Virilio, *The Overexposed City*, in «Rethinking Architecture», a cura di N. Leach, Routledge, Londra, 1997, p. 383 tr. it. mia, cfr. Anniina Autero, Marcela de Moraes Batista Simão, Ilari Karrpi, *Smart Urban Safety and Security. Interdisciplinary Perspectives*, Palgrave Macmillan Open Access, 2025.

⁶² Usiamo questo termine richiamandoci a Stephen Graham, *Cities under siege: The new military urbanism*, Verso, Londra, 2010,

⁶³ Questo processo trova massimo compimento nel modello delle smart cities che discuteremo in 1.4.

⁶⁴ Fonte: GPDP, Videosorveglianza - Provvedimento generale - 29 aprile 2004.

⁶⁵ Jay Stanley, Barry Steinhardt, *Bigger monster, weaker chains: the growth of an American surveillance society*, American Civil Liberties Union, New York, 2023.

⁶⁶ Fonte: <https://www.persistencemarketresearch.com/market-research/cctv-cameras-market.asp>

Sempre più privati cittadini, inoltre, adottano oggi sistemi di videosorveglianza per le proprie case. Con l'arrivo dei primi sistemi VSAAS⁶⁷ e delle camere connesse a reti IP oggi le immagini catturate vengono archiviate nel cloud e vi si può accedere da remoto con cellulari o computer. Ciò ha portato a una semplificazione nella gestione delle immagini⁶⁸, ma anche a una maggiore vulnerabilità di questi sistemi.

Come dimostrano in Italia recenti casi di hackeraggio⁶⁹, esiste un vero e proprio mercato di queste immagini “rubate”, che spazia da forum nel dark web a canali Telegram fino a siti che offrono streaming live provenienti da camere violate. La vulnerabilità di questi sistemi è data dal fatto che molti utenti non cambiano le credenziali di sicurezza di default o non proteggono il loro indirizzo IP.

Le camere di video-sorveglianza sono tutt'oggi un cardine dell'immaginario della sorveglianza poiché sono anche i sistemi di sorveglianza ottica che operano nello spazio urbano e privato dotati di una maggiore visibilità. Il loro stesso diffuso utilizzo dimostra quanto questi strumenti – che hanno l'esplicita funzione di sorvegliare – siano ormai parte integrante della nostra cultura.

Anche il cinema, come vedremo nel secondo capitolo, ha presto fatto propria sia la pratica sia l'estetica delle immagini di videosorveglianza.

In questo scenario, non mancano utilizzi espressamente artistici di queste immagini, che mirano a problematizzare il nostro rapporto con esse. Ne è un esempio l'opera dell'artista bolognese Elisa Fenara *Self Portrait from Surveillance Camera* (2018) che utilizza proprio la violabilità delle camere di sorveglianza installate da privati rivolte verso lo spazio pubblico. L'artista colleziona una serie di immagini di sé stessa tratte da diverse camere di videosorveglianza. Tutte le immagini la immortalano con lo stesso abbigliamento, la stessa pettinatura, la stessa posizione e la stessa distanza dal dispositivo. La finalità della Fenara è opporre al principio di identificazione, proprio del dispositivo della sorveglianza, «il principio di individualizzazione che si fa forma di resistenza antropologica»⁷⁰.

⁶⁷ Video Surveillance as Service.

⁶⁸ Oltre che alla scomparsa del circuito chiuso.

⁶⁹ Ci riferiamo al caso che ha coinvolto il conduttore televisivo Stefano De Martino, del quale sono stati venduti video che lo ritraevano in intimità con la sua compagna ricavati hackerando le camere di videosorveglianza della sua abitazione.

⁷⁰ Laura Cesaro, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, Bulzoni Editore, Roma, 2022, p. 51

1.2.2. La sorveglianza aerea: lo sguardo “invisibile” dei droni

Anche i droni, strumenti nati con finalità militari, si sono diffusi a macchia d’olio nell’ultimo decennio e sono oggi oggetto, nell’Unione Europea, di normative stringenti che provano a limitarne le sconfinite capacità d’azione. Questi veri e propri sistemi operativi mobili vengono oggi utilizzati in ambito civile per fini che non hanno a che vedere con la sorveglianza, e hanno modellato una nuova estetica della ripresa aerea con cui facciamo i conti quotidianamente non solo nel cinema, ma anche nella più comune documentazione video.

Tuttavia, il loro utilizzo politico per finalità di sorveglianza e controllo apre drammatici scenari. Analizziamo il caso di *Frontex*, l’Agenzia europea della guardia di frontiera e costiera, che dal 2014 al 2022 ha indetto bandi per il valore complessivo di 184,3 milioni di euro⁷¹ per fornirsi di droni sempre più evoluti. Il massiccio utilizzo di droni da parte dell’agenzia porta a una crescente esternalizzazione delle frontiere europee e a una serie di denunce da parte di ONG e studi.

Liminal, un gruppo di ricerca dell’Università di Bologna sulla violenza di confine, ha individuato 473 casi in cui delle imbarcazioni di migranti sono state scoperte dalla sorveglianza aerea di Frontex e poi riportate in Libia o in Tunisia dai rispettivi guardiacoste. In totale, tra 2019 e 2023⁷² sono 27.288 le persone respinte in luoghi dove c’è il forte rischio di trattamenti inumani e degradanti⁷³.

A seguito del drammatico naufragio di Cutro, avvenuto nella notte fra il 25 e il 26 febbraio del 2023, è stata aperta un’inchiesta circa le responsabilità delle Guardia Costiera Italiana, che era stata allertata della presenza del barcone nell’area SAR⁷⁴ italiana da Frontex il giorno prima. Ciò ha fatto luce su una serie di ambiguità nella comunicazione e nell’interazione fra l’Agenzia europea e le autorità preposte italiane⁷⁵ che ci dimostra come, nonostante il controllo dei cieli garantito da mezzi sempre più sofisticati e la

⁷¹ <https://www.ultimavoce.it/frontex-droni-esternalizzazione-delle-frontiere/>

⁷² Ultimi dati disponibili dello studio.

⁷³ <https://altreconomia.it/oltre-27mila-naufraghi-respinti-in-libia-e-tunisia-grazie-a-frontex-la-nuova-ricerca-di-liminal/>

⁷⁴ Area di ricerca e soccorso marittimo.

⁷⁵ <https://www.lighthousereports.com/investigation/the-crotone-cover-up/>

produzione di immagini operative sempre più accurate, l'agency⁷⁶ ripartita tra assemblaggi di persone, immagini e dispositivi non si traduce sempre in un'azione, ma anche in una – drammatica – inazione.

Se il cinema ha spesso sfruttato le potenzialità del drone per la stessa ragione per cui questi vengono impiegati nelle pratiche di sorveglianza – ovvero una minore invasività, data dalle dimensioni ridotte, e una più semplice gestione data dal comando da remoto – non manca un utilizzo artistico delle immagini da drone che mira a ribaltarne l'utilizzo per denunciare il loro uso. È il caso dell'opera di James Bridle, che nel 2012 ha avviato *Dronestagram*, un progetto che consiste nella pubblicazione su Instagram di foto satellitari di siti colpiti da attacchi con drone effettuati dagli Stati Uniti. Utilizzando una serie di informazioni reperite dal Bureau of Investigative Journalism, l'artista è riuscito a localizzare una serie di luoghi, sparsi fra Yemen, Afghanistan e Somalia, che erano stati oggetto di attacchi con droni. Bridle ha descritto così la sua opera:

“Wadi al Abu Jabara. Beit al Ahan. Jaar. Dhamar. Al-Saeed. Tappi. Bulandkhel. Hurmuz. Khaider khel. Questi sono i nomi di luoghi. Sono città, villaggi, incroci e strade. Sono i nomi di luoghi in cui le persone vivono e lavorano, dove ci sono famiglie e scuole. [...] Sono nomi di posti che non conosciamo, che non possiamo né vedere né raggiungere. Ciò che può raggiungerli sono i droni, ciò che può vederli—se non conoscerli del tutto—sono i droni. A un'altitudine compresa tra i 1.500 e i 15.000 metri, i droni sono immuni alle armi delle persone che si trovano sotto di loro, e vedono tutto nel paesaggio. I droni sono solo l'ultima di una lunga serie di tecnologie militari che potenziano il processo di morte, ma sono tra le più efficienti, le più distanti, le più invisibili. Queste qualità permettono loro di agire senza essere visti, e creano il contesto per guerre segrete, senza responsabilità, infinite. Che si considerino queste uccisioni immorali o meno, la maggior parte di esse è, secondo qualsiasi standard internazionale, illegale”⁷⁷.

La riflessione sull'utilizzo di questi strumenti si è poi evoluta con *Drone Shadows* (2012-2015), una serie di installazioni *site-specific* in cui Bridle ha dipinto sagome a grandezza naturale di droni militari (come il Reaper o il Global Hawk) direttamente sul suolo pubblico. L'obiettivo dell'artista è rendere visibile ciò che normalmente è invisibile ai

⁷⁶ Cfr. *supra* p. 13.

⁷⁷ James Bridle, *Dronestagram: The Drone's-Eye View*, in «Booktwo.org», 8 novembre 2012, consultabile al link: <https://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>

nostri occhi, ovvero la presenza di droni che sorvolano lo spazio aereo in paesi a noi sconosciuti, e di denunciare quindi «una tecnologia usata per l’occultamento e la violenza, che offusca la moralità e la responsabilità⁷⁸, che costruisce l’illusione di onniscienza e onnipotenza»⁷⁹.

1.2.3. La sorveglianza globale: i satelliti fra invisibilità strategica e visibilità totale

Abbiamo visto come nell’opera di Bridle l’immagine satellitare serve per rivelare l’esistenza di luoghi colpiti da attacchi con droni. Ciò ci permette di soffermarci sui satelliti e sulle immagini che producono.

Nati durante la Guerra Fredda con l’esplicito fine di sorvegliare e catturare immagini dei propri nemici, i satelliti di monitoraggio – li chiamiamo così per distinguerli da quelli utilizzati per codificare e comprimere segnali da trasmettere in radio o in televisione⁸⁰ – hanno negli anni raggiunto una sempre maggiore capacità di dettaglio e di risoluzione a qualsiasi condizione atmosferica. Dotati di ottiche, radar e sensori multispettrali sempre più avanzati, questi strumenti che producono «immagini sintetiche della cartografia automatica [...] coprendo, con le loro analisi interrotte, la superficie dei continenti»⁸¹ portano all’estremo il concetto del dominio del campo di percezione come vantaggio strategico caro a Virilio.

Gli esempi, soprattutto nell’ambito bellico, sono numerosi. Basti pensare all’apparente semplicità con cui nella guerra dei 12 giorni fra Israele, Iran e USA del giugno 2025 le immagini satellitari dei presunti siti nucleari iraniani sono state utilizzate per istruire i missili da crociera statunitensi – armi che “vedono” e che producono immagini operative⁸² – e portare a termine un attacco estremamente mirato. Le stesse immagini satellitari, inoltre, sono state presentate dall’amministrazione statunitense come prova

⁷⁸ E che fanno parte di quel processo di adiaforizzazione di cui si è parlato nel primo paragrafo.

⁷⁹ *James Bridle: Uncovering hidden landscapes*, intervista a James Bridle in «Exposing the Invisible», 10 luglio 2015, <https://exposingtheinvisible.org/en/interviews/james-uncovering-hidden-landscapes/>

⁸⁰ Collocati in orbita geo-stazionaria e ad altezze ben più alte di quelli ottici.

⁸¹ Virilio,

⁸² Nel bombardamento è stato utilizzato anche il BGM-109 Tomahawk, un missile da crociera che impiega un DSMAC (Digital Scene Matching Area Correlator), che confronta le coordinate GPS fornite dal satellite con le immagini prodotte da una piccola camera implementata nel missile. Se viene ravvisata una discrepanza netta fra i dati immagazzinati e la ripresa della videocamera, il missile manda un segnale alla base che può decidere se farlo proseguire o auto-distruggere.

davanti all'opinione pubblica mondiale dell'avvenuta distruzione dei siti iraniani e sono state oggetto di analisi da parte di analisti militari di tutto il mondo.

Non mancano utilizzi privati di satelliti per il telerilevamento. Un caso particolare riguarda il *Satellite Sentinel Project*, un progetto sostenuto nel 2010 dall'attore George Clooney assieme all'attivista John Prendergast. A seguito di una visita in Sud Sudan, l'attore americano investì per la messa in orbita di un satellite privato che aveva lo scopo di monitorare le violazioni dei diritti umani nella regione sudanese perpetrate dall'allora presidente del Sudan Omar al-Bashir, sul quale pendeva un mandato di cattura internazionale per crimini di guerra e contro l'umanità.

L'idea dei due attivisti era quella di produrre delle immagini in tempo reale che provassero i soprusi subiti da diversi gruppi etnici sudanesi operati dall'esercito. George Clooney parlò così delle motivazioni della sua azione:

“La maggior parte dei soldi che guadagno con gli spot pubblicitari li spendo per mantenere un satellite al confine tra il Sudan settentrionale e meridionale per tenere d'occhio Omar al-Bashir. So che ha rilasciato una dichiarazione in cui dice che lo sto spiando e mi chiede come mi sentirei se una telecamera mi seguisse ovunque andassi, e io rispondo: ‘Beh, benvenuto nella mia vita, signor criminale di guerra’. Voglio che il criminale di guerra riceva la stessa attenzione che ricevo io. Penso che sia giusto”⁸³.

Con la diffusione di Internet, è stato via via più facile fruire di immagini satellitari. Da quando nel 2004 Google acquistò Keyhole, un'azienda di mappatura satellitare che aveva come principale finanziatore la CIA – a ricordarci quanto nell'era dell'industrializzazione dello sguardo interesse pubblico e privato percorrano gli stessi binari – passarono pochi anni prima di arrivare a Google Earth. Come ci ricorda Shoshana Zuboff⁸⁴, il fondatore di Keyhole, John Hanke, divenne poi il responsabile della creazione di Google Maps e dell'utopico e controverso progetto *StreetView*, volto a foto-rilevare e informatizzare tutte le strade del mondo⁸⁵. Lo stesso Hanke sarà poi a capo della casa di sviluppo videoludico Niantic, ex-start-up finanziata da Alphabet⁸⁶ che svilupperà due location-based

⁸³ Catherine Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York, 2015, pp. 215-216, tr. it. mia.

⁸⁴ Zuboff, *Capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, p. 144 e pp. 177-180.

⁸⁵ Un significativo approfondimento sul caso si trova nel testo della Zuboff, pp. 169-188

⁸⁶ Holding che controlla Google.

multiplayer fondati sull'ibridazione fra mappatura satellitare, geolocalizzazione e realtà aumentata: *Ingress* e il più celebre *Pokémon Go*.

Quando Paul Virilio scriveva negli anni '90 delle possibilità dei mezzi di teletrasmissione di trasformare le città in «megalopoli mediatiche con la paradossale capacità di riunire a distanza gli individui intorno a modelli di opinioni e comportamenti»⁸⁷ forse non poteva arrivare a immaginare tanto.

Il satellite è forse il sistema di sorveglianza che più dà significato all'etimologia stessa del termine “sorveglianza” (dal francese *surveiller* ovvero vigilare sopra). Tutte le tecnologie descritte in questo capitolo sono accomunate da questa dialettica dall'alto verso il basso e portano all'implementazione di una “politica della verticalità” che, come sostiene Weizman, scandendo lo spazio d'azione in base a una logica di strati verticali, ha soppiantato la precedente logica che voleva il potere geopolitico distribuito sulla superficie planare e dunque orizzontale di una mappa⁸⁸. Una prospettiva che, come scrive l'artista tedesca Hito Steyerl, «è una perfetta metonimia di una più generale verticalizzazione dei rapporti di classe nel contesto di una guerra di classe intensificata *dall'alto* — vista attraverso le lenti e sugli schermi delle industrie militari, dell'intrattenimento e dell'informazione»⁸⁹.

Ciò, ovviamente, non si scontra con l'“orizzontalità” delle pratiche che descriveremo nei paragrafi successivi, ma ci dimostra come nel rizoma sorvegliante la verticalità propria del panottico non ha più un unico polo, ma molteplici e interconnessi fra di loro entro un assemblage che si compone tanto di questi quanto di altri dispositivi.

Per questo motivo, vogliamo soffermarci in conclusione del paragrafo su un ultimo concetto che emerge dal pensiero di Paul Virilio e che ben si lega ai discorsi qui trattati: l'estetica della sparizione. La proliferazione delle “macchine che vedono”, di cui satelliti, missili intelligenti, droni e camere di sorveglianza sono solo degli esempi, e il prevalere del tempo intensivo sul tempo estensivo, porta a sempre nuovi esiti il binomio informazione-invisibilità. L'invisibilità del drone, scrive James Bridle, «segue

⁸⁷ Cfr. *supra*, p. 11.

⁸⁸ Eyal Weizman, *Introduction to The Politics of Verticality*, in «OpenDemocracy». https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/

⁸⁹ Hito Steyerl, *The wretched of the Screen*, Sternberg Press, Londra, 2013, p. 26.

l'invisibilità di molte delle nostre tecnologie contemporanee e connesse in rete – il drone è un altro modo per indicare Internet e tutte le nostre esperienze mediate dalla tecnologia, oltre a essere un'immagine potente delle guerre odierne, infinite e senza confini»⁹⁰.

Nell'era dell'ipervisibilità e della simultaneità, la scomparsa visiva è strategica. Rendere visibile significa controllare. L'importante non è dunque solo vedere, ma rendere questo processo sempre meno visibile. Dai satelliti spia ai droni passando per i missili stealth e le camere CCTV, arriviamo a Internet, che ha contribuito in maniera determinante a questo processo di "sparizione scientifica" che porta a "un'eclissi del reale"⁹¹.

In un mondo saturo di immagini, il mondo del tempo-reale, dei flussi di informazioni più la sorveglianza è invisibile, più è efficace.

Come osserva Gary T. Marx, la sorveglianza contemporanea trascende la distanza, l'oscurità e le barriere fisiche ed ha come caratteristica fondante la sua bassa visibilità, che le permette di esercitarsi su soggetti sempre meno consapevoli⁹².

Che ne è, però, dei soggetti?

La conversazione fra Lyon e Bauman in *Sesto Potere* si apre con un capitolo intitolato "Droni e social media" e mette in relazione queste due tecnologie. Entrambe, scrive Lyon, «generano informazioni personali per ulteriori elaborazioni, ma lo fanno in modo diverso»⁹³. Gli fa eco il sociologo polacco, che ricorda due articoli del 2011 usciti lo stesso giorno. L'uno parlava dell'aumento di droni con dimensioni sempre più ridotte, l'altro di Internet, definendolo la fine dell'anonimato⁹⁴.

La nuova generazione di droni, scrive Bauman, «resterà invisibile, ma renderà visibile tutto il resto; resterà invulnerabile, ma renderà vulnerabile qualsiasi cosa»⁹⁵ e nessuno saprà mai se e quando un drone lo starà osservando. In ogni caso, non potrà in alcun modo far nulla per evitarlo⁹⁶. Su Internet, invece, è il soggetto che acconsente a perdere la

⁹⁰ "James Bridle: Uncovering hidden landscapes".

⁹¹ Paul Virilio, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, tr. it., Milano, 2000, p. 3.

⁹² Gary T. Marx, *Undercover: Police Surveillance in America*, University of California Press, Berkeley, 1989, cfr. Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, pp. 80-81.

⁹³ Lyon, Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 18.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Bauman si sofferma inoltre che questi strumenti allentano sempre di più il legame fra i cittadini e la guerra. La guerra viene resa invisibile, grazie alla quasi totale assenza di danni collaterali e costi politici: un'altra componente del processo di adiaforizzazione.

propria privacy poiché la considera un prezzo ragionevole da pagare per essere connesso agli altri⁹⁷. Da una parte, dunque,

il vecchio stratagemma panottico (non saprai mai quando osservano il tuo corpo, e in tal modo la tua mente non smetterà mai di sentirsi osservata) viene implementato, gradualmente ma in modo coerente e inarrestabile. Dall'altra parte, ora che il vecchio incubo panottico di 'non essere mai soli' ha ceduto il posto alla speranza di 'non essere mai più soli', la gioia di essere notati ha la meglio sulla paura di essere svelati⁹⁸.

L'unione di questi due modelli ossimorici è data dal fatto che nella società contemporanea la promessa di accresciuta visibilità si sposa con l'ambizione di essere riconosciuti e di essere valorizzati. Più si è visibili, più si vale, meno si è visibili, più si è esclusi⁹⁹.

L'ambigua dialettica fra visibile e invisibile è al centro delle prassi di sorveglianza contemporanea e ci porta a interrogarci sulla mutazione culturale apportata dalla ridefinizione del nostro rapporto con le tecnologie.

Dopo esserci dunque soffermati sul visibile, su ciò che le "macchine che vedono" sono in grado di rendere immagine mediante il ricalco o potenziamento di processi ottici verticali, ci spostiamo ora su un'altra sponda dell'assemblage sorvegliante nel quale siamo immersi, indagando le altre diramazioni del rizoma. Ci soffermiamo su come l'invisibile viene reso visibile. Ci soffermiamo sui flussi di dati, le modalità con cui essi vengono raccolti, indicizzati e utilizzati. Indagheremo prima le modalità con cui dati a noi invisibili vengono intercettati e utilizzati per sorvegliarci e influire sulla nostra agency. In seguito, vedremo come da dati corporei, biologici e perfino genetici vengano attuati dei processi di imaging e in che modo queste immagini, che non rispondono al canonico rapporto indessicale con la realtà, vengano utilizzate per pratiche di sorveglianza che mirano anch'esse a limitare la nostra agency. Andiamo dunque a indagare l'altro lato dell'assemblage sorvegliante contemporaneo. Il suo lato più "orizzontale", anch'esso invisibile, che, invece che rivelare una visibilità, la produce, la rivela.

⁹⁷ Ivi, p. 20.

⁹⁸ Ivi, pp. 20-21.

⁹⁹ *Ibidem*.

1.3. Prassi e modalità della data-surveillance e della data-visualization

Nel già citato *The Surveillant Assemblage*, Haggerty ed Ericson danno forma al concetto di *assemblage sorvegliante*. Partendo da Deleuze e Guattari, i sociologi statunitensi definiscono l'assemblage come una forma-stato che tende a creare degli spazi, fisici e cognitivi per catturare e processare i *flussi*. Per farlo, «è necessario creare sia spazi di confronto, in cui i flussi possano essere resi simili, sia centri di appropriazione, dove questi flussi possano essere catturati»¹⁰⁰.

La dimensione del flusso, lo ricordiamo¹⁰¹, è la caratteristica principale del dividuo deleuziano.

Haggerty ed Ericson proseguono dunque affermando che

i flussi esistono prima di qualsiasi assemblaggio particolare, e vengono fissati temporaneamente e spazialmente dall'assemblaggio. In questa distinzione tra flussi e assemblaggi, Deleuze e Guattari articolano anche una distinzione tra *forze e potere*. Le forze consistono in fenomeni più primari e fluidi, ed è da tali fenomeni che il potere deriva, catturando e 'stratificando' questi flussi¹⁰².

Nella società contemporanea, post-panottica, non esiste però un'unica entità che ha il potere di incanalare le forze e catturare questi flussi. Al contrario,

nella misura in cui l'assemblage sorvegliante esiste, lo fa come potenzialità, che risiede all'intersezione di vari media che possono essere collegati per scopi diversi. Tali collegamenti possono essere differenziati in base al loro grado di personalizzazione o istituzionalizzazione¹⁰³.

Inoltre, i flussi catturati dall'assemblage sorvegliante non sono esclusivamente visibili. Il soggetto, lo ricordiamo, diventa un *data double*. Il suo corpo e le sue azioni sono una serie di informazioni che vengono collezionate grazie al suo interfacciarsi con la tecnologia. L'assemblage sorvegliante è dunque «un dispositivo di *visualizzazione* che

¹⁰⁰ Haggerty, Ericson, "The surveillant assemblage", p. 608, tr. it. mia.

¹⁰¹ Cfr. *supra* 1.1.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ivi, p. 609.

porta nel registro visivo una moltitudine di flussi precedentemente opachi: stimoli uditivi, olfattivi, chimici, visivi, ultravioletti e informativi»¹⁰⁴. Una visualizzazione che si colloca ben oltre la nostra normale capacità percettiva scopica.

Non bisogna, tuttavia, cadere in due errori: in primis, non c'è nessun'istituzione totale come un Grande Fratello orwelliano che cattura e organizza i nostri dati. Questo compito – in una società post-panottica – è ripartito fra stato, aziende private, e soggetti stessi. In secondo luogo, partendo proprio dai soggetti, siamo noi stessi i primi a desiderare di essere sorvegliati. Bauman sottolinea come l'evoluzione tecnologica, il proliferare di dispositivi user-friendly e la rivoluzione apportata dai media partecipativi abbia portato sempre più persone a ricalibrare il confine della propria privacy, ritenendola sacrificabile per una serie di servizi. Come scrive Bauman, l'evoluzione della società dei consumi ha portato il potere a essere inteso

come modo per *manipolare le probabilità* accrescendo l'eventualità di comportamenti auspicati e riducendo al minimo quelle contrarie. Tutta l'attenzione si sposta dall'imposizione alla tentazione e seduzione, dalla regolazione normativa alle Pr, dalla polizia alla creazione del desiderio; e tutto concorre a trasferire il ruolo di protagonisti (ai quali spetta raggiungere i risultati auspicati e graditi) [...] dai gestori ai gestiti¹⁰⁵.

I due più grandi eventi traumatici del XXI secolo, ovvero l'11 settembre e la pandemia COVID-19, hanno poi contribuito a far accrescere nei soggetti un desiderio di sicurezza che si traduce in un'intensificazione di misure di sorveglianza e in un indebolimento della propria privacy.

Il punto di arrivo di queste politiche è stato lo stabilizzarsi di quello che Agamben chiama *stato di eccezione*, ovvero una sospensione provvisoria dell'ordinamento giuridico in cui la distinzione tra norma ed eccezione¹⁰⁶ viene alterata. Questa condizione genera una zona d'indistinzione nel quale viene meno la distinzione fra diritto e politica, interno ed esterno, legale e illegale¹⁰⁷. Agamben lega questi concetti alla sua personale teorizzazione del biopotere: riprendendo il concetto di biopolitica di Foucault¹⁰⁸, il filosofo italiano

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Lyon, Bauman, *Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 41.

¹⁰⁶ Agamben parla anche di potestas e auctoritas.

¹⁰⁷ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁰⁸ La biopolitica ha come oggetto non solo il disciplinamento dell'individuo, ma la vita biologica delle popolazioni (natalità, mortalità, igiene, salute, ecc.). È dunque una forma di potere che si prende in carico

teorizza la figura dell'*homo sacer*, ovvero l'uomo spogliato di ogni diritto, e ridotto alla nuda vita, una vita priva di qualsivoglia qualificazione politica, ridotta al mero fatto biologico. L'essenza del biopotere è, dunque, la sua capacità di trasformare l'individuo in nuda vita, separando la sua condizione biologica da quella politica. Una condizione di *anomìa* (mancanza di diritto) sancita dalla *nomìa* (il diritto) che caratterizza lo stato di eccezione e genera zone di indistinzione, come, ad esempio, le frontiere¹⁰⁹.

Questo processo ha come esito l'inclusione per esclusione dei soggetti. Questa dinamica, tuttavia, non si sviluppa solo ed esclusivamente nell'ambito politico, ma in buona parte dei processi a cui prendiamo parte nel nostro vivere sociale e danno vita a ciò che David Lyon definisce *social sorting*. Le nostre informazioni, i nostri "flussi", i nostri data doubles, vengono catturati e riorganizzati per essere classificati in categorie. Queste classificazioni si riflettono poi sull'agency, quindi sulla possibilità degli individui di accedere o meno a determinate opportunità. Fra queste opportunità rientra di tutto: dalla possibilità di accedere o meno a un'assicurazione fino a quella di varcare o no un confine, passando per l'accessibilità ad alcune offerte di acquisto di prodotti o alla possibilità di prendere o non prendere un aereo¹¹⁰.

Il social sorting, scrive Lyon, «contribuisce profondamente alla distribuzione delle opportunità di vita e delle scelte, della giustizia o dell'ingiustizia»¹¹¹ ed è il fine ultimo dell'incanalamento e stratificazione dei flussi descritto da Haggerty ed Ericson. Qualsiasi elemento dell'assemblage sorvegliante, dai dispositivi ottici fino agli elettrodomestici smart, alimenta questo processo.

Lyon mette in parallelo questa sua concezione con quella del Ban-opticon, proposta da Didier Bigo. Il Ban-opticon, scrive il sociologo canadese,

definisce chi è gradito e chi non lo è, creando categorie di esclusi che non vengono banditi da un determinato Stato-nazione, ma da un cluster amorfo e non unificato di poteri globali. Esso opera virtualmente, utilizzando una serie di basi dati, specialmente dati sui fatti non ancora avvenuti [...]. Opera per tramite di soggetti statali e aziende che insieme ad altre

la vita e ne fa strumento di calcolo e di organizzazione. Foucault esplora questo concetto in Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 2013.

¹⁰⁹ Agamben approfondisce questo tema in Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

¹¹⁰ Questo concetto permea il pensiero di Lyon, gli esiti più aggiornati della sua formulazione si trovano in *La cultura della sorveglianza*.

¹¹¹ Lyon, *La cultura della sorveglianza. Come la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, p. 35.

agenzie ‘convergono nel rafforzare l’informatica e la biometria come modalità di sorveglianza concentrate sui movimenti transfrontalieri degli individui’. Al suo interno Bigo analizza i discorsi [...], le istituzioni, le strutture architettoniche (dai centri di detenzione alle corsie negli aeroporti usate per incanalare flussi di passeggeri), le leggi e i provvedimenti amministrativi: ciascuno di questi elementi mira a selezionare determinati gruppi da destinare a trattamenti specifici¹¹².

Il Ban-opticon enfatizza il carattere sempre più intensivo¹¹³della sorveglianza contemporanea, una sorveglianza che circola «in modo fluido oltre gli stati-nazione e al loro interno, in un ambito globalizzato»¹¹⁴, nonché la tendenza all’inclusione per esclusione propria del social sorting.

Abbiamo visto come una caratteristica di questa pratica sia quella di orientare e delineare le possibilità di azione e comportamento dei soggetti, dandogli o negandogli accesso a determinate opportunità.

La sorveglianza contemporanea, infatti, mira ad utilizzare le informazioni tratte dai comportamenti degli individui con una funzione predittiva. Il saggio di Zuboff si sofferma proprio su come le aziende che operano grazie a Internet abbiano messo in atto una nuova forma di capitalismo che si basa sulla cattura del surplus comportamentale fornito dagli utenti per essere poi processato dagli algoritmi e rivenduto come prodotto predittivo nel cosiddetto mercato dei comportamenti futuri¹¹⁵.

Predire, prevenire e prevedere i comportamenti e le azioni è la funzione principale della sorveglianza contemporanea, che non ha più finalità disciplinari ma securitarie¹¹⁶. Concetti come quello di sorting e “mercato dei comportamenti futuri” partecipano a questo disegno. Dalla loro riuscita, infatti, dipende la sicurezza: pubblica – come evitare che si verifichino ad esempio atti criminali – e privata – come tutelare l’investimento degli azionisti di un’azienda.

Pre-vedere, pre-venire, pre-dire, sono le caratteristiche principali della sorveglianza nella società contemporanea. Questi imperativi fanno da sfondo alla teoria della *pre-mediazione*, formulata dal teorico dei media Richard Grusin, noto maggiormente per il

¹¹² Lyon, Bauman, *Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 44.

¹¹³ Torniamo alla definizione di “intensivo” data da Virilio in opposizione a “estensivo”.

¹¹⁴ Lyon, *La cultura della sorveglianza. Come la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, p. 54.

¹¹⁵ Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell’umanità nell’era dei nuovi poteri*, p. 19.

¹¹⁶ Lyon, Bauman, *Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 44.

saggio scritto assieme a Jay David Bolter *Remediation - Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*.

Se la teoria della rimediazione sostiene che non esiste in passato precedente alla mediazione e, dunque, ogni mediazione è una rimediazione che appartiene al tempo presente, la pre-mediazione è un meccanismo messo in atto dai sistemi mediali per rimediare il futuro prima ancora che esso stesso si verifichi. Con riferimento all'11 settembre e alla guerra in Iraq che ne seguì, Grusin si sofferma su come i media abbiano dato forma a una serie di scenari plausibili futuri anticipando la rimediazione della guerra al Terrore e giustificando quindi l'intensificazione dello "stato di eccezione" globale.

Scriva Grusin:

“Sebbene ciascuno degli scenari avesse un proprio grado di plausibilità e un proprio insieme di motivazioni, vi era un elemento costante in tutti: il modo in cui partecipavano a una logica della premediazione, in cui la mediazione della guerra e delle sue conseguenze precedeva sempre gli eventi stessi, e in cui eventi reali come la guerra e il suo seguito si verificavano solo dopo essere già stati premediati dai media in rete, dai portavoce del governo e dalla cultura in generale. Questa incessante premediazione della guerra aiuta a spiegare il senso di inevitabilità che ha preceduto l'invasione statunitense dell'Iraq nel marzo 2003 – anche per le centinaia di migliaia di persone che hanno protestato contro la guerra imminente in città di tutto il mondo”¹¹⁷.

Anche il cinema, come vedremo nel secondo capitolo, alimenterà questa logica che pervaderà – e pervade tutt'ora – la società occidentale nella sua costante ricerca di una sicurezza.

Ovviamente, la pre-mediazione mira anche a rendere accettabile l'intensificarsi di norme di sorveglianza che negli anni precedenti sarebbero state accolte con maggiori ritrosie.

Andiamo ora a indagare come l'imperativo del “pre-”, abbinato a quello securitario, abbia condizionato lo sviluppo e la messa in atto di una serie di tecnologie di messa in immagine (imaging) e visualizzazione delle informazioni che si abbinano a quelle di rilevazione

¹¹⁷ Richard Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, Londra 2010, p. 45, tr. it. mia.

dell'immagine trattate nel precedente paragrafo: Geolocalizzazione, termografie e biometrie.

1.3.1. Tracciare il movimento: il GPS

La sorveglianza, ricordano Haggerty ed Ericson,

implica oggi un'interfaccia tra tecnologia e corporeità, ed è composta da quelle superfici di contatto o interfacce tra ordini organici e non organici, tra forme di vita e reti di informazione, o tra organi/parti del corpo e sistemi di input/proiezione (ad esempio, tastiere, schermi). Questi ibridi possono includere qualcosa di diretto come marcare il corpo umano affinché i suoi movimenti nello spazio possano essere registrati¹¹⁸.

Oltre ai radar, che localizzano mediante l'emissione di onde radio, il più noto sistema di tracciamento del movimento del corpo umano nello spazio è Il GPS (Global Positioning System)¹¹⁹. Esso è un sistema che, ricevendo il segnale dai satelliti, permette di sapere con precisione dove ci si trova sulla Terra, calcolando la posizione (latitudine, longitudine e altitudine) in tempo reale. È, quindi, una tecnologia che permette di localizzare oggetti o persone in qualsiasi punto del globo terrestre.

Quando i due sociologi scrivevano, nel 2000, era ancora attiva la *selective availability*, ovvero la degradazione imposta dagli USA del segnale GPS civile per finalità di sicurezza. Nonostante questo limite – che causava disallineamenti di circa 100 metri – i primi sistemi con GPS vennero implementati negli Stati Uniti per monitorare i detenuti agli arresti domiciliari o in libertà vigilata a partire dai primi anni '90.

Sempre nel 2000, Virilio si dimostrava allarmato dalla decisione del governo francese di applicare dei braccialetti elettronici sui detenuti a fine pena per evitare il sovraffollamento delle carceri¹²⁰. Il filosofo francese prevedeva che la proliferazione di dispositivi geolocalizzati avrebbe portato a un'ulteriore compressione dello spazio fisico nella morsa del tempo-reale. Oggi, infatti, ci sembra quasi scontato che i nostri smartphone siano

¹¹⁸ K. D. Haggerty, R. V. Ericson, "The surveillant assemblage", p. 611.

¹¹⁹ La differenza sostanziale fra radar e GPS è che il primo manda un segnale, il secondo, invece, lo riceve.

¹²⁰ Virilio, *La bomba informatica*, p. 63.

sempre connessi al GPS, che diversi *tracker* tengano traccia della nostra posizione e sempre più applicazioni richiedano accesso alla nostra posizione in tempo reale con la finalità di migliorare il servizio. Perfino nei metadati delle nostre fotografie è possibile conservare la posizione in cui ci troviamo mentre le scattiamo. La stessa estetica che permea i processi di imaging della nostra posizione concorre a rendere più accattivante la fruizione della nostra posizione e dei nostri spostamenti.

La tecnologia GPS è forse la più emblematica rappresentazione di come la sorveglianza, nella società contemporanea, sia sempre più *peer-to-peer*, distribuita e praticata dai soggetti verso altri soggetti tramite l'interazione di diversi dispositivi. Nel 2007 Mark Andrejevic sottolineava il boom negli Stati Uniti di servizi come *Teen Arrive Alive*, utilizzato dai genitori per tenere traccia degli spostamenti dei figli e della loro velocità di guida o di applicazioni che permettono di tenere sempre traccia della posizione dei propri animali domestici¹²¹.

Non solo, dunque, una misura di sorveglianza attuata dalle autorità militari o poliziesche, ma anche da individui verso altri individui. Non solo una tecnologia che controlla e monitora, ma una tecnologia che indirizza attivamente i nostri comportamenti¹²². Prendiamo come esempio un navigatore satellitare che utilizza la tecnologia GPS per fornirci delle indicazioni stradali in tempo reale. Questo navigatore può segnalarci – anche grazie alla collaborazione attiva degli utenti – la presenza di traffico e suggerirci di prendere un altro percorso. Il nostro comportamento, il nostro movimento, viene dunque indirizzato dal navigatore. Questo esempio è chiaramente innocuo, dal momento che il navigatore nasce proprio per direzionare il nostro movimento indicandoci il percorso da fare per arrivare in un luogo. Ricordiamo, inoltre, sempre in questo caso siamo noi stessi a cedere volontariamente le nostre informazioni in cambio un servizio che inficia con evidenza nella nostra vita. Ma cosa succede quando il tracciamento viene utilizzato per farci compiere un movimento verso un luogo specifico senza la nostra piena consapevolezza?

Se lo domanda Shoshana Zuboff indagando il fenomeno *Pokémon GO*, il gioco per cellulare sviluppato da Niantic¹²³, multiplayer online – o sarebbe meglio dire “*onlife*” –

¹²¹ Mark Andrejevic, *iSpy: Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, p. 39, tr. it. mia.

¹²² Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, p. 244.

¹²³ Cfr *supra* p. 20.

che ibrida realtà aumentata e sistemi GPS. Il videogioco mobile è la dimostrazione di come la messa in immagine del geo-posizionamento, unita a una dinamica interattiva propria dei social, possa portare ad effettuare delle vere e proprie pratiche di sorveglianza e di intervento sul comportamento da parte di un'azienda privata.

La comparsa randomica¹²⁴ dei Pokémon da catturare nella mappa urbana, così come la funzione di Palestre e Pokèstop attribuite a luoghi specifici, ha infatti determinato i movimenti di migliaia di giocatori. Grazie all'intercettazione e analisi del flusso di dati riguardante il movimento degli utenti, Niantic ha potuto stringere partnership con aziende fisiche come McDonald's o Starbucks per trasformare i loro spazi in luoghi di gioco sponsorizzati. Pokémon GO è dunque un perfetto esempio di come, estraendo il surplus comportamentale degli utenti, si possa vendere prodotti predittivi e riuscire a orientare il comportamento futuro degli utenti. Il gioco diventa dunque un sistema di sorveglianza e previsione, e il movimento umano diventa merce¹²⁵.

Anche la generazione di *heatmap* legate a dati GPS è oggi una prassi sempre più frequente in vari ambiti, soprattutto in quello sportivo. Il proliferare di applicazioni per monitorare le proprie prestazioni fisiche si basa su una sempre più accattivante messa in immagine del nostro sforzo e del nostro movimento.

Applicazioni come *Strava* permettono l'immediata visualizzazione del proprio tragitto di allenamento, oltre alla condivisione con i propri amici e gli altri utenti i dati della propria attività fisica.

Questi dati, a partire dal 2017, sono entrati a far parte di una *heatmap* globale che visualizza le zone del globo più percorse dagli utilizzatori dell'applicazione¹²⁶.

Nel 2018, tuttavia, scoppiò un caso che coinvolse i militari statunitensi di stanza in basi segrete in diversi paesi del Medio Oriente e dell'Africa. Se il governo degli Stati Uniti si era impegnato ad oscurare la loro presenza su applicazioni come Google Maps o Mappe Apple, non aveva fatto i conti con la possibilità dei propri soldati di utilizzare Strava per monitorare le proprie prestazioni fisiche e la mancata disattivazione dei tracker di geo-localizzazione. La condivisione dei dati dei soldati, che finivano poi sulla *heatmap* globale di Strava, portava infatti a visualizzare con precisione i confini di basi che sorgono

¹²⁴ Regolata, dunque, da un algoritmo.

¹²⁵ Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, pp. 361-371,

¹²⁶ Assieme a un'altra serie di dati e informazioni come medie di percorrenza, orari di percorrenza media, sesso e persino nome degli utenti che detengono un primato per quei tracciati.

in zone disabitate. Ecco, dunque, che oltre ai perimetri di basi (teoricamente) segrete in Siria, si potevano visualizzare attività nei pressi in spiagge somale, probabilmente legate alla costruzione di una nuova base. Inoltre, in Afghanistan, si potevano tracciare chiaramente – grazie all’heatmap – i percorsi di pattugliamento dei soldati statunitensi e di rientro nelle basi. Con tutti i rischi annessi per la segretezza delle missioni e per la sicurezza dei soldati¹²⁷. Il problema principale era che i tracker di Strava erano attivi sui dispositivi dei militari a prescindere che essi stessero facendo o no attività fisica e permettevano potenzialmente a chiunque – la mappa globale di Strava era di pubblico dominio – di monitorare i loro spostamenti.

A seguito di una revisione delle proprie pratiche di sicurezza, il Pentagono ha implementato nella sua formazione sulla cybersicurezza l’uso consapevole di tracker. Ai militari è stato inoltre vietato di utilizzare dispositivi che avessero attive funzionalità GPS durante le missioni¹²⁸. Anche Strava ha apportato delle modifiche alla propria heatmap e alla gestione dei dati dei propri utenti, rendendo più semplice la gestione della privacy, anche se – periodicamente – l’applicazione torna al centro di polemiche¹²⁹.

Non mancano poi delle operazioni artistiche che utilizzano le funzionalità di applicazioni come Strava che permettono di tracciare il proprio percorso. Opere che rientrano nell’ambito del cosiddetto *GPS drawing*, una forma d’arte che risale già alla fine degli anni ’90, naturale ibridazione fra le esperienze performative di derivazione situazionista di artisti come Richard Long, che nel 1967 mise in atto la celebre performance “*A line made by walking*” per unire azione nello spazio urbano e pittura.

Come scrive l’artista Bill Psarras,

la tecnologia GPS trasforma i corpi degli artisti dei media locativi in pennelli creativi, mentre la città diventa un territorio di espressione artistica. In queste performance geocentriche, la linea tracciata attraverso l’esperienza viene amplificata nello spazio virtuale

¹²⁷ <https://www.wired.com/story/strava-military-bases-area-51-map-afghanistan-gchq-military/>

¹²⁸ Fonte: <https://www.bicycling.com/news/a22699171/pentagon-geolocation-devices-strava/>

¹²⁹ La più recente fa seguito a un’inchiesta di Le Monde risalente a gennaio del 2025 e verte sul tracciamento di un sottomarino nucleare francese. I membri dell’equipaggio avrebbero inavvertitamente divulgato informazioni sensibili sulle loro posizioni e sui loro programmi di pattugliamento condividendo i loro allenamenti sull’applicazione. Le informazioni caricate su Strava mostravano come vengono effettuate le pattuglie dei sottomarini nucleari, con gli orari delle pattuglie e i percorsi dei programmi di addestramento. Gli intervalli di tempo tra gli allenamenti caricati su Strava indicavano anche quando gli utenti erano in mare.

di Google Earth o di altri software di visualizzazione; di conseguenza, il bisogno di disegnare una linea è diventato ibrido, oscillando tra spazio fisico e spazio virtuale¹³⁰.

Un esempio interessante di GPS Art che problematizza il rapporto fra sistemi di tracciamento, sorveglianza e l'assottigliamento della spazialità causato da queste pratiche¹³¹, ci è fornito dallo statunitense Jeremy Wood, in particolare con il progetto *Meridians* (2005), risultato di tre mesi di lavoro in cui l'artista si è spostato per oltre 700km per produrre una scritta lunga 70km tratta dal Moby Dick di Melville che recita "It's not down in any map; true places never are" (tr. it. Non è tracciato su nessuna mappa, i veri luoghi non lo sono mai).

L'opera, composta in Regno Unito, attraversa anche Greenwich Park, sede del Royal Observatory che nel 1884 diede vita al sistema di standardizzazione universale per la misurazione dello spazio e del tempo e pose Greenwich come meridiano zero. Ma non solo, l'opera di Wood percorre anche lo spazio di scarto fra il meridiano di Greenwich e quello indicato 100 anni dopo dal *World Geodetic System 84*, il modello geofisico che viene utilizzato come standard per i sistemi di geo-localizzazione GPS. Uno scarto di appena 100 metri, che Wood problematizza tracciando proprio in quest'area le parole "true places". Come scrive l'artista, «le linee meridiane sono come i bordi delle mappe che non si incontrano; tra di esse si trovano i luoghi reali»¹³².

Secondo Jason Farman,

L'uso creativo e non convenzionale del GPS da parte di Wood mette in scena la tensione tra l'essere tracciati da una prospettiva aerea (e la visualizzazione di quella traccia) e l'esperienza vissuta dell'attraversare quello stesso spazio. Così, mentre il GPS offre una prospettiva dello spazio, che può essere fraintesa come punto di vista oggettivo, poiché è l'occhio della macchina e non quello umano a sorvegliare, i disegni di Wood prendono quelle tracce e mettono in evidenza i movimenti e l'esperienza del corpo vissuto (cioè, la produzione dello spazio "locale") [...] Adottando le tattiche di mappatura errante della *dérive*, i media locativi basati sul tracciamento suggeriscono che possiamo reincarnarci nel

¹³⁰ Bill Psarras, *From stones to gps: critical reflections on aesthetic walking and the need to draw a line*, in «interArtive», 100, 2018.

¹³¹ Tornano ancora i concetti che Virilio esprime nella sua teoria sulla dromologia, ovvero che l'intensività prende il posto dell'estensività, annullando lo spazio.

¹³² <http://www.gpsdrawing.com/gallery/land/meridians.html>

mondo, sfuggendo così alla percezione dominante secondo cui la nostra esperienza del luogo sta scomparendo nella società tardo-capitalista¹³³.

Jeremy Wood ha portato avanti questo tema in diverse altri suoi lavori, fra cui *My Ghost* (2009), che documenta gli spostamenti dell'artista nell'arco di 9 anni. L'obiettivo di Wood è quello di trarre un autoritratto "fantasma" poiché composto dal tracciamento dei suoi spostamenti. Ciò che resta dell'artista è dunque un simulacro di dati visualizzato fra le cui righe si può ritrovare quella dimensione "spettrale" di cui parla Agamben definendo il processo di de-soggettivazione innescato dalla nostra relazione con i dispositivi della contemporaneità¹³⁴.

1.3.2. Rilevare il calore: termografia e termocamere

Una particolare forma di imaging delle informazioni che rilasciamo in quanto corpi, prima ancora che soggetti, riguarda la rilevazione dell'energia termica. Abbiamo già visto come, nell'assemblage sorvegliante proposto da Haggerty ed Ericson, vengano fatti emergere flussi non visualizzabili dall'occhio umano. Di questi flussi fa parte il nostro calore corporeo, la cui radiazione infrarossa (IR) può essere oggi non solo rilevata, ma anche messa in immagine grazie ad appositi strumenti come le termocamere. Già a fine Settecento, ricorda Lorenzo Donghi¹³⁵, William Herschel aveva dimostrato che le radiazioni submillimetriche dello spettro elettromagnetico si comportavano come la luce e che dunque, nelle opportune condizioni, potevano essere riflesse o rifratte¹³⁶. Solo nel corso del Novecento si svilupperanno tecnologie per la messa in immagine del calore che porteranno poi all'invenzione e alla diffusione della termocamera.

Questa camera,

interroga il profilmico configurandolo sotto forma di un campo termico, al cui interno ogni essere vivente, oggetto, materiale, e in generale tutto ciò che risulta avere una temperatura

¹³³ Jason Farman, *Creative Misuse as Resistance: Surveillance, Mobile Technologies, and Locative Games*, in «Surveillance & Society», 12, 3, 2014, p. 384, tr. it. mia.

¹³⁴ Cfr *supra* p. 5.

¹³⁵ Lorenzo Donghi, *Spettri*, in «Il postfotografico», a cura di Barbara Grespi e Federica Villa, Einaudi, Torino, 2024, p. 50.

¹³⁶ *Ibidem*.

superiore allo 0 assoluto (corrispondente a 0 K o -273,15° C), emette calore. Un campo che l'occhio umano non può evidentemente scandagliare, ma di cui la camera fornisce informazioni precise, e in cui il calore si comporta come un'energia continuamente assorbita ed emessa, acquisita e rilasciata nel tempo¹³⁷.

A differenza dei visori notturni, strumenti che potenziano la visione poiché monitorano l'energia IR in zone a ridosso del confine con la luce visibile (definite Nir, near infrared) e che dunque hanno bisogno di una fonte di illuminazione, seppure ridotta, per funzionare, le termocamere monitorano l'energia IR fino a porzioni più lontane dalla luce (Mir e Fir) e dunque funzionano anche senza alcuna illuminazione¹³⁸.

Siamo dunque dinanzi a una forma di imaging che non ha alcuna relazione con l'ottica, ma solo ed esclusivamente con l'emissione di calore.

Quella che si produce nella termografia è, dunque «una resa cartografica del corpo: una mappa che di esso costituisce al contempo un indice e un diagramma»¹³⁹.

Sia visori notturni sia termocamere nascono con finalità militari per permettere di rilevare la presenza di corpi in scarse o nulle condizioni di visibilità. Oggi, questi strumenti vengono utilizzati nelle *smart cities* per monitorare il traffico, o negli aeroporti per rilevare la presenza di passeggeri malati¹⁴⁰.

Quando i corpi, poi, sono quelli di individui che devono essere monitorati poiché sottoposti a procedimenti ban-ottici¹⁴¹ mirati a una “esclusione per inclusione” l'utilizzo di questi strumenti è fondamentale. Come scrive Elena Beregow,

la termocamera rappresenta una nuova forma di controllo biopolitico nel senso foucaultiano, poiché non si limita a rilevare movimenti e luce (come le telecamere tradizionali), ma identifica in modo affidabile la “vita” tracciando il suo indicatore fondamentale: il calore del corpo organico. Queste telecamere catturano ogni corpo, raccogliendo dati sull'intera “popolazione”. Tuttavia, i discorsi e le tecniche termiche evidenziano anche le differenze culturali, producendo e classificando corpi secondo generi e razze.

¹³⁷ Ivi, p. 51.

¹³⁸ Ivi, p. 52,

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Quest'ultima una misura messa in atto durante la pandemia Covid-19 e ancora attiva in diversi scali del mondo.

¹⁴¹ Cfr. *supra* p. 26.

La tradizione storica del determinismo climatico nella storia dell'Illuminismo europeo ha fornito una legittimazione discorsiva a forme di violenza e controllo razzializzate — fondate su presupposti termici¹⁴².

Rilevare e classificare i corpi in base al calore, lungi dall'essere una pratica che garantisce l'anonimato del rilevato, può portare a una ri-classificazione dei corpi e far emergere differenze biologiche che possono essere interpretate sessualmente e razzialmente. Quando le termocamere vengono utilizzate per monitorare i confini, l'"anonimato" del corpo migrante, ovvero il suo non essere riconoscibile nei tratti somatici — rende ancora più evidente l'espressione del biopotere e la resa dell'individuo come nuda vita, nell'accezione agambeniana riportata nelle pagine precedenti¹⁴³.

Ecco dunque tornare l'agenzia Frontex che, per tutelare i confini europei, include nel proprio *assemblage sorvegliante*, oltre a visori notturni, termocamere. Utilizzate sia per i confini marittimi — spesso assieme a droni, aerei e palloni aerostatici — sia, soprattutto, per i confini terrestri dell'Est (Serbia/Ungheria, Grecia/Macedonia del Nord, ad esempio), le termocamere contribuiscono attivamente a militarizzare i confini europei tanto che alcune di esse sono classificate come armi ai sensi del diritto internazionale¹⁴⁴.

Una forma di controllo espressamente biopolitica— perfetto esempio del processo di adiaforizzazione che allontana sempre di più la responsabilità morali di chi utilizza strumenti per sorvegliare — che viene problematizzata dall'opera artistica di Richard Mosse.

Secondo l'artista irlandese, la termocamera

porta con sé una certa violenza estetica, disumanizzando il soggetto, ritraendo le persone in forma di mostruosi zombie, spogliando l'individuo dal corpo e ritraendo un umano come mera traccia biologica [...]. Siamo ritratti come organismi vulnerabili, corporeamente incandescenti, con la nostra mortalità in primo piano. Davanti a questo dispositivo, siamo dei codici cifrati. Anche a distanza ravvicinata, la fotocamera non è in grado di percepire il veicolo della comunicazione emotiva, le pupille degli occhi. Rappresenta invece gli occhi

¹⁴² Elena Beregow, *Thermal Objects: Theorizing Temperatures and the Social*, in «Culture Machine», 17, 2018, p. 11, tr. it. mia,

¹⁴³ Cfr. *supra* p. 26.

¹⁴⁴ Jennifer Malvezzi, *Esposizioni, temperature e biopolitiche dei corpi*, in «Re-immaginare la guerra», p. 144.

come una gelatina nera e viscosa. I consueti segnali di empatia umana vengono stravolti. Siamo confusi, alienati, il mondo ci sembra improvvisamente sconosciuto, nuovo¹⁴⁵.

Esito di questa speculazione sono la serie fotografica *Heat Maps* (2016) e le videoinstallazioni multischermo *Grid (Moria)* e *Incoming*, entrambe del 2017. I tre progetti sono debitori del pensiero di Agamben – che verrà espressamente citato dall’artista nel testo introduttivo a *Incoming* – con particolare riferimento alla condizione di nuda vita propria dell’homo sacer. Si tratta di opere per le quali l’artista ha perlustrato in lontananza diversi campi profughi di sei paesi diversi, dislocati su tre continenti. La serie *Incoming*, in particolare, si concentra sul tragitto compiuto dai migranti per arrivare fino ai confini europei. Per realizzare queste opere, Mosse utilizza lo *pseudo-color*¹⁴⁶, ma non aderisce alla convenzionale visualizzazione grafica del calore, decidendo di dare alle sfumature di calore dei corpi catturati una virazione bicromatica. Una scelta estetica, che è anche politica visto che, come scrive Donghi,

la colorizzazione, intesa come precisa fase di elaborazione nell’image making termico, si delinea come un intervento (estetico, simbolico, persino politico) che, mentre concorre a sfatare il mito della neutralità tecnica, può qui risultare utile a perorare la causa di un’ulteriore determinazione dell’immagine termografica¹⁴⁷.

Il colore reso dalle termocamere, dunque, non è una proprietà di un ambiente, di un corpo, o di un oggetto. È, tutt’al più, una possibilità grafica, un «supplemento di mediazione che interviene, sempre discrezionalmente, non nel momento iniziale dell’acquisizione dati, ma in quello finale della loro visualizzazione»¹⁴⁸. Il colore, dunque, si può manifestare nella termografia come uno strumento operativo di controllo¹⁴⁹.

Un ulteriore aspetto interessante di *Incoming* è la riduzione operata da Mosse degli fps (frames per second) delle immagini. Le termocamere, infatti, riprendono a 60fps, un movimento innaturale, meccanico, ben diverso da quello che siamo abituati a percepire.

¹⁴⁵ Richard Mosse, *Transmigration of Souls*, in «*Incoming/Richard Mosse*», Mack, London, 2017, cfr. Malvezzi, “Esposizioni, temperature e biopolitiche dei corpi”, p. 144.

¹⁴⁶ La modalità secondo la quale una termocamera mette in immagine e dunque in colore il calore dei corpi.

¹⁴⁷ Donghi, “Spettri”, p. 54.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Ivi, p. 55.

Riducendo gli fps da 60 a 24 – il framerating classico del cinema – Mosse pone ulteriormente l'accento sulle azioni compiute dai soggetti rilevati e rivelati. Come scrive Malvezzi, gli studi sui filmati di sorveglianza utilizzati in tribunale durante i processi, hanno dimostrato come, statisticamente, il rallentamento dell'immagine aumenti di quattro volte la possibilità di condannare un sospetto di reato premeditato¹⁵⁰.

Inoltre, la diminuzione degli fps, ci fa scorgere le tracce residue di calore impresse sulle superfici dai corpi, «concedendo allo spettatore più spazio per entrare in contatto con questo universo alieno e capirlo»¹⁵¹¹⁵².

L'opera artistica di Mosse, e nello specifico quella presa in analisi, problematizza il rapporto fra termografia e gestione dei flussi migranti. Un rapporto fra condizioni di visibilità e di invisibilità tutt'altro che unidirezionale. Come scrive Sarah Bassnett,

le condizioni di visibilità e invisibilità sono attivamente generate da tecnologie come le telecamere termiche, ma anche da altri strumenti, tra cui i dati biometrici e i radar. A volte, la visibilità dei migranti consente la sorveglianza e il controllo da parte dello Stato; in altri casi, invece, sono gli stessi migranti a cercare di rendersi visibili per ricevere aiuto. Nessuna delle due condizioni – visibilità o invisibilità – è necessariamente repressiva o liberatoria. Come spiega Simone Browne nel suo studio sulla razzializzazione della sorveglianza, il campo della visibilità comprende sia forme di soggezione che strategie di sopravvivenza¹⁵³.

Né visibilità né invisibilità sono sempre repressive o sempre liberatorie. Indagheremo meglio questo aspetto nell'ultimo paragrafo del capitolo, per poi vedere nel secondo capitolo come ciò si traduce nell'immaginario cinematografico.

¹⁵⁰ Malvezzi, “Esposizioni, temperature e biopolitiche dei corpi”, p. 146.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Per un'analisi più approfondita di Incoming si rimanda a Sarah Bassnett, *Rescue Politics: Richard Mosse's Thermal Imaging and the Containment of Migration*, in «Oxford Art Journal», 46, 3, dicembre 2023, pp. 471–492.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 471–492.

1.3.3. Visualizzare il dato corporeo: l'identificazione biometrica

Abbiamo sin qui indagato tecnologie che catturano informazioni e i flussi mediante una serie di procedure che, mediante processi di imaging, rendono immagine un dato. Ci siamo inoltre soffermati su come i sistemi di sorveglianza contemporanei siano sempre più incentrati sul pre-vedere, il pre-venire e il pre-dire.

Vogliamo ora focalizzarci su un tipo di tecnologia che enfatizza e rende più evidente questa tendenza: la biometria.

Le biometrie sono algoritmi che utilizzano caratteristiche fisiche o comportamentali uniche delle persone per identificarne o verificarne le identità. Possono dunque rilevare caratteristiche fisiche stabili nel tempo come impronte digitali, conformazione del volto, iride e retina e – persino – il DNA.

Descrivendo il funzionamento degli algoritmi atti al riconoscimento biometrico facciale, Ruggero Eugeni scrive:

“Questi algoritmi effettuano differenti operazioni, [...] individuano nell’immagine fotografica un volto umano (face detection) e, nel caso di immagini in movimento, ne seguono gli spostamenti e le trasformazioni (face tracking). Quindi, individuano sul volto una serie di punti di riferimento il cui pattern lo distingue in modo univoco e costituisce una vera e propria “impronta” identificativa biometrica tridimensionale. [...] A questo punto il procedimento può assumere due direzioni. Da un lato è possibile confrontare l’impronta facciale con un template già esistente: se il matching è positivo il nostro telefonino si sblocca, o la sliding door dell’aeroporto si apre (face verification). Dall’altro lato è possibile confrontare l’impronta facciale con un database anche molto ampio (face identification)”¹⁵⁴.

Quelli biometrici sono dunque degli algoritmi che generano immagini operative, che individuano una serie di riferimenti, compiono una previsione e ne confrontano l’esito con altre precedentemente in memoria. Dall’esito del confronto dipende l’agency del soggetto: sia se il confronto serve per verificare un’identità già nota (il rapporto è dunque 1:1), sia se serve per identificare un soggetto non noto rapportandolo a un database (e il rapporto è dunque 1:N).

¹⁵⁴ Ruggero Eugeni, *Riconoscimenti*, in «Il post-fotografico», p. 30.

Come abbiamo visto, la categorizzazione delle informazioni e il loro inserimento in database che le incrociano con altre è il perno della sorveglianza contemporanea. Dall'identificazione, dunque, si può arrivare alla profilazione e – incrociando dati biometrici con altri dati di un soggetto – si giunge a proiettare nel futuro la possibilità di un suo comportamento. Viene dunque compiuta una pre-dizione. Le tecnologie biometriche, con le loro varie applicazioni¹⁵⁵ e per via del loro specifico carattere previsionale, sono la traccia più evidente delle modalità con cui i sistemi di sorveglianza contemporanei muovano verso la produzione di prodotti predittivi per fini preventivi e quindi securitari.

Come accogliere, dunque, *Clearview AI*, start-up statunitense che ha sviluppato un software di riconoscimento facciale capace di confrontare una foto con un database di miliardi di immagini raccolte sul web e che vende i propri servizi ad agenzie di polizia? L'algoritmo dell'azienda ha messo in atto una pratica definita *data scrape*, ovvero l'accumulo di immagini presenti su Internet, senza alcun consenso, né informativa, violando le policy sulla privacy delle piattaforme da cui le prelevava.

Ciò ha causato nel 2022 la mobilitazione di diversi paesi dell'Unione Europea, dal momento che l'articolo 9 del GDPR (il regolamento europeo che tutela i dati personali) vieta di trattare i dati biometrici intesi a identificare in modo univoco una persona fisica¹⁵⁶. I garanti della privacy di diversi stati europei, fra cui l'Italia, hanno inflitto multe all'azienda, richiesto di cancellare i dati dei cittadini dal database e imposto la nomina da parte di Clearview AI di un rappresentante UE. La vicenda legale è tutt'ora in corso e dimostra la prudenza dell'approccio europeo con le tecnologie biometriche e – più in generale – con la gestione dei dati.

C'è però un altro elemento che emerge nell'analisi delle pratiche biometriche. Lo mette in evidenza Lyon in un articolo del 2008 a commento del sempre più rapido sviluppo di queste tecnologie, favorito dall'11 settembre e dalla conseguente Guerra al Terrore.

Se tutte le tecnologie che abbiamo analizzato in questo paragrafo danno vita a un processo di “sparizione del corpo” a vantaggio della sua data-immagine, del suo data double, la biometria è forse l'esempio più radicale di questa tendenza.

¹⁵⁵ Si rimanda al saggio di Eugeni per ulteriori approfondimenti.

¹⁵⁶ Normativa europea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A32016R0679>

Se è vero, scrive Lyon, che oggi «l'informazione trasmessa può essere — e spesso è — vista in isolamento rispetto alla persona corporea che l'ha prodotta¹⁵⁷», queste informazioni poi si riflettono attivamente sulle possibilità d'azione del soggetto. Da una parte, la scomparsa del corpo, dall'altra la sua ricomparsa, riconfigurata, entro l'assemblage sorvegliante.

I sistemi di sorveglianza, dunque, riconnettono i dati al corpo e – nel farlo – mettono in pratica quei processi di social sorting di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti¹⁵⁸.

La biometria porta tutto ciò a uno strato ancora più profondo: l'introduzione di dati corporei, financo genetici, nei sistemi di sorveglianza, non può che rendere un'immagine ancora più parziale ed astratta del corpo, poiché ignora completamente l'esperienza corporea in tutte le sue sfaccettature. Una firma genetica non dice chi siamo, ma dice chi possiamo essere per chi ci inserisce in database.

La sorveglianza, scrive Lyon,

può, in un certo senso, far “riapparire” i corpi, ma si tratta di corpi già definiti unicamente in termini di somiglianza con altri dati. Poiché sono il prodotto di frammenti di dati elaborati da macchine, si tratta di “corpi” razionalizzati [...]. Queste identità corporee permettono la classificazione e la valutazione basata su “campioni”, ma escludono la possibilità di ascoltare la voce della persona il cui corpo è sotto esame, nella forma delle “storie” che potrebbe raccontare. Quelle storie possono svolgere un ruolo critico nella costituzione dei corpi, tanto che senza di esse il “corpo” è incompleto¹⁵⁹.

Sulla scia del pensiero di Lyon si colloca l'opera artistica di Heather Dewey-Hagborg, che problematizza la relazione fra traccia genetica, identificazione biometrica e identità. Centrale nell'estetica-politica di Dewey-Hagborg è la problematizzazione della profilazione genetica, attuata con metodi come il *Forensic DNA Phenotyping*, una pratica che produce un ritratto fenotipico partendo da un campione di DNA che viene poi comparato con un database di scansioni facciali e dati genetici pre-esistente. Il database viene realizzato grazie alla scansione 3d di volti e la raccolta di campioni di DNA di volontari. Le scansioni vengono poi processate da un algoritmo che elabora un “face

¹⁵⁷ David Lyon, *Biometrics, Identification and Surveillance*, in «Bioethics», 22, 9, 2008, p. 509, tr. it. mia.

¹⁵⁸ Cfr. *supra* p. 26.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

space”, ovvero uno spazio probabilistico che rappresenta tutti i volti possibili che derivano dalle scansioni. Infine, i dati vengono analizzati con il fine di trovare correlazioni fra DNA e forma del volto, esaminando caratteristiche considerate come i poli opposti di uno spettro di opzioni¹⁶⁰.

Il risultato, scrive l’artista¹⁶¹, è un database composto – più che da tipi – da stereo-tipi. Dewey-Hagborg ha utilizzato un sistema simile per il progetto *Stranger Visions* (2012-13), un’opera per la quale ha raccolto ciocche di capelli, mozziconi di sigarette, gomme da masticare e unghie, lasciate da ignoti avventori negli spazi urbani. Grazie a strumenti bio-informatici e software di machine learning, l’artista ha scoperto di poter produrre predizioni statistiche su come queste persone apparivano e si comportavano, su quali condizioni di salute avevano, e persino su quali potessero essere i loro cognomi. Il risultato di questo processo è stata la creazione di ritratti 3D a colori e a grandezza naturale degli sconosciuti di cui aveva prelevato il DNA.

Un esito più maturo dell’opera di Dewey-Hagborg è però *Probably Chelsea. A Becoming Resemblance* (2017), una serie di trenta ritratti fenotipici possibili di Chelsea Manning, ex-soldato americano allora in carcere per aver divulgato documenti militari a WikiLeaks, che, il giorno dopo la sua condanna, ha iniziato un percorso di transizione di genere. I trenta ritratti di Manning sono ricavati da diversi campioni biologici contenenti il suo DNA che l’artista sceglie di collocare nello spazio appendendoli al soffitto a diverse altezze, dando allo spettatore l’impressione di trovarsi di fronte a persone diverse.

Scrive Donghi,

se l’artista, con *Stranger Visions*, chiarisce che il modello grafico di un volto, in quanto costantemente esposto all’analisi dei dati durante la sua formazione, si struttura come un’immagine al contempo singola e multipla [...], con *Probably Chelsea* sembra invece voler rimarcare che tanto la traduzione delle informazioni genetiche, quanto la loro elaborazione grafica, non sempre finiscono per (di)mostrare la stessa cosa. E che lo spettacolo dei dati che queste operazioni inscenano stenta a potersi fregiare dell’irrefutabilità di risultati identici¹⁶².

¹⁶⁰ Maschile e femminile o europeo e africano, ad esempio.

¹⁶¹ Heater Dewey-Hagborg, *Sci-fi crime drama with a strong black lead*, in «The New Inquire», 7 luglio 2015, consultabile al link: <http://thenewinquiry.com/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/>

¹⁶² Donghi, *Codici*, in «il Post-fotografico», p. 43.

Le due opere analizzate di Dewey-Hagborg problematizzano sia le modalità dell'identificazione biometrica genetica, tutt'altro che priva di pre-giudizi¹⁶³, sia il suo utilizzo con finalità predittive. Dinanzi al lavoro dell'artista americana è cruciale domandarci che fine faccia il corpo, il vissuto, la vita dei soggetti. Che fine faccia l'individuo, nel flusso individuale catturato dall'assemblage sorvegliante contemporaneo, in che modo le sue informazioni vengano estratte, catalogate e riconfigurate. Siamo forse di nuovo davanti a una spettralità del soggetto? A un suo "ritratto fantasma"?

Una cosa è certa: le pratiche descritte plasmano quotidianamente, in ogni ambito, la cultura della sorveglianza nella quale viviamo.

Tuttavia, grazie ai numerosi esempi di opere artistiche che "profano" queste tecnologie per offrire uno sguardo critico sul loro impiego, abbiamo visto come – nella cultura della sorveglianza – si può prendere possesso degli strumenti dei sorveglianti per usarli contro il loro scopo, o anche contro loro stessi.

1.4. Sorvegliare dal basso: il concetto di subveglanza

Abbiamo sin qui descritto le modalità di applicazione per modalità di sorveglianza di diverse tecnologie. Nel farlo ci siamo soffermati sulla pervasività del loro utilizzo nelle contemporanee società del controllo. Tutte queste tecnologie e prassi concorrono ad alimentare l'assemblage sorvegliante definito da Haggerty ed Ericson, un *digitalized data assemblage*, in cui le nostre informazioni, i nostri flussi, vengono resi digitali e inseriti in database che definiscono poi dinamiche di esclusione ed inclusione in determinati gruppi determinano la nostra agency. La pervasività di questi sistemi si manifesta anche nelle sempre più diffuse smart-cities, esperimenti urbani contraddistinti dall'*ubiquitous computing*, ovvero tecnologie integrate in modo invisibile nella nostra vita quotidiana. Se, da un lato, il dotare le città di sensori smart e di una interconnessione costante fra i dispositivi che operano in essa è certamente positivo dal momento che queste tecnologie semplificano il vivere quotidiano dei cittadini, non si può tacere sui risvolti più problematici di questa pratica. Come scrive Lyon,

¹⁶³ La stessa modalità di calcolo dell'algoritmo che genera la "face space" si basano su una definizione aprioristica di poli opposti (ad esempio europeo/africano, uomo/donna) che non possono esaurire la complessità del nostro patrimonio genetico.

gli ambienti dell'ubiquitous computing dipendono anche da sensori integrati, tecnologie mobili e soprattutto da database relazionali. Questi saranno anche meno visibili ma fanno parte della struttura che permette all'ubicomp di funzionare. Prendiamo i database relazionali: collegano la bottiglia al consumatore, l'anziano ai servizi di emergenza e, attraverso il cellulare, il paziente alla ricetta. Il database è in grado di scorrere con grande rapidità una serie di tabelle digitali per effettuare i collegamenti appropriati. Non solo: questi sistemi percepiscono l'ambiente, creano un contesto per le informazioni, comunicano internamente tra i componenti utili, traggono conclusioni dai dati disponibili¹⁶⁴.

L'accumulo e l'incrocio di sempre più dati comportamentali porta a sempre più complesse – ed efficaci – pratiche di social sorting, il cui risvolto può essere negativo sul cittadino.

Le smart cities, ultimo tassello di un processo sempre più esteso di informatizzazione delle città, normalizzano dunque i sistemi di sorveglianza ubiqa sotto le bandiere della semplificazione e della sicurezza. Ne sono un esempio le politiche attuate dal governo cinese, che dietro a un sempre più vasto ricorso all'ubiquitous computing cela pratiche di controllo sociale¹⁶⁵.

Oggi, la sorveglianza non è più solo un verticale “guardare dall'alto verso il basso”. Nella società contemporanea la sorveglianza è anche orizzontale, partecipativa. La sorveglianza viene performata, scrive Lyon, dagli stessi cittadini. I social ne sono un esempio. Gli utenti possono avere accesso alle informazioni di altri utenti con semplicità e – anzi – sono gli stessi a farsi vedere, a mostrarsi. Oggi alla paura di essere visti si è sostituita la paura di non essere visti¹⁶⁶.

Sono gli stessi soggetti a portare avanti pratiche di *self-logging* o di *self-tracking*, mediate da applicazioni o da dispositivi embedded e wearable: braccialetti, orologi, abiti che catturano dati sul nostro comportamento, come la qualità del nostro sonno o la qualità della nostra attività fisica. Ovviamente, questi stessi strumenti possono essere utilizzati da datori di lavoro per sorvegliare i propri dipendenti. Già Virilio nel 2000 era allarmato

¹⁶⁴ Lyon, *La cultura della sorveglianza. Come la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, p. 126.

¹⁶⁵ Vedremo come il cinema cinese problematizza questa politica nel secondo capitolo.

¹⁶⁶ Cfr. *supra* p. 22.

dalla proliferazione dei cellulari, che assottigliava quella differenza sostanziale fra interno ed esterno, privato e pubblico, che era stata perno della società novecentesca¹⁶⁷.

Le stesse applicazioni mediante meccanismi di *gamification* facilitano le pratiche di auto-monitoraggio e implementano dinamiche social che permettono di visualizzare i dati degli altri utenti. Con tutti i rischi annessi di questa pratica, come abbiamo visto analizzando il caso di Strava.

Tutte queste pratiche, proprie della cultura della sorveglianza nella quale siamo immersi, concorrono nella definizione del termine *subveglanza* (in inglese, *sousveillance*).

Coniato dall'ingegnere Steve Mann, il termine indica una sorveglianza dal basso, opposta alla sorveglianza "dall'alto". Per subveglanza si intende dunque un insieme di pratiche adoperate dagli individui per sorvegliare i sorveglianti. È dunque un atto di partecipazione civica con il quale i cittadini rendono visibili le azioni, monitorando le azioni delle autorità e ribilanciando il potere informativo¹⁶⁸.

Ovviamente, queste pratiche si sono sempre più diffuse con il proliferare di dispositivi portatili in grado di catturare immagini e suoni.

Le pratiche di subveglanza più note sono quelle che documentano gli abusi delle forze dell'ordine¹⁶⁹. Il proliferare dei media partecipativi, che permettono di condividere immediatamente le immagini con una comunità di persone online senza passare dai media tradizionali, ha permesso a queste pratiche di avere sempre una maggiore diffusione e di chiamare all'azione migliaia di persone in tutto il mondo. Celebre è l'omicidio di George Floyd, avvenuto il 25 maggio del 2020, che venne ripreso da numerosi testimoni e addirittura condiviso in tempo reale su Facebook che portò poi alla nascita del movimento Black Lives Matter.

La pratica della subveglanza è stata centrale anche nella testimonianza e narrazione delle Primavere Arabe – gli scontri di piazza Tahrir del 2011, in Egitto, ne sono un esempio – ed è tutt'oggi messa in atto nella documentazione delle crisi mediorientali, con la

¹⁶⁷ Virilio, *La bomba informatica*, p. 63.

¹⁶⁸ Steve Mann, Jason Nolan e Barry Welman, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, in «Surveillance & Society», 1, 3, 2003, pp. 331-355.

¹⁶⁹ Il primo caso celebre di questa pratica risale al 1991: è il video dell'arresto e della violenza subita dal tassista afroamericano Rodney King da parte della polizia di Los Angeles.

proliferazione di civili che diventano *citizen journalist* e producono uno sguardo dal basso sugli avvenimenti, documentando violenze e abusi¹⁷⁰.

La subvegliaza è dunque una pratica che mira a dare visibilità al sempre più invisibile sistema di sorveglianza contemporaneo, una pratica che mira a ribaltare lo sguardo dall'alto. Una pratica che rende la visibilità non più un modo con cui il corpo dell'individuo viene posto dentro schemi di riconoscibilità, ma, usando le parole del filosofo Stefano Catucci, una «rivendicazione che sale dal basso, poiché essere visibili equivale alla possibilità di prendere parola e di essere ascoltati, dunque di diventare soggetti politici»¹⁷¹.

Le pratiche artistiche e civili che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti sono – anche – azioni di subvegliaza: sono una testimonianza di come la profanazione dei dispositivi di sorveglianza porti a problematizzarne l'utilizzo e alimentare uno sguardo dal basso sui dispositivi stessi e sui corpi e sugli spazi sui quali si esercitano.

Il termine subvegliaza, oggi, viene spesso accomunato poi con le pratiche individuali di auto-monitoraggio e dunque di self-logging e self-tracking volte ad alimentare il *quantified self* descritte sopra. Per questo motivo diversi studiosi preferiscono usare il termine sorveglianza inversa o metasorveglianza per delimitare meglio il campo a una pratica che è politica, civile e critica allo stesso tempo.

Già Steve Mann, nell'articolo del 2003 scritto assieme a Jason Nolan e Barry Welman che definiva il termine subvegliaza, metteva in guardia dai rischi di questa deriva:

L'aspetto sociale dell'auto-empowerment suggerisce che la subvegliaza è un atto di liberazione, una rivendicazione dello spazio pubblico, e un tentativo di livellare il campo di gioco della sorveglianza.

Tuttavia, la sorveglianza totale e ubiqua che la subvegliaza oggi consente può rivelarsi, in ultima analisi, un atto di acquiescenza da parte dell'individuo. La sorveglianza/subvegliaza universale potrebbe, alla fine, servire solo gli interessi delle strutture di potere dominanti. La sorveglianza universale potrebbe rafforzare tali strutture,

¹⁷⁰ Il cinema documentario contemporaneo si fa spesso dispositivo in cui queste immagini vengono rimediate e – spesso – risemantizzate. Si veda, ad esempio, il documentario *Five Broken Cameras* (2011) di Emad Burnat e Guy Davidi.

¹⁷¹ Stefano Catucci, *Potere e visibilità. Studi su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata, 2018, p. 7, cfr. Martina Tassone, *Autonarrazione e inverse surveillance*, in «Re-immaginare la guerra», p. 121.

favorendo un'ampia accessibilità al monitoraggio e alla raccolta pervasiva di dati. Come commenta William Gibson nel film *Cyberman*:
'Stai sorvegliando la sorveglianza. E se tutti sorvegliassero la sorveglianza, la sorveglianza verrebbe neutralizzata. Diventerebbe superflua¹⁷².

¹⁷² Mann, Nolan, Welman, "Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments", p. 347.

Capitolo 2: Cinema e sorveglianza: dal regime ottico al post-ottico

2.1. Cinema e sorveglianza: un'affinità primitiva

Il cinema è un campo d'indagine in cui gli studi sulla sorveglianza trovano terreno fertile di analisi. La nascita e lo sviluppo del cinema, lo ricorda Virilio in *Guerra e cinema: Logistica della percezione*, si è intersecata con lo sviluppo di quella società bellico-industriale che ha portato a una sempre più perfezionata *macchina della visione globale* che ha annullato lo spazio in favore del tempo e la presentazione in favore della rappresentazione.

Del resto, le immagini in movimento, ben da prima della nascita ufficiale del cinema che la storiografia data al 28 dicembre 1895 con le prime proiezioni dei fratelli Lumière, nascono in primo luogo per finalità analitiche e scientifiche nell'ambito della fisiologia. Etienne- Jules Marey ed Eadweard Muybridge, seppur con metodologie e da punti di partenza diversi, si approcciano allo studio del movimento con l'idea di osservarlo, frammentarlo e analizzarlo con finalità tecniche e non d'intrattenimento. Lo ricorda Thomas Elsaesser, riferendo come l'opera di Marey stia oggi venendo presa in considerazione negli studi sull'archeologia della data-visualization e della pattern-recognition, oltre che dagli studi sulla gestione dei dati in tempo reale¹⁷³.

Come scrive Lisa Cartwright, «l'apparatus cinematografico può essere considerato come una tecnologia culturale per la disciplina e la gestione del corpo umano»¹⁷⁴. Alle origini delle immagini in movimento, c'è dunque una necessità di organizzare e disciplinare i corpi.

Allo stesso modo, gli studiosi si sono soffermati sull'intensa produzione di vedute di diversi angoli del mondo effettuata dai fratelli Lumière e dai numerosi altri operatori che si cimentarono nel primitivo *travel genre*, sottolineando come il cinema abbia partecipato e partecipi tutt'ora a un'ideale colonialista di controllo dello spazio tramite la visione¹⁷⁵. Il cinema prende parte quindi della stessa propensione geografica, mappatrice e per questo

¹⁷³ Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016, p. 122.

¹⁷⁴ Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minnesota University Press, Minneapolis e Londra, 1995, p. 3.

¹⁷⁵ Per un approfondimento si rimanda a Giorgio Avezù, *La diserzione dello sguardo*, in «Annali Online Lettere Ferrara», 1-2, 2011, pp. 262-295.

eminentemente visiva e disciplinante che ha caratterizzato lo sviluppo contiguo della cartografia.

Come scrivono Ella Shohat e Robert Stam:

per Christian Metz, l'apparato cinematografico alimenta il narcisismo, poiché lo spettatore si identifica con sé stesso come una "sorta di soggetto trascendentale".

Estendendo la percezione umana, l'apparatus concede allo spettatore l'ubiquità illusoria di un "soggetto onniveggente", che prova un'esaltante sensazione di potere visivo. [...]

In un contesto imperialista, l'apparatus tendeva a essere impiegato in modi che adulavano il soggetto imperiale, rappresentandolo come osservatore superiore e invulnerabile, ciò che Mary Louise Pratt definisce il "monarca-di-tutto-ciò-che-osservo".

La capacità del cinema di "far volare" gli spettatori attorno al globo offriva loro una posizione soggettiva di padroni audio-visivi del film.

La "visività spazialmente mobilitata" dell'"io/occhio" imperialista si dispiegava a spirale intorno al mondo, generando una sensazione viscerale e cinetica di viaggio e conquista imperiale, trasformando gli spettatori europei in conquistatori da poltrona, confermando il loro senso di potere e riducendo le colonie a spettacolo per lo sguardo voyeuristico della metropoli.¹⁷⁶¹⁷⁷

Persino quello che viene ritenuto il primo film della storia del cinema, *La sortie des usines Lumière* (Auguste e Louis Lumière, 1895), può essere interpretato – suggerisce Thomas Y. Levin – come lo sguardo di un datore di lavoro (la fabbrica da cui le operaie escono è quella dei Lumière) che sorveglia le proprie lavoratrici all'uscita da una fabbrica¹⁷⁸.

Nell'esempio portato da Levin si evidenzia un aspetto fondante delle immagini in movimento e dunque del cinema, da Marey fino ai primitivi film di viaggi: la messa in immagine di un corpo e di uno spazio corrisponde all'ordinamento di esso entro il campo del visibile¹⁷⁹. A una *produzione* di visibilità.

¹⁷⁶ Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*, Routledge, Londra, p. 103, tr. it. mia.

¹⁷⁷ I due filosofi tracciano nelle pagine seguenti un parallelo tra il fucile cinematografico brevettato da Marey e l'utilizzo aggressivo della macchina da presa da parte degli agenti delle forze coloniali.

¹⁷⁸ Thomas H. Levin, *Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time"*, in «CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother», MIT Press, Cambridge, 2002, p. 583, tr. it. mia.

¹⁷⁹ Ricordiamo come Deleuze, rifacendosi a Foucault, utilizzi come esemplificazione della società disciplinare l'ambiente sorvegliato e dunque disciplinato della fabbrica. Cfr. *supra* pp. 1-2.

Nel cinema delle origini, grande fortuna hanno le narrazioni *caught-in-the-act* che vedono al centro azioni criminali e il conseguente inseguimento da parte delle forze dell'ordine. Uno studio approfondito di Catherine Zimmer indaga i vari espedienti con cui il dispositivo cinematografico, specialmente nei cosiddetti *chase film*, si pone come mezzo in grado di produrre corpi e spazi visibili e di presentare sin da subito il tema dello scambio d'identità: due argomenti che sono tutt'oggi centrali nella narrazione filmica¹⁸⁰. La studiosa statunitense si sofferma inoltre sulle modalità con cui l'istanza sorvegliante e disciplinante del dispositivo cinematografico miri a rendere le identità visibili e riconoscibili¹⁸¹, ricalcando dunque di pari passo i processi di identificazione e riconoscimento propri delle prassi di sorveglianza.

Come scrive Dietmar Kammerer,

Come mezzo per la registrazione e l'archiviazione di informazioni (visive e acustiche), l'apparato tecnico del cinema svolge almeno due delle funzioni essenziali di qualsiasi sistema di sorveglianza: l'analisi di un movimento o di una situazione (cosa sta succedendo?) allo scopo di controllarla (cosa vogliamo, cosa dovrebbe succedere?)¹⁸².

Di certo, come nota Jean-Louis Comolli, la macchina cinematografica produce visibilità, produce una visione. Lo sguardo cinematografico non è dunque mai neutro, ma anzi costruisce il visibile. Il cinema fa vedere e, nel farlo, *decide* ciò che può essere visto¹⁸³. Anche lasciando da parte il lato espressamente politico del pensiero di Comolli – che vede nello sguardo cinematografico un soggetto ideologico che produce un punto di vista e dunque un sapere – se si ritiene come funzione principale della sorveglianza il controllo dei soggetti – e degli spazi in cui agiscono – stabilendone e delimitandone visibilità e azioni, l'analogia fra sguardo cinematografico e sguardo sorvegliante è trasparente. Il cinema nasce soprattutto come *dispositivo di visibilità*, e sin dalle proprie origini *gioca* con la relazione fra visibilità e identificabilità, fra pretesa di disciplinamento del corpo

¹⁸⁰ Zimmer, *Surveillance Cinema*, p. 7.

¹⁸¹ Zimmer si sofferma su quelle degli afroamericani.

¹⁸² Dietmar Kammerer, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «Surveillance & Society», 2, 2004, p. 465.

¹⁸³ Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle. Suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Verdier, Lagrasse, 2009.

nel visibile e opposta ricerca di invisibilità e camuffamento¹⁸⁴. Inoltre, la ricerca dell'immagine sempre più immersiva, più ampia, più panoramica e totalizzante, evidenza, secondo Thomas Elsaesser, come il desiderio di vedere e far vedere sempre di più, lungi dall'essere solo una promessa di "realismo", è anche una promessa di sorveglianza¹⁸⁵.

In un celebre passo di *Guerra e cinema*, Paul Virilio afferma che «il cinema non è "io vedo, ma io volo"»¹⁸⁶. Stabilendo ciò, il filosofo francese definisce lo sguardo cinematografico come uno sguardo cinetico che monitora, che si stacca da quello umano per diventare uno sguardo meccanico che organizza la visione, controlla e dispone il visibile "dall'alto". Uno sguardo sorvegliante¹⁸⁷.

Se sorvegliare vuol dire organizzare una visione, la domanda "*chi guarda?*", al centro del decennale dibattito sull'enunciazione cinematografica, può essere sovrapposta alla domanda "*chi sorveglia?*".

Il cinema stesso, del resto, ha ben presto diegetizzato il tema della sorveglianza. Lo ha fatto soprattutto a partire dagli anni '50, rapportandolo principalmente alla figura della soggettiva. *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) è il film che dà avvio a un fortunato filone di opere che – giocando sulla coincidenza dello sguardo della macchina da presa con quello del personaggio garantito dalla soggettiva – tematizzano l'atto della visione interessata, e dunque "sorvegliante". Questa diegettizzazione dello sguardo sorvegliante si sposa sin da subito con i temi del voyeurismo e alla scopofilia. Presenti già nel film di Hitchcock ed elaborati da opere successive come *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) – il cui titolo inglese rimanda chiaramente alla figura del voyeur e alla visione morbosa –, questi temi hanno percorso tutta la storia del cinema contemporaneo con diversi picchi legati alla diffusione e alla democratizzazione di nuovi dispositivi per catturare la visione (dai super8, già presenti nel film di Powell, fino alle camere digitali che dagli anni '90 hanno conquistato il mercato e riplasmato nell'ottica del pixel la figura del voyeur).

¹⁸⁴ Zimmer, *Surveillance Cinema*, pp. 8-13. La studiosa si sofferma sugli effetti speciali del cinema delle origini di "sparizione" e sul ricorso a camuffamenti

¹⁸⁵ Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, p. 84.

¹⁸⁶ Virilio, *Guerra e cinema*.

¹⁸⁷ Ricordiamo, ancora una volta, che l'etimologia di sorveglianza è *sour-veiller*, ovvero "guardare dall'alto".

È significativo che il cinema abbia iniziato a tematizzare l'atto dell'osservare mediante la figura della soggettiva, figura dell'assenza che – scrive Marc Vernet – si basa sulla convenzione del far coincidere lo sguardo della macchina da presa con lo sguardo di un soggetto assente nell'immagine¹⁸⁸. È sempre lo stesso dispositivo cinematografico, dunque, a configurarsi come sguardo soggettivo, mediante la supposizione di un soggetto osservante non visibile nell'inquadratura.

Ontologicamente, potremmo osservare, non vi è alcuna differenza fra un'inquadratura in soggettiva e una che definiamo comunemente “oggettiva”. A cambiare è il significato che lo spettatore è portato ad attribuirgli. Se la soggettiva presuppone la presenza di un soggetto osservante, l'oggettiva mira – almeno nel cinema classico – a far dimenticare in ogni momento che vi è un dispositivo che sta configurando l'immagine sullo schermo. Ha come obiettivo il far dimenticare allo spettatore la presenza di uno sguardo che disciplina e istituisce il visibile.

Tuttavia, negli stessi anni in cui si affermava la soggettiva e con essa un fortunato filone di film che interrogano l'atto dell'osservare e del catturare l'immagine mediante dispositivi in grado di farlo, assistiamo a una serie di film che iniziano a interrogare attivamente anche il ruolo dell'inquadratura oggettiva come sguardo ora disciplinante, ora espressamente sorvegliante: come sguardo di un soggetto invisibile che, richiamandoci a Virilio, *nella sua invisibilità produce visibilità*¹⁸⁹, monitora e controlla ambienti e personaggi.

La stagione del cinema della paranoia statunitense, che prende le mosse dalla seconda metà degli anni '60 per poi svilupparsi nel decennio successivo ed esaurirsi all'inizio degli anni '80, è un periodo in cui il linguaggio cinematografico risente dell'atmosfera di angoscia e di dubbio legato all'instabilità politica globale e a scandali nazionali come il Watergate. Ciò si concretizza in una serie di film le cui storie hanno al centro complotti e spionaggio: trame in cui sorveglianza e controllo - non solo mediante metodi tipici del genere come pedinamenti e fotografie, ma anche con nuove tecnologie come le intercettazioni telefoniche e le camere di videosorveglianza a circuito chiuso - sono tematiche preponderanti.

¹⁸⁸ Marc Vernet, *Figure dell'assenza: L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino, 2008.

¹⁸⁹ Cfr. *supra* p. 21

In questo contesto, lo sguardo oggettivo della macchina da presa non è più neutro, non è più un'invisibilità di cui lo spettatore è chiamato a non accorgersi. Al contrario, l'oggettiva diventa uno sguardo invisibile la cui non-visibilità insiste attivamente sui luoghi e sui personaggi. Una non-visibilità che è sintomo di un controllo pervasivo, onnipresente, con cui i protagonisti, spesso giornalisti o detective, incaricati di quella detection che richiede a sua volta pratiche di sorveglianza, sono chiamati a confrontarsi. Fra i film più emblematici di questa stagione del cinema statunitense troviamo certamente *Perché un assassinio* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), in cui il protagonista interpretato da Warren Beatty si infila in una misteriosa corporazione con l'obiettivo di smascherarne i crimini, ma non si rende conto di essere egli stesso al centro di un disegno che lo porterà a diventare capro espiatorio per un omicidio politico.

Il film di Pakula restituisce un senso di oppressione e di inevitabilità del destino del suo protagonista grazie al frequente ricorso a inquadrature fisse, spesso in campo lungo, che fanno percepire allo spettatore l'onnipresenza di uno sguardo che monitora le azioni del personaggio (fig. 1). Uno sguardo che lo controlla, che non lo perde mai di vista, che lo sorveglia, e che è quindi in grado di assorbire e di servirsi di ogni sua azione.

La presenza di uno sguardo privo di soggetto che osserva, serve dunque a configurare l'atmosfera di paranoia, di sospetto, di indecifrabilità che permea il film di Pakula.

Anche *La conversazione* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1971), spesso innalzato ad esempio della stagione del cinema della paranoia statunitense, nonché capostipite di un fortunato filone di film che hanno come tema la sorveglianza sonora, compie un lavoro analogo sullo sguardo oggettivo della macchina da presa. Il finale del film, che vede il personaggio interpretato da Gene Hackman distruggere il proprio appartamento alla ricerca di cimici per il sospetto di essere sorvegliato, sembra più una lotta per liberarsi dalla presenza di uno sguardo invisibile che lo sta sorvegliando: quello della macchina da presa. L'inquadratura finale, una lenta e meccanica panoramica¹⁹⁰ dall'alto verso il basso che mostra l'appartamento sventrato, sembra causticamente ribadire l'onnipresenza di questo sguardo sorvegliante e l'impossibilità di liberarsene. Come nota Levin, Harry Caul non potrà mai trovare il dispositivo di sorveglianza «perché

¹⁹⁰ La panoramica è uno dei movimenti di camera che più evidenzia l'aspirazione a una visione totale dello spazio.

esso risiede in uno spazio epistemologicamente non disponibile per lui all'interno della diegesi»¹⁹¹.

Anche al di fuori del contesto statunitense, è nei decenni a cavallo fra anni '60 e '80 che in paesi come l'Italia, forti dell'esplosione dei cosiddetti generi del giallo all'italiana e del poliziottesco, che la sorveglianza diventa un tema centrale di numerose trame. Una sorveglianza perlopiù analogica o composta da intercettazioni audio, che viene però anch'essa varie volte tematizzata enfatizzando la presenza dello sguardo oggettivo della macchina da presa come sguardo sorvegliante.

Ecco, dunque, che nell'opera di Elio Petri la sorveglianza è il comune denominatore di una serie di film che vanno da *La decima vittima* (1966) agli ultimi lavori antecedenti alla scomparsa del regista come *Le mani sporche* (1978) e *Buone Notizie* (1979). Se nella distopia de *La decima vittima* il regista romano coglie i germi della cosiddetta sorveglianza mediatica propria dei mezzi di comunicazione che evolverà nel concetto di reality show, è un'opera tratta da L. Sciascia quella in cui Petri utilizzerà un linguaggio cinematografico più affine a quello del cinema della paranoia americano per costruire un'atmosfera di controllo, di sospetto e di sorveglianza. In *A ciascuno il suo* (1967), la ristretta comunità in cui si svolge l'indagine dell'improbabile professore interpretato da Gian Maria Volontè viene rappresentata come un mondo in cui tutti sorvegliano tutti, in cui tutti sanno tutto dell'altro. Ecco dunque che, come in *Perché un assassinio*, mentre il professore compie l'indagine, lo spettatore ha la sensazione che egli sia sempre controllato.

Come in Pakula, Petri ricorre in diversi momenti al campo lungo o al totale per esprimere l'immanenza di uno sguardo che monitora il protagonista e gli spazi in cui si muove. Inoltre, frequente è il ricorso a plongée che impongono una visione dall'alto delle azioni dei personaggi: una visione, non solo etimologicamente, sorvegliante.

Emblematica è una delle prime sequenze del film che si apre con un'inquadratura dall'alto del farmacista che commenta assieme ai compagni di gioco una delle numerose lettere anonime che ha ricevuto. Proprio quando il personaggio interpretato da Luigi Pistilli pronuncia la parola "loro", un violento stacco di montaggio si distoglie dai volti dei giocatori per fare spazio a un silenzioso campo totale (fig. 2) che sembra suggerire la

¹⁹¹ Levin, "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time", p. 583.

presenza attiva di un occhio osservante dietro la macchina da presa, nascosto nel colonnato. Lo sguardo di quei “loro” che osservano e manovrano le azioni dei personaggi. È poi un altro adattamento di un’opera di Sciascia, *Cadaveri Eccellenti* (Francesco Rosi, 1976) a utilizzare una composizione visiva in cui il ricorso al plongée, a statici campi lunghi, uniti qui all’uso di lenti grandangolari che enfatizzano la profondità di campo, suggerisce a più riprese la presenza di un occhio che monitora e che osserva il commissario interpretato da Lino Ventura nel suo vano tentativo di rivelare un complotto dietro la morte di magistrati. Questo tipo di inquadrature, dunque, denunciano la presenza dell’occhio di un potere occulto di stampo panottico che sorveglia anche i propri stessi funzionari.

Possiamo fin qui individuare tre filoni di film che diegetizzano e tematizzano la sorveglianza: da un lato, film che – tramite un discorso espressamente meta-cinematografico – implementano la figura della soggettiva, accomunandola spesso a personaggi che, tramite dispositivi in grado di catturare le immagini o di potenziare la visione, mettono in pratica atteggiamenti voyeuristici/scopofili. Il nome più noto, pensando a questo filone, è sicuramente quello di Brian De Palma che, da allievo di Hitchcock, ha rinnovato e rielaborato gli stilemi e i discorsi del proprio maestro muovendosi a cavallo fra i generi, dall’horror al thriller erotico passando per il noir, l’action e la commedia. Film come *Hi Mom!* (1970) e *Sisters* (1972) aprono la strada a una riflessione sulla scopofilia e sul voyeurismo che si intrecciano direttamente con il tema della sorveglianza in *Blow Out* (1981) e in *Omicidio a luci rosse (Body Doble)*, (1983). Una riflessione che continuerà nei decenni fino a mettere da parte le tendenze voyeuristiche proprio con la diffusione di nuove modalità di catturare le immagini come le CCTV, che porteranno De Palma a dirigere film come *Omicidio in diretta (Snake Eyes)*, (1998) e il più recente *Redacted* (2007)¹⁹².

Parallelamente a questo primo filone, si è sviluppato quello inerente alla sorveglianza sonora. Se *La conversazione* dà inizio a questo vero e proprio sottogenere del giallo e del thriller, i suoi epigoni hanno conquistato cinematografie di varie parti del mondo. Con il progressivo avanzamento tecnologico, il proliferare di scandali di intercettazioni, e i

¹⁹² Cfr. *infra* pp. 120-21

nuovi scenari domestici che vedono la presenza di assistenti vocali, questo sottogenere è oggi più vivo che mai.

Se già *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970) e *Cadaveri Eccellenti* mettono in scena pratiche di sorveglianza sonora, essa è alla base di numerosi gialli e horror che pervadono il cinema italiano di genere dagli anni '70 in avanti e che persistono anche oggi, nella società in cui la sorveglianza non è più solo appannaggio di chi detiene il potere. Film come *In ascolto* (Giacomo Martelli, 2006) o *Il talento del calabrone* (Giacomo Cimini, 2020) si nutrono di questo concetto¹⁹³. Se il primo film risente dell'atmosfera successiva alle inchieste su ECHELON¹⁹⁴ in Italia, il secondo si muove nell'ambito dell'hacking informatico. Entrambi i film hanno come personaggi dei comuni cittadini che utilizzano, con diverse finalità, strumenti di sorveglianza e controllo sonoro a proprio vantaggio¹⁹⁵.

Nel contesto asiatico, il cinema di Hong-Kong vanta una fortunata saga di film, il cui capostipite è *Overheard* (Alan Mak, Felix Chong, 2009), incentrati sulle azioni di un gruppo di investigatori che si occupano di intercettazioni ambientali. Al centro di questi film c'è l'idea, molto diffusa nel cinema poliziesco della città-stato, della responsabilità individuale degli agenti di polizia incaricati di gestire le informazioni raccolte mediante le pratiche di sorveglianza.

Un concetto simile è anche al centro del celebre *Le vite degli altri* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), in cui nella DDR un agente della Stasi sorveglia un intellettuale potenzialmente sovversivo. La responsabilità, l'agency, del sorvegliante è al centro del dilemma insieme etico e politico del capitano interpretato da Ulrich Muhe, che si trova a partecipare, invisibilmente, alla vita di altri individui e a decidere deliberatamente di agire contro l'istituzione che rappresenta.

Tornando negli Stati Uniti in anni più recenti, *Kimi – Qualcuno in ascolto* (*Kimi*, Steven Soderbergh, 2022) è uno dei primi film che declina la sorveglianza sonora nel contesto domestico degli assistenti vocali.

¹⁹³ Annalisa Pellino, Federico Selvini, *Indizi mediali. Regimi della sorveglianza e dispositivi ottici e sonori nel cinema Giallo italiano*, in «Cinergie–Il cinema e le altre arti», 25, 2024, pp. 111-13.

¹⁹⁴ ECHELON è un sistema internazionale di sorveglianza elettronica sviluppato dagli Stati Uniti e dai paesi del network *Five Eyes* (Regno Unito, Canada, Australia, Nuova Zelanda). Nato durante la Guerra Fredda, il sistema intercetta e analizza comunicazioni telefoniche, fax, e-mail e dati satellitari a livello globale, con finalità di sicurezza nazionale, intelligence e spionaggio economico. La sua esistenza è stata resa nota negli anni '90, suscitando dibattiti sulla privacy e sul controllo delle comunicazioni civili.

¹⁹⁵ Per un'analisi più approfondita si rimanda al saggio di Pellino e Selvini.

Nel film, l'informatica interpretata da Zoe Kravitz ascolta il compimento di un crimine mentre è impegnata ad allenare l'intelligenza artificiale dell'assistente domestico smart speaker *Kimi*, modellato sui canoni di un Siri o un'Alexa.

Traslato nel contesto contemporaneo della pandemia, il film di Soderbergh riprende il canone avviato da *La conversazione* per condurre una riflessione sulle sempre più pervasive tecnologie che abitano l'ambiente domestico, sulla loro vulnerabilità e sull'utilizzo dei dati che viene fatto dalle aziende che partecipano a quel capitalismo della sorveglianza descritto da Zuboff trattato nel primo capitolo.

È significativo che sia proprio Soderbergh, un regista che ha spesso interrogato l'utilizzo dei dispositivi in grado di catturare l'immagine declinando la tematica in diversi generi sin dall'esordio *Sesso, bugie e videotape* (*Sex, Lies & Videotape*, Steven Soderbergh, 1989), a non rinunciare, ancora nel 2022, alla figura del voyeur.

Il personaggio interpretato da Devin Ratray compare nel film come una figura che in un primo momento osserva la protagonista, ma che si scopre essere poi suo alleato e, seppur goffamente, salvatore.

Si tratta di uno degli ultimi esiti di un processo di normalizzazione della figura del voyeur che ha visto sempre più sbiadire i connotati espressamente negativi o morbosi a cui spesso è stata associata. Segno di una società in cui l'atto di osservare e di sorvegliare è ormai normalizzato.

Steven Soderbergh ci viene in aiuto per concludere il nostro discorso su una terza modalità di tematizzare e diegetizzare la sorveglianza nel cinema, che abbiamo già affrontato discutendo i film della stagione della paranoia e del cinema politico italiano. Stiamo parlando di quelle opere che, ancora oggi, ricorrono all'inquadratura oggettiva per indicare la presenza di uno sguardo che sorveglia e controlla i personaggi. Per inquadrature "oggettiva", intendiamo qualsiasi tipo di inquadratura che non sia espressione del punto di vista (diretto o mediato da un dispositivo) di un personaggio in scena.

Su questo versante, ci viene in aiuto la distinzione posta da Ruggero Eugeni tra *first person shot* e *point-of-view shot*¹⁹⁶. Se quest'ultimo richiede sempre una costruzione

¹⁹⁶ Ruggero Eugeni, *First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks*, in «Anàlisi Monogràfic», 2012, pp. 19-31, tr. it. mia.

grammaticale che implichi la visualizzazione del soggetto che sta guardando, il *first person shot* - una figura intermediale che appartiene non solo al medium del cinema ma anche a quello videoludico - prescinde da ogni necessità di mostrare il soggetto vedente, che viene dato per implicito. Con l'implementazione di nuove tecnologie di ripresa come la steadicam e la rimediazione di immagini provenienti da altri media, dunque, il first person shot per Eugeni enfatizza la concezione fenomenologica espressa da Vivian Sobchack nell'identificare il film stesso come un soggetto percipiente, espressione di uno sguardo incarnato¹⁹⁷.

Applicando le riflessioni in merito a questa figura al rapporto fra cinema e sorveglianza, sottolineiamo come diversi registi utilizzino lo sguardo percipiente proprio del film per esprimere un senso di sorveglianza e controllo. Il first person shot descritto da Eugeni è dunque una delle modalità con cui l'inquadratura "oggettiva" si fa oggi espressione di un punto di vista che, nel suo essere percipiente, è *anche* sorvegliante.

Questo espediente formale viene adottato in film di vario genere, spesso con modalità diverse. In *Unsane* (Steven Soderbergh, 2018), numerosi sono i first person shot (fig. 3) che esprimono la presenza di uno sguardo invisibile che sorveglia la protagonista. Uno sguardo che si suppone essere una soggettiva del suo stalker, ma che gioca proprio sull'assenza totale nell'immagine del soggetto osservante per costruire quell'atmosfera di inquietudine e di insicurezza che permea tutto il film, che non a caso si svolge per la maggior parte dentro la più classica delle strutture di disciplinamento e sorveglianza descritte da Foucault: il manicomio.

Anche il cinema horror si presta sovente all'utilizzo dell'inquadratura oggettiva nella forma del first person shot per comunicare un'idea di sorveglianza, di onnipresenza di uno sguardo che mette a repentaglio la sicurezza dei protagonisti. In *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014), ad esempio, la macchina da presa si fa spesso portatrice di uno sguardo da cui i protagonisti non possono in alcun modo liberarsi, proprio perché lo sguardo della creatura invisibile che li segue è quello dell'enunciazione cinematografica¹⁹⁸. Sin dalle panoramiche iniziali, infatti, la mdp si comporta come una presenza fantasmatica di cui i giovani sono gli unici a sentire la presenza. Una metafora che ben si abbina al concetto al centro di *It Follows*, ovvero la perdita dell'innocenza e il

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Centrale nel film di Mitchell è proprio il ricorso alla steadicam, segnalata da Eugeni come uno dei più diffusi strumenti per realizzare dei first person shot.

passaggio all'età adulta, con la conseguente presa di consapevolezza dell'impossibilità di liberarsi da uno sguardo che sembra in continuazione chiederti conto delle tue azioni.

Dall'altra parte dell'oceano, in Giappone, è frequente l'utilizzo di espedienti formali simili nelle opere, non solo horror, di Kiyoshi Kurosawa.

In *To the ends of the earth (Tabi no Owari Sekai no Hajimari*, Kiyoshi Kurosawa, 2019), una riflessione sul potere manipolativo e disciplinante dei media, il regista colloca la propria protagonista, la reporter interpretata da Atsuko Maeda, entro un'architettura scopica a matrioska, in cui il suo corpo viene costantemente osservato (e costretto) sia dalle telecamere della troupe che la riprende nel remoto Uzbekistan in cui il film è ambientato, sia dalla stessa macchina da presa. Un first person shot che sembra essere ora quello di un locale che osserva il corpo e il volto alieno della reporter muoversi e disperdersi nella caoticità delle città uzbeke, ora quello di un'autorità che ne monitora gli spostamenti per impedire che veda cose che non deve vedere.

Ancora nel melodramma di spionaggio *Wife of a spy (Supai no tsuma*, Kiyoshi Kurosawa, 2020), il regista utilizza espedienti visivi analoghi per segnalare il controllo capillare a cui i protagonisti del film sono sottoposti da parte della polizia nipponica all'alba della Seconda Guerra Mondiale (fig. 4).

Anche nelle cinematografie medio-orientali arabe e persiane la questione dell'inquadratura oggettiva come sguardo ora disciplinante ora controllante è al centro di numerose narrazioni di finzione. In film come l'israeliano *Foxtrot* (Samuel Maoz, 2017), l'inquadratura oggettiva è intrinsecamente sorvegliante e disciplinante poiché essa sancisce, non solo formalmente, le possibilità di esistenza e di agency dei personaggi in scena. Anche in film in cui la guerra e il conflitto rimangono sullo sfondo, l'utilizzo dell'inquadratura oggettiva, non sottoforma di first person shot ma nella statica verticalità di un campo totale, come sguardo sorvegliante emerge con forza. È il caso di *Tatami* (Guy Nattiv, Zar Amir Ebrahimi, 2023), in cui l'ambiente della palestra georgiana in cui si svolgono i campionati mondiali di Judo è il luogo in cui le due protagoniste sono soggette a un regime scopico espressamente sorvegliante. Monitorate sia dalle autorità sportive che presiedono l'evento sia da spie e funzionari iraniani che premono per il ritiro della judoka protagonista dalla competizione, le due donne sono spesso al centro di sguardi dall'alto (fig. 5) che, da un lato, sposano la prospettiva del pubblico che assiste all'evento, ma che, dall'altro, si fanno simbolo di un'attenzione specifica alla quale sono

sottoposte da parte di due autorità opposte (quella sportiva e quella iraniana) che vedono in loro, per altrettante opposte ragioni, un pericolo.

Concludiamo dedicando un breve spazio a *Niente da nascondere* (*Caché*, Michael Haneke, 2005), film che pone sullo stesso piano lo sguardo soggettivo mediato da dispositivi sia lo sguardo oggettivo proprio dell'enunciazione cinematografica per compiere un discorso su chi ha il potere sul punto di vista e sulla modalità con cui alla produzione di immagini consegue la produzione di identità. Ciò viene ottenuto alternando senza soluzione di continuità immagini che denunciano ora la presenza di uno sguardo sorvegliante, quello presente nelle cassette VHS che riceve la famiglia protagonista del film, ora la presenza di uno sguardo esterno alla diegesi che si fa carica dello stesso compito.

L'utilizzo dell'oggettiva, un campo lungo statico che non *registra* altro che la presenza dei corpi negli spazi, è dunque il modo con cui il regista austriaco inchioda i protagonisti davanti alle proprie colpe. Uno sguardo apparentemente neutro, proprio in virtù della sua neutralità, diventa minaccioso e funge da prova per smascherare le ipocrisie della società borghese post-coloniale.

Torneremo sul film di Haneke nei prossimi paragrafi. Ci limitiamo ora solo a sottolineare come molti dei film di questo terzo filone configurano uno sguardo già debitore dell'introduzione di immagini e conseguenti punti di vista di dispositivi utilizzati con finalità sorveglianti come le CCTV.

Ci siamo fin qui soffermati su come il cinema, mediante il proprio stesso sguardo, si faccia espressione di uno sguardo sorvegliante e di come la sorveglianza sia un tema che scorre latente nella storia del cinema almeno dalla seconda metà degli anni '50.

Ciò che ora andiamo a indagare è cosa succede nel cinema quando non solo la macchina da presa si fa espressione di uno sguardo sorvegliante, ma quando sono le stesse immagini provenienti da dispositivi usati per pratiche di sorveglianza e controllo a entrare nel tessuto filmico, a entrare a far parte di un montaggio intermediale che le ri-media.

Per rimediazione intendiamo il processo attraverso cui un nuovo medium rappresenta, incorpora o rielabora un medium precedente sia cercando di renderlo immediato, e dunque trasparente, sia ipermediandolo, rendendo visibile questo processo¹⁹⁹.

Il dispositivo cinematografico è da sempre contraddistinto da una tendenza alla rimediazione. Studiosi come Francesco Casetti e Lev Manovich hanno indagato le modalità con cui il cinema, sin dalle proprie origini, rimedia caratteristiche di media ora antecedenti ora contemporanei.

Ecco dunque che, quando a partire dalla seconda metà degli anni '70 le camere di videosorveglianza a circuito chiuso iniziano ad uscire dagli edifici privati per entrare nello spazio pubblico in un processo che vedrà il suo culmine e la propria normalizzazione negli anni '90, il cinema si è fatto presto carico di integrare questo nuovo tipo di immagini, che, in opposizione a quelle cinematografiche, sono espressione di un occhio che osserva ininterrottamente «in attesa della sorpresa, dell'inatteso»²⁰⁰. Occhi che non dormono mai, dotati di una memoria che si sovrascrive periodicamente, occhi che producono una mole immensa di immagini che altro non sono che informazioni. Sguardi oggettivi poiché privi di un soggetto, che richiedono però di uno sguardo umano che le colmi, che sappia riconoscerli quanto accade. Sguardi che possono arrivare infine a produrre immagini operative, nell'accezione farockiana che abbiamo evocato nel primo capitolo²⁰¹.

Questo processo di rimediazione, infatti, non si limita solo alle immagini di video-sorveglianza. Anche le immagini satellitari vengono ben presto rimediate per entrare a far parte del dispositivo cinematografico e con esse la loro indessicalità garantita dai sistemi GPS. Sorte analoga avranno le immagini riprese da drone e tutte quelle forme di messa in immagine di informazioni che non sono normalmente frutto di atti scopici di cui abbiamo largamente discusso nel precedente capitolo.

Le pratiche di rimediazione di questo tipo di immagini sono andate avanti di pari passo con trame che sempre di più si sono legate alla sorveglianza. Il cinema americano post-11 settembre, non solo nei cosiddetti thriller geopolitici e nei film di guerra, è espressione evidente di questa tendenza.

¹⁹⁹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano, 2002.

²⁰⁰ Cfr. *supra*, p. 12.

²⁰¹ Cfr. *supra* p. 13.

Il montaggio intermediale ha reso poi evidente il processo di iper-mediazione di queste nuove tipologie di immagini, normalizzandone sempre di più l'utilizzo.

A fianco a questo processo, il cinema ha però anche mostrato nei confronti di queste immagini video una grande propensione verso la rimediazione im-mediata.

Ovvero, lo sguardo della macchina da presa adotta prospettive proprie di dispositivi di sorveglianza visivi (siano essi CCTV, droni o satelliti) senza denunciarne la presenza in scena e senza convocarne i display.

Non è raro, in film di ogni genere e di ogni provenienza, riscontrare la presenza di punti di vista, di "oggettive", espressamente "sorveglianti". Spesso la plongée, a ogni angolazione e a ogni altezza, è sempre di più espressione non solo di un occhio "umano" che sorveglia e registra, ma anche di un occhio "meccanico", "elettronico", che controlla, monitora e organizza. *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) è in questo senso un piccolo saggio sui meccanismi di im-mediazione di queste tecnologie, dal momento che il découpage del film si basa su una costante alternanza di *impossible shot* e soggettive impossibili prodotti da camere che sorvegliano il protagonista e immagini frutto del punto di vista "neutrale" della macchina da presa che denunciano l'artificialità e la pervasività delle altre.

Nei paragrafi successivi, andremo ad indagare le modalità con cui il cinema mette in scena questa dialettica, le prassi con cui le cinematografie – a partire almeno dagli anni '70, si sono rapportate con le immagini di sorveglianza. Sia performandone le capacità, sia problematizzandone l'utilizzo e interrogandone lo statuto.

Nel procedere, seguiremo una prospettiva che, partendo dalle camere di video-sorveglianza a circuito chiuso, andrà a collocare il punto di vista sempre più in alto, fino alle immagini drone e a quelle satellitari, per poi soffermarci su quei film che hanno al centro tecnologie di sorveglianza che sono un potenziamento della visione ordinaria (camere infrarosse per la visione notturna) e, infine, quelle che non sono altro che una messa in immagine di dati e informazioni (GPS, biometrie, termocamere). Da immagini proprie di un regime ottico, dunque, passeremo a immagini proprie di un regime post-ottico.

Concluderemo parlando di come il ribaltamento, l'utilizzo inverso di questi e altri dispositivi, si traduca nel cinema che ha al centro le pratiche di sorveglianza (o sorveglianza inversa) definite nel capitolo precedente.

Nel nostro percorso convocheremo sia film di finzione sia film documentari e sperimentali, con la consapevolezza che questi ultimi sono da sempre più sensibili a pratiche di ri-mediazione e che – spesso – tracciano il sentiero su cui si innestano successivamente film fiction.

Terremo inoltre in considerazione che diversi dei film trattati avranno al centro un *assemblage* sorvegliante composto da diversi dispositivi dei quali proveremo a evidenziare gli elementi più significativi del ricorso a determinate tecnologie che partecipano a questo sistema.

Lungi dall'essere esaustiva o enciclopedica, la ricerca mira a individuare i nodi principali dei diversi discorsi che la cinematografia globale compie attorno alla sorveglianza, con tutte le implicazioni etiche, politiche, sociologiche ed estetiche di cui abbiamo parlato nel primo capitolo.

2.2. *Il panottico urbano: cinema e CCTV*

Se oggi siamo portati a pensare al fenomeno delle CCTV come un qualcosa di ascrivibile principalmente agli anni '90, decennio in cui il loro uso negli spazi urbani e domestici viene sdoganato, il cinema inizia a guardare con curiosità questi dispositivi già all'esordio degli anni '70.

In verità, in *Il diabolico Dottor Mabuse (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse)*, Fritz Lang, (1960) aveva preconizzato un sistema di video-sorveglianza a circuito chiuso nell'hotel Luxor in cui si svolge gran parte del film, con tanto di monitor trasmettenti in tempo reale le immagini raccolte dalle varie stanze degli hotel.

Nell'ultimo film di Fritz Lang, che riporta significativamente in vita il personaggio a cui il regista aveva dedicato due film muti, Mabuse si serve del sistema di video-sorveglianza segreto dell'hotel costruito durante il nazismo per monitorare e controllare i bersagli dei propri crimini. Oltre a essere un riuscito espediente narrativo, la scelta di connettere questo sistema panottico di sorveglianza intrinsecamente legato al nazismo al

personaggio di Mabuse, che nei film precedenti di Lang incarnava dapprima la spregiudicatezza del male negli anni di Weimar e, agli albori del nazismo, la follia imperante del male, ha una certa rilevanza²⁰²: nella società post-bellica, agli albori della contemporaneità, il potere si esercita anche grazie ad occhi meccanici che tutto vedono e tutto registrano. Non a caso il titolo originale del film, che si traduce con “*i mille occhi del Dottor Mabuse*”, allude esplicitamente a questa logica del controllo visivo. Una prassi che si traduce nella raccolta di informazioni e nella determinazione delle azioni dei soggetti sorvegliati, entrambe prerogative delle moderne attività di sorveglianza.

La scelta stilistica adottata da Lang per mettere in scena questo apparatus sorvegliante è significativa: la sua prima comparsa nel film, infatti, viene resa grazie a uno zoom out che denuncia la natura sorvegliante di un quadro fino a quel momento percepito come un semplice campo totale (fig 6-7). Quella che sembra una semplice inquadratura oggettiva con una prospettiva leggermente rialzata si scopre dunque essere parte di una *mise en abyme* che integra nel campo lo schermo da cui un ignoto sorvegliante sta monitorando il ricco imprenditore Travers (Peter van Eyck) e la femme fatale Marion Mènil (Dawn Addams). Questo espediente formale viene ripetuto diverse volte per essere addirittura raddoppiato nella scena in cui il detective dell’hotel Berg (Andrea Checchi), propone a Travers una stanza dotata di un armadio da cui poter spiare Marion.

La scena, di poco successiva a quella precedentemente citata, mostra un’analogia dialettica fra campo totale e immagine di video-sorveglianza.

Proprio nel momento in cui viene proposto all’imprenditore un espediente per dare uno sfogo voyeuristico alla propria ossessione per la donna, Lang lo mostra dal punto di vista degli schermi presenti nella stanza da cui viene a sua volta sorvegliato. Se si pensa che l’intreccio del film ruota attorno al tentativo di Mabuse di entrare in possesso delle fabbriche di armamenti di Travers, questa scena mette in evidenza come ogni azione dell’imprenditore sia manovrata dall’alto e tutte le azioni che il personaggio compie “in piena luce” nel film siano frutto di una trama di Mabuse: persino la promessa di potere dello sguardo che si lega alla pratica voyeuristica propostagli.

Se *Il diabolico dottor Mabuse* sembra essere più un monito contro il potere occulto che si esercita tramite il controllo visivo in un’epoca segnata dalla Guerra Fredda e dalle

²⁰² Per un approfondimento sul film si rimanda a Nick Pinkerton, *A Thousand Unblinking Eyes: A History*, in «The Baffler», 40, Giugno 2018, articolo consultabile al link: <https://thebaffler.com/salvos/a-thousand-unblinking-eyes-pinkerton>

pratiche di spionaggio e controllo a essa annessi, è però al principio degli anni '70 che il cinema di finzione inizia a confrontarsi attivamente con le camere di video-sorveglianza a circuito chiuso, con il loro essere immagini il cui unico senso è l'informazione che esse catturano e con le difficoltà della loro lettura e interpretazione.

Rapina record a New York (The Anderson Tapes, Sidney Lumet, 1971), suggerisce una narrazione basata sui nastri registrati dalle attività di video-sorveglianza. Pur sviluppandosi come un classico heist-movie, il film con protagonista Sean Connery si interroga precocemente sulla difficoltà nell'interpretare e nel gestire le informazioni raccolte dalle pratiche di sorveglianza e video-sorveglianza. L'organizzazione del colpo è, infatti, monitorata da diverse entità (di polizia, ma anche private) che sorvegliano i banditi per diversi motivi. La narcotici, infatti, sorveglia il personaggio interpretato da Christopher Walken, recentemente liberato dopo essere stato incarcerato per spaccio, l'FBI sorveglia un'attivista afroamericano che verrà coinvolto nella rapina, l'IRS sorveglia il boss della malavita che finanzia il colpo, un detective privato sorveglia l'amante del protagonista per conto del fidanzato di lei. Nonostante il dispiego di risorse, nessuno dei sorveglianti riesce a prevedere e prevenire la rapina che sta per compiersi, che si risolverà in una strage.

Ironicamente, in uno scenario composto da diversi dispositivi (fra cui camere di video-sorveglianza interne al palazzo in cui si svolge la rapina) gestiti da professionisti, è solo l'intervento di un bambino paraplegico²⁰³ che manda un SOS usando una radio amatoriale a risolvere la situazione e permettere l'intervento della polizia.

Pur con alcune ingenuità, *Rapina record a New York* – che per tutta la sua prima parte sembra sancire l'inevitabilità della video-sorveglianza non solo negli spazi chiusi come carceri, centri commerciali o banche, ma anche in quelli aperti e pubblici, sembra già affermare quella difficoltà contemporanea rilevata da Bauman nella gestione e interpretazione delle informazioni di fronte a un sistema di sorveglianza che non fa che produrne a dismisura²⁰⁴.

Nel contesto italiano degli anni '70, è ancora Elio Petri a proporre uno sguardo simbolico di grande profondità ai sistemi di video-sorveglianza. In *Todo Modo* (Elio Petri, 1976), i

²⁰³ Una citazione a *La finestra sul cortile* di Hitchcock.

²⁰⁴ Lyon, Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 19.

dirigenti della DC si ritirano in un albergo-eremo per compiere gli esercizi spirituali ignaziani mentre in Italia imperversa una misteriosa epidemia. L'eremo Zafer, che ha più le sembianze di un bunker, appare sin da subito costellato da camere di video-sorveglianza e da televisioni interne. Il Presidente stesso, interpretato da Gian Maria Volontè, teme di essere sorvegliato e fa setacciare la propria stanza alla ricerca di cimici e microfoni nascosti.

Il film di Petri è, fra le altre cose, una grottesca messa in scena del clima di paranoia degli anni di piombo nonché una denuncia al sistema di controllo e di dossieraggio messo in atto dal potere non solo per sorvegliare i cittadini, ma anche per sorvegliare, controllare e ricattare sé stesso. In uno scenario in cui tutti sorvegliano e spiano tutti e tutti appaiono compromessi, Petri lega in maniera esplicita lo sguardo delle camere di video-sorveglianza, con la loro prospettiva dall'alto verso il basso, a una sorta di sguardo "divino", incredibilmente analogo a quell'occhio scientifico di Dio di cui parla Virilio²⁰⁵, che osserva e fa giustizia.

L'atteggiamento del Presidente di fronte alle camere che lo riprendono, del resto, sembra essere quello di un devoto o di un personaggio che vuole apparire in un determinato modo proprio poiché osservato. Da chi, Petri non lo dice.

Nel clou del film, a seguito dell'ennesimo omicidio, uno dei deputati arriverà ad esclamare "*il televisore, è da lì che hanno sparato!*", indicando la televisione interna dell'albergo che mostra don Gaetano (Marcello Mastroianni) esanime nella propria stanza (fig. 8).

Pur nell'atmosfera grottesca e allucinata che permea il film di Petri, che non dà una risoluzione plausibile ai delitti attribuendoli al confessore interpretato da Mastroianni, la morte dei vari onorevoli può essere interpretata come una punizione divina per i loro malaffari, una purga "voluta dall'alto". La stessa onnipresenza del personaggio di don Gaetano, che presiede gli esercizi spirituali e possiede i dossier compromettenti di tutti gli esercitanti, sembra sposarsi con la pervasività delle camere a circuito chiuso dell'albergo.

L'urlo dell'onorevole rivolto al televisore che mostra il prete morto sembra sancire definitivamente questa connessione. Dunque, nel film di Petri le camere di

²⁰⁵ Virilio, *La macchina che vede*, p. 145.

videosorveglianza sono espressione non solo di uno sguardo che osserva e monitora, ma anche di uno sguardo, forse divino, che esegue.

Negli anni '80 le CCTV si diffondono in maniera sempre più pervasiva nel tessuto urbano. Ciononostante, il cinema di finzione di questo decennio appare ancora in qualche modo restio a rendere questa tecnologia il centro della narrazione. Nel decennio che porta alla definizione della società di massa e all'esplosione dei media, la sorveglianza viene semmai tematizzata da film che indagano la violenza e il controllo delle immagini del medium televisivo²⁰⁶. Film come *Death Watch* (Bertrand Tavernier, 1980), *Looker* (Michael Crichton, 1981), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), traslano nel cinema di fantascienza le angosce di una società sempre più medializzata e ipermediata in cui tutto viene trasformato in spettacolo e in cui le immagini diventano sempre di più uno strumento di controllo e di produzione di identità.

È però negli anni '90 che, nelle principali metropoli globali, le camere di videosorveglianza a circuito chiuso diventano un elemento tangibile. L'eco di queste nuove tecnologie è amplificato dai media e da una serie di eventi che ne mettono in mostra sia l'efficienza sia le criticità.

In questo contesto, il cinema appare estremamente reattivo e ricettivo. Per dare una risposta alla proliferazione di questo genere di immagini, Thomas Y. Levin si sofferma sulla crisi del principio di indessicalità dell'immagine causato dall'arrivo del digitale. Con l'avvento delle immagini digitali, l'immagine fotografica (e di conseguenza anche quella video) cessa di avere un valore intrinsecamente referenziale con la realtà. Analizzando il film *8mm – Delitto a luci rosse* (*8mm*, Joel Schumacher, 1999), Levin si sofferma su come al centro del dilemma del detective interpretato da Nicolas Cage ci sia il dover riconoscere se sono o non sono reali le torture contenute negli snuff-movie su cui si trova ad indagare²⁰⁷. Molti film di questi anni con il riconoscimento, anche da parte dello spettatore, come "reali".

In questo scenario, afferma Levin, la risposta alla crescente deflazione semiotica del fotogramma,

²⁰⁶ Ricordiamo a questo proposito che Paul Virilio accomuna le immagini di video-sorveglianza a quelle televisive per il loro registrare "in attesa della sorpresa".

²⁰⁷ Levin, "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time", pp. 584-85.

è il crescente ricorso a un altro regime di rappresentazione visiva che non sembra soffrire dello stesso indebolimento referenziale: la sorveglianza. Quando si guarda ciò che si ritiene essere un'immagine di sorveglianza, di solito non ci si chiede se sia "reale" (questo viene semplicemente dato per scontato), ma piuttosto si cerca di stabilire se il "reale" catturato dalla telecamera sia stato registrato o sia semplicemente un flusso a circuito chiuso in "tempo reale". È proprio questo che conferisce a tali immagini il loro fascino semiotico. Se la referenzialità non problematica dei fotogrammi cinematografici è sotto assedio, ha perfettamente senso iniziare ad appropriarsi di un tipo di immagine caratterizzato per definizione (almeno secondo una certa comprensione popolare) da una referenzialità apparentemente non problematica e affidabile. Le immagini di sorveglianza sono sempre immagini di qualcosa (anche se quel qualcosa è molto noioso) e dunque il ricorso alla sorveglianza nel cinema recente può essere inteso come una forma di compensazione semiotica²⁰⁸.

A partecipare di questo maggior effetto di realtà, secondo Levin, vi è anche l'idea diffusa che le CCTV riprendano la realtà "in tempo reale"²⁰⁹ e che dunque siano per questo latrici di veridicità.

Per questi motivi, è frequente il ricorso negli anni '90 a una ipermediazione di immagini di video-sorveglianza, che vengono inserite all'interno di un montaggio intermediale che le integra nel tessuto del film. Levin si sofferma sull'utilizzo delle immagini di video-sorveglianza in due film dell'inizio degli anni '90, *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Nella giungla di cemento* (*Menace II Society*, Albert ed Allan Hughes, 1993). Nel primo film queste vengono utilizzate per farsi immagine del flashback di una rapina che Thelma racconta all'amica e, in secondo luogo, come prova oggettiva visionata dalla polizia del crimine avvenuto. Nel film dei fratelli Hughes, invece, a seguito di una rapina in un supermercato conclusasi con un omicidio, uno dei rapinatori costringe il negoziante a consegnargli il nastro registrato. In una scena successiva, vediamo uno dei rapinatori fruire alla televisione con i suoi amici del video della rapina, come se fosse uno snuff-movie. Se in *Thelma & Louise*, osserva Levin, la video-sorveglianza condensa in sé il ricordo personale e la veridicità oggettiva di una prova, in *Nella giungla di cemento* essa diegetizza un flashback, come nel film di Ridley Scott, ma lo fa ponendo l'accento sulla

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *Ibidem.*

registrazione video come *prova* di un evento avvenuto e sulla spettacolarizzazione agli occhi degli altri di esso²¹⁰.

Molteplici sono i film americani che introducono al proprio interno immagini di video-sorveglianza. Molti di essi, oltre a ipermediare le immagini di video-sorveglianza, adattano il proprio linguaggio a questo genere di immagini tramite punti di vista e collocamenti della macchina da presa che, implicitamente, suggeriscono la presenza di camere a circuito chiuso.

Sliver (Philip Noyce, 1993), è uno dei film più citati nell'ambito dei *surveillance studies* applicati al cinema. Il film con Sharon Stone e William Baldwin, che mostra una società in cui tutti sorvegliano tutti e in cui l'atto di guardare immagini di video-sorveglianza viene paragonato all'assistere alle scene di una soap-opera televisiva, fa ampio uso, sin dall'incipit, di immagini che denunciano la loro natura sorvegliante (fig. 9). Una natura che verrà rivelata solo in seguito, quando si scoprirà che gli appartamenti del grattacielo in cui si svolge il film sono tappezzati di camere di video-sorveglianza controllate dal personaggio interpretato da William Baldwin. Oltre a ciò, la logica sorvegliante della macchina da presa emerge anche quando le inquadrature non sembrano essere direttamente emanazione di un occhio elettronico. È significativo che proprio nella scena in cui la protagonista, in ufficio, riceve la comunicazione dall'agente immobiliare che la sua domanda per l'appartamento è stata accettata la macchina da presa stacchi a favore di una plongée la cui angolazione ricorda il punto di vista di una camera di videosorveglianza (fig. 10). La protagonista, infatti, sta per entrare in una dimensione in cui verrà costantemente sorvegliata.

Nel film di Philip Noyce, infine, non viene questionato tanto il grado di realtà di cui le immagini di video-sorveglianza si fanno portatrici, anche se l'accomunamento con la soap-opera sembra legarle direttamente alla finzione, quanto il paradossale distacco dalla realtà che esse causano nel voyeur. Pur guardando la realtà e avendo accesso a una presunta verità della vita, il personaggio interpretato da William Baldwin appare completamente apatico e distaccato da essa. L'invito finale della protagonista di "tornare nella realtà" appare come un monito contro un cortocircuito su cui tanto si soffermerà il cinema negli anni successivi: il voler fruire di immagini di video-sorveglianza *come se* si stesse fruendo immagini di finzione, ma con la consapevolezza che esse sono invece reali.

²¹⁰ Ivi, pp. 586-587.

Questo disancoramento fra realtà e immagine e fra regimi di credenza che le immagini di video-sorveglianza istituiscono con lo spettatore è al centro del francese *Demonlover* di Olivier Assayas, che mette in scena una società in cui ogni immagine è informazione e in cui il corpo si stacca dall'individuo per essere costantemente mediato e ri-mediato entro un flusso di immagini-dati. Al centro dell'intreccio c'è una guerra fra due aziende americane e francesi per accaparrarsi i diritti di sfruttamento di cartoni animati pornografici giapponesi. Ben presto, però, si scopre che l'azienda americana è anche proprietaria di un dominio in cui vengono trasmessi video di tortura on-demand. In una vera e propria guerra fra spie in cui tutti sorvegliano tutti, in cui il corpo è costantemente in scena e le identità sono instabili, definite dal flusso entro il quale si collocano e si ricollocano, e in cui la regia di Assayas manifesta esplicitamente il proprio status sorvegliante ricorrendo ora a first person shot ora a inquadrature che im-mediano la presenza di camere di videosorveglianza, arriviamo al finale dell'opera. Un ragazzino, negli Stati Uniti, accede al sito e chiede di assistere a una tortura. La protagonista Diane (Connie Nielsen) è relegata in una stanza con una camera di video-sorveglianza che la osserva e che cattura la sua immagine (fig. 11). In procinto di essere torturata, la donna si rivolge direttamente alla camera che la sta sorvegliando.

Se l'integrazione nel cinema di immagini di video-sorveglianza gioca sulla convenzione sociale che assegna loro un effetto di realtà superiore a quelle cinematografiche²¹¹, il finale di *Demonlover* segnala la definitiva crisi di questo indice²¹². L'estetica della videosorveglianza, che negli anni '90 si faceva garante della realtà, può essere tranquillamente artefatta, finzionalizzata per soddisfare il morboso desiderio di veridicità che accompagna chi fruisce di queste immagini.

L'instabilità di questo rapporto e la difficoltà nell'interpretare il carico di realtà di cui le immagini CCTV si fanno portatrici è al centro di un film che sposta il focus dalle camere di videosorveglianza collocate in spazi interni a quelle collocate in spazi pubblici. *Red Road* (Andrea Arnold, 2006) sembra proseguire il discorso portato avanti in *Demonlover*

²¹¹ Vicente Rodriguez Ortega, *Corporate uncovered: digital pleasures, violence and realistic fantasies*, in «Film International», 53, 2010.

²¹² Oltre a evidenziare che, in mondo in cui tutti sorvegliano tutti, lo sguardo non è più innocente, persino quello di un ragazzino.

sulla colpevolezza dello sguardo e la sua non-neutralità nell'esperire le immagini di videosorveglianza.

In questi anni, infatti, il cinema si interroga concretamente sulla necessità di uno sguardo (dato pressoché per scontato nel cinema americano degli anni '90) che sia capace di colmare il vuoto dello sguardo disincarnato²¹³ della registrazione automatica, oggettiva ma non per questo e-vidente delle camere di videosorveglianza. A essere chiamata in causa, inoltre, è quella soglia di percepibilità delle azioni e degli individui che si lega alla responsabilità dello sguardo umano che si rapporta a queste immagini²¹⁴.

Anche un film che ha premesse teoriche meno evidenti come il messicano *La Zona* (Rodrigo Plà, 2007), opera che tematizza la video-sorveglianza come uno strumento che scandisce e spartisce gli spazi in una prospettiva ban-ottica, limitando le possibilità e l'agency degli individui, suggerisce la totale inutilità delle camere di video-sorveglianza in assenza di uno sguardo che sappia (e che voglia) cogliere le informazioni di cui esse si fanno portatrici. Significativo, nel film di Plà, è il montaggio intermediale che integra sovente un'immagine CCTV proprio nei momenti in cui i ricchi abitanti del quartiere-fortezza iper-sorvegliato di Città del Messico si trovano a compiere degli illeciti. Da un lato, l'immagine di video-sorveglianza diventa prova della loro immoralità, dall'altro suggerisce come l'assenza di uno sguardo in grado di cogliere l'informazione contenuta nell'immagine permetta loro l'impunità. L'onniscienza delle CCTV, in questo caso, serve dunque a ben poco. Altrettanto emblematico in *La Zona* è la scelta del regista di far coincidere la rivelazione della verità che potrebbe risolvere l'intera vicenda alla registrazione mediante una comune videocamera. Se, dunque, lo sguardo automatico e disincarnato delle CCTV fallisce nel suo valore testimoniale, l'immagine prodotta da un punto di vista incarnato, quello del ragazzo che con la propria videocamera sceglie di registrare una testimonianza, è uno sguardo in grado di stabilire una verità.

Un discorso analogo viene portato avanti anche nel film cinese *Angel wears white* (Vivian Qu, 2015). Il contesto sociopolitico cinese, con le sue pratiche di sorveglianza e controllo

²¹³ Usiamo questo termine mutuandolo dalla riflessione della filosofa merleau-pontiana Vivian Sobchack, che nel saggio *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004, utilizza questo termine per sottolineare come nell'epoca digitale, la visione sia sempre più astratta dal corpo e dall'esperienza che la produce. Le camere di video-sorveglianza sono un esempio perfetto di questo distacco.

²¹⁴ Cfr. *supra* pp. 12-14

della popolazione, è negli ultimi anni al centro di attenzione di numerosi studi²¹⁵ e diversi sono i registi cinesi che, fra documentario e finzione, si soffermano su di esse. Il film di Vivian Qu, in particolare, verte su un'immagine di video-sorveglianza di un hotel che avrebbe registrato l'avvenuta violenza sessuale da parte di un poliziotto su due ragazze minorenni. Nonostante le CCTV interne al locale sovrascrivano i propri dati ogni 48 ore, un'inserviente che lavora in nero nell'hotel ha registrato con il suo cellulare l'avvenimento. Partendo da questo avvenimento, la regista cinese conduce un'indagine sulla corruzione interna alla società cinese e su come il controllo sociale verta, in primo luogo, sul dominio biopolitico sui corpi e sulle identità dei cittadini. La stessa esperibilità dell'immagine di video-sorveglianza incriminata viene negata allo spettatore, come del resto viene relegato al fuori campo il volto del perpetratore della violenza. Simbolo di una società in cui la corruzione è tale da rendere invisibile e irrilevante anche l'evidenza di un atto.

Anche il cinema documentario si trova a reinterrogare lo statuto delle immagini di video-sorveglianza di fronte alla proliferazione delle camere CCTV, sia in ambito civile sia militare. Spesso, lo fa rapportandosi direttamente al cinema di finzione per postulare la necessità di uno sguardo in grado di "autenticare" le immagini prodotte dalle camere CCTV.

In questa direzione, ci soffermiamo su *87 ore* (2015), documentario italiano firmato da Costanza Quatriglio che ripercorre il lasso di tempo che va dal TSO del maestro Francesco Mastrogiovanni alla sua morte, avvenuta per embolia polmonare nell'ospedale San Luca di Vallo della Lucania dove era stato internato. La regista italiana ripercorre l'avvenimento integrando nel film le immagini registrate da nove camere di video-sorveglianza presenti all'interno dell'ospedale che mostrano le varie fasi del ricovero di Mastrogiovanni, dall'arrivo alla sua morte. Le immagini, rese pubbliche dal giornale *L'Espresso* su consenso della famiglia del maestro, vengono ri-mediate nel film della Quatriglio per ricostruire l'avvenuto. Come osserva Dario Cecchi, la ricostruzione dell'evento «non si dà senza costruzione narrativa»²¹⁶. La garanzia di intellegibilità delle

²¹⁵ Per un approfondimento, si rimanda a Josh Chin, Liza Lin, *Stato di sorveglianza: la via cinese verso una nuova era del controllo sociale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022.

²¹⁶ Dario Cecchi, *87 ore*, in «Lavoro Culturale», 9 novembre 2015, consultabile al link: <https://www.lavoroculturale.org/87-ore-mastrogiovanni/dario-cecchi/2015/>

immagini che mostrano la “passione” di Mastrogiovanni è data proprio dal fatto che esse vengono prelevate dalla loro dimensione probatoria per essere inserite in una struttura narrativa in grado di dare loro un ordine e una struttura drammaturgica che fa porre allo spettatore domande circa le condizioni di esperibilità di queste immagini²¹⁷. Insistendo sulla dialettica fra assenza del soggetto e presenza del corpo, Quatriglio «fa emergere l’esperienza di una “nuda vita”, [...] quale Mastrogiovanni ha conosciuto nelle 87 ore di permanenza nell’ospedale prima di morire»²¹⁸.

La nuda vita agambeniana emerge nello stato di eccezione proprio della condizione di internamento di Mastrogiovanni, uno stato che lo rende un corpo inerme, quasi inanimato, di fronte agli occhi elettronici delle camere di videosorveglianza che ne riprendono l’agonia senza che nessuno (sarà uno dei temi del processo per i medici dell’ospedale) se ne renda conto.

Le immagini di videosorveglianza, ancora una volta, necessitano di uno sguardo in grado di coglierle, di autenticarle, di dare loro rilevanza. Lo sguardo del cinema può essere utile per “mettere in prospettiva”, dare corpo, a un occhio che non ha né corpo né prospettiva. Su una dimensione diversa si muove invece l’ultimo film-saggio di Chris Marker, *Stopover in Dubai* (2011). Il regista francese prende il montaggio di immagini CCTV fatto dalle autorità emiratine per ricostruire l’assassinio a opera del Mossad di un leader di Hamas senza alterarlo in alcun modo se non montando come colonna sonora una composizione di musica classica a opera di Henryk Górecki.

Dalla dialettica fra il footage delle immagini di video-sorveglianza, che vengono accompagnate da precise didascalie che indicano i protagonisti e le azioni che svolgono e la colonna sonora, e il quartetto per archi n° 3 composto dal compositore polacco originariamente per il Krònos Quartet, emergono diverse affinità con quei film muti di cui abbiamo parlato ad inizio capitolo.

Il frame-rate delle immagini, la loro bassa qualità, il loro montaggio paratattico, la loro propensione alla durata fino all’uscita di campo dei personaggi, le didascalie, si sposano alla perfezione con la composizione di musica classica che scandisce il loro ritmo come se stessimo guardando uno dei primi film della storia del cinema.

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibidem.*

Ecco, dunque, che quella somiglianza primigenia fra cinema e video-sorveglianza evidenziata da Catherine Zimmer nel suo saggio²¹⁹ e al centro di numerosi studi sembra essere nuovamente sancita mediante un semplice processo – l’inserimento di una colonna sonora – che finzionalizza e mette alla prova lo status delle immagini di video-sorveglianza.

Su un sentiero analogo, ma più radicale, si muove *Dragonfly Eyes* (Xu Bing, 2017), found-footage dell’artista cinese Xu Bing che utilizza materiali tratti da video di sorveglianza reperiti sul cloud rifunzionalizzandoli per raccontare una storia di finzione che narra dell’amore fra il tecnico informatico Ke Fan e Qing Ting, una ragazza in preda a una crisi esistenziale che la porterà a cambiare radicalmente vita. Data la distanza dei punti di vista e la bassa qualità delle immagini, non possiamo sapere se i corpi presenti nelle immagini siano sempre quelli dei due protagonisti. Come osserva Laura Cesaro, «ciò che interessa è che la presenza fisica di corpi, percepiti come tali, in movimento, diventi il fattore unificante»²²⁰. Inoltre, nota la studiosa, l’esposizione del corpo della protagonista – nonché la sua visibilità – cambia radicalmente quando inizia il proprio percorso da influencer che la porterà a una mercificazione del proprio corpo e a una sua sempre maggiore esposizione all’assemblage sorvegliante, subendo i suoi meccanismi di individuazione de-soggettivante²²¹.

La radicalità delle tre operazioni qui descritte è segno di un tentativo costante del cinema del reale di colmare quel vuoto dello sguardo delle immagini CCTV mediante il ricorso a forme di narrazione – e dunque di punti di vista – che siano in grado di mettere in prospettiva queste immagini e di farle intrattenere un diverso rapporto con la realtà. Forse persino più autentico. Il valore indessicale descritto da Levin, da solo non basta per fare in modo che le immagini CCTV siano garanzia di realtà. Che sia proprio il cinema documentario – e dunque quello che nella sua forma dovrebbe essere indessicalmente più vicino alla “verità” di cui le CCTV si fanno apparentemente garanti – a far emergere la necessità di una prospettiva umana che sappia restituire a essere un più autentico rapporto con la realtà, è un’ulteriore spia delle potenzialità del cinema del reale contemporaneo.

²¹⁹ Cfr. *supra* p. 50.

²²⁰ Cesaro, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, p. 73.

²²¹ *Ibidem*.

Il proliferare di dispositivi che esercitano una funzione sorvegliante non più esclusiva delle CCTV (si pensi, banalmente, alle webcam al centro di numerose narrazioni che coinvolgono ambienti domestici), ha reso nell'ultimo decennio sempre meno specifico il discorso attorno a questo genere specifico di immagini. Tuttavia, ciò ha portato a emergere film che, pur non avendo come nucleo narrativo principale le immagini di videosorveglianza, ci offrono occasioni di analisi e di riflessione tutt'altro che scontati. Ecco, dunque, il dramma francese *La legge del mercato* (*La loi du marché*, Stéphane Brizé, 2015), un esempio di cinema civile che si pone ai poli opposti dei molti thriller che abbiamo sin qui analizzato, che fra le pieghe di un discorso urgente sul mondo del lavoro contemporaneo si sofferma su quei processi di adiaforizzazione²²² propri di chi svolge attività di sorveglianza.

La guardia giurata protagonista del film (Vincent Lindon) si trova infatti dinanzi al dilemma morale di utilizzare le immagini di video-sorveglianza con cui si trova a monitorare quanto avviene in un supermercato per far licenziare dei propri colleghi.

Dal film di Brizé emerge un personaggio che prova a resistere al processo di desoggettivazione che i dispositivi di sorveglianza attuano non solo nei sorvegliati, ma anche nei sorveglianti.

Del resto, *La legge del mercato* è un'opera che indaga proprio il modo in cui l'individuo, nel mondo del lavoro, diventi sempre più un individuo deleuziano, ovvero un flusso di dati e informazioni spendibili e incasellabili da parte delle aziende. I lunghi colloqui e test compiuti dal protagonista e il sistema di video-sorveglianza del supermercato, dunque, sono le facce di una stessa medaglia: nella società contemporanea, come già osservava David Lyon²²³, il soggetto è sempre più spettrale, il suo corpo scompare nel flusso di dati e di informazioni che porta con sé per poi ricomparire solo quando deve subire gli effetti che queste informazioni comportano.

Negli stessi anni di *La legge del mercato*, in Francia, esce un altro film che insiste sull'assenza, sulla sparizione del sorvegliante in una società che è invece costantemente sorvegliata: *Nocturama* (Bertrand Bonello, 2016).

Il film, arrivato in sala nel pieno della stagione degli attentati dell'ISIS in Francia, si concentra su un gruppo di ragazzi di varia età ed estrazione che commette una serie di

²²² Cfr. *supra* pp. 9-10

²²³ Cfr. *supra* p. 41.

attacchi terroristici a Parigi per poi ritrovarsi a passare la notte in un centro commerciale vuoto. In questo contesto, i ragazzi si trovano a esperire lo sfarzo e il divertimento di cui i negozi si fanno immagine per poi essere uccisi dall'irruzione delle forze antiterrorismo. Sin dal primo atto del film, interamente girato in spazi urbani, la macchina da presa di Bonello adotta spesso il punto di vista proprio ora della prospettiva ora aerea²²⁴, ora delle camere di videosorveglianza. Nel loro vagare per la città fra metro, hotel e banche, i ragazzi sembrano essere sempre all'interno di un regime scopico che monitora i loro corpi e i loro spostamenti (fig. 12).

Una volta dentro il centro commerciale, nel secondo atto del film, diventano frequenti inquadrature che mostrano la control room con gli addetti alla sicurezza morti (uccisi da uno dei ragazzi) e le immagini di videosorveglianza dei vari piani del mall che vengono visualizzate sui monitor in tempo reale (fig. 13).

A interessare a Bonello sembrano essere due aspetti delle immagini di videosorveglianza, che il regista prova a traslare nella forma del film: il primo è lo split screen che queste immagini compongono. Diversi, infatti, sono gli espedienti formali che il regista adotta per replicare l'estetica dello split-screen, tramite inquadrature geometriche che spartiscono e porzionano lo spazio e il ricorso frequente a superfici riflettenti che frammentano e moltiplicano l'immagine.

Il secondo aspetto, invece, riguarda la contemporaneità spazio-temporale garantita dalle immagini di video-sorveglianza dei diversi schermi della control-room, che dà modo al regista di utilizzare un significativo montaggio ripetitivo dell'azione per mostrare l'abbattimento dei ragazzi a opera delle SWAT.

Bonello, infatti, mostra le varie uccisioni rinunciando al classico montaggio alternato, ma replicando in ognuna di esse l'unità temporale e spaziale garantita dalle immagini di video-sorveglianza. Negando il montaggio alternato, che garantisce la contemporaneità dell'azione, ma tornando indietro nel tempo per ogni uccisione dei ragazzi, Bonello sembra voler diegetizzare la logica delle CCTV. Una logica che non prevede alcun montaggio, quanto, semmai, una giustapposizione fra punti di vista differenti²²⁵ che riprendono un avvenimento dall'inizio alla fine, senza stacchi.

²²⁴ Il film si apre proprio con una ripresa aerea di Parigi.

²²⁵ Torna ancora il parallelismo con il cinema delle origini, che, prima dell'implementazione del montaggio alternato e parallelo, usava spesso il montaggio ripetitivo dell'azione.

Scegliendo inoltre non mostrare mai il volto o il punto di vista delle forze speciali, che agiscono come se fossero dei meccanici strumenti di tutela dell'ordine, Bonello sembra porle sullo stesso grado di impersonalità delle immagini di video-sorveglianza. Il potere, traspare da questa scelta, guarda e agisce automaticamente, meccanicamente, senza che vi sia bisogno di uno sguardo o di un qualcuno che lo coordini.

Le immagini di video-sorveglianza, dunque, nel loro essere espressione di uno sguardo elettronico disincarnato e nel loro essere collocate in una control room che – il regista si sofferma molto su questo aspetto compiendo ripetute panoramiche che dai corpi morti arrivano agli schermi – è abitata dai cadaveri delle guardie del centro commerciale, diventano immagini di annientamento.

Chi sta sorvegliando?²²⁶ In che modo gli attentatori sono stati scoperti? *Nocturama* non dà alcuna risposta. Le camere di videosorveglianza – come sostiene lo stesso Bonello – diventano simbolo ed esemplificazione della logica, della violenza e dell'aggressività di un potere senza un volto (e senza uno sguardo) che agisce nell'impersonalità²²⁷.

I discorsi attorno alla video-sorveglianza sono al centro di film dalle varie provenienze geografiche, ma tendono invece a latitare nel contesto italiano contemporaneo. Segnaliamo a titolo esemplificativo il caso di *Security* (2020), produzione italiana che vede alla regia del britannico Peter Chelsom. Il film, tratto da un romanzo di Stephen Amidon, rielabora temi e situazioni già presenti in *Il Capitale Umano* (Paolo Virzì, 2013), film con cui condivide lo stesso autore del soggetto, traslandoli in una invernale Forte dei Marmi. Al centro del film di Chelsom vi è proprio un addetto alla video-sorveglianza (Marco d'Amore), in grado di avere accesso alle CCTV private di tutti gli abitanti del paese, che deve fare i conti con una crisi familiare e con lo stupro di una compagna di classe della figlia. *Security* utilizza la video-sorveglianza come espediente narrativo per parlare di un contesto sociale in cui ogni cosa è taciuta e tenuta segreta, in un ambiente alto-borghese dove ognuno sembra avere i propri scheletri nell'armadio. Scheletri che possono essere scoperti solo grazie alla visione interessata delle immagini di video-sorveglianza, deus-ex-machina di una storia che sembra molto più attuale nel tratteggiare

²²⁶ Una domanda che tornerà anche nel successivo *Coma* (2022), diretto dallo stesso regista.

²²⁷ Per un approfondimento, Violet Lucca, *Directions: Bertrand Bonello*, in «Film Comment», gennaio-febbraio 2017, consultabile al link: <https://www.filmcomment.com/article/interview-bertrand-bonello-nocturama/>

l'ambiente cittadino nella sua fame di sicurezza e nella sua ricerca del mostro, che nei discorsi attorno alle CCTV che vengono liquidati con diverse incongruenze. In particolare, la figura del voyeur interpretato da Fabrizio Bentivoglio, che piazza camere a circuito chiuso nella sua casa e paga dei ragazzi per vederli fare sesso, sopperendo così alla propria impossibilità di toccare le altre persone causatagli da una malattia, sembra avere le caratteristiche morbose che ancora negli anni '90 identificavano nel cinema questa figura.

Una figura di voyeur più contemporanea e sfaccettata è invece presente nell'ultimo film, nonché il più recente, che prendiamo in analisi: il singaporiano *Stranger Eyes – Sguardi nascosti* (*Mò shì lù*, 2024).

Il film di Yeo Siew Hua si presenta infatti come un'attuale riflessione sullo sguardo, sull'etica del guardare e sul desiderio di essere osservati proprio di una contemporaneità in cui la sorveglianza, come scrive Lyon, è diventata una vera e propria performance.

Al centro del film, che si fa carico di una tradizione che parte da *La finestra sul cortile* e arriva a *Le vite degli altri* passando per *Niente da nascondere*, vi è la sparizione di una bambina e la ripercussione che l'evento ha su una giovane coppia di genitori. Ben presto emerge la figura di un voyeur, interpretato da Lee Kang-sheng, che appare ossessionato dalla donna, streamer di professione, e che consegna alla famiglia una serie di DVD che li vedono immortalati in diverse situazioni. Nonostante le premesse, il film prende una svolta improvvisa proprio quando entrano in scena le camere di videosorveglianza, praticamente onnipresenti nel suolo pubblico, e si scopre che la donna è perfettamente consapevole dell'esistenza del voyeur e che, anzi, desidera il suo sguardo poiché capace di vederla “*veramente e incondizionatamente*”.

Il regista, dunque, istituisce un particolare parallelismo fra lo sguardo automatico, oggettivo e passivo delle camere di video-sorveglianza e lo sguardo partecipato, anch'esso pervasivo, eppure umano, del voyeur.

Se le camere di video-sorveglianza, infatti, dopo l'analisi della smisurata mole di immagini che producono e sovrascrivono, riescono a restituire la bambina alla famiglia, lo sguardo del voyeur – che non ha rapito la bambina, come invece i genitori arrivano a credere – e le immagini da lui registrate causano la distruzione della coppia, che si separerà.

Da un lato, dunque, lo sguardo oggettivo della video-sorveglianza risolve un caso giuridico, dall'altro lo sguardo soggettivo e incarnato del voyeur rivela, con la sua sola presenza, le fratture, le zone oscure e le incompatibilità della coppia protagonista.

Il voyeur, dunque, lungi dall'essere una figura negativa, si fa portatore di uno sguardo partecipato che è in grado di "vedere davvero" e, soprattutto, dalla giusta distanza. Se ogni persona, afferma un agente di polizia nel film, prima o poi diventerà colpevole agli occhi di camere a circuito chiuso, occhi che de-umanizzano il corpo rendendolo solo una serie di informazioni, l'occhio del voyeur protagonista di *Stranger Eyes* è un occhio che si guarda dalla distanza, ma che nel suo essere sguardo incarnato riesce a mettere in prospettiva e a far percepire tale prospettiva ai soggetti che osserva.

Stranger Eyes è dunque una sorta di educazione allo sguardo. In una metropoli come Singapore tappezzata di occhi meccanici, in cui le stesse finestre dei palazzi sembrano configurarsi come monitor di video-sorveglianza (fig. 14-15), in cui è facilissimo osservare ciò che accade in casa degli altri, la necessità di uno sguardo umano è più impellente che mai. Non è un caso se, infatti, nell'ultimo atto del film il giovane genitore, dopo essere stato lasciato dalla moglie, iniziò a comportarsi come il voyeur, entrando in relazione con la figlia di lui. In una delle ultime scene, il ragazzo si chiede come la ragazza fosse prima che iniziasse a osservarla e come sarà quando smetterà di osservarla. Una domanda che sembra porsi in antitesi alla modalità di sguardo delle CCTV, in cui un corpo esiste solo ed esclusivamente nel momento in cui esso è nel campo del visibile.

Una domanda che apre al fuoricampo: del cinema e di una vita che esiste oltre il regno del campo unico di cui la video-sorveglianza è simbolo. L'unico sguardo *straniero* del film di Yeo Siew Hua sembra essere proprio quello delle camere a circuito chiuso.

2.3. L'"occhio scientifico di dio": satelliti e droni nel cinema contemporaneo

Abbiamo più volte chiamato in causa nel primo capitolo il pensiero di Paul Virilio. Al filosofo francese, infatti, dobbiamo una serie di riflessioni che mettono in parallelo la nascita del cinema con la visione aerea. Quest'ultima, garantita dall'aviazione già durante la Prima Guerra Mondiale, ha sostituito in breve tempo la ricognizione terrestre e ha

facilitato la mappatura del campo di battaglia e la logistica della guerra. Non un semplice “*io vedo*”, bensì, un “*io volo*”, afferma Virilio riferendosi al cinema. La prospettiva aerea è infatti una prospettiva che ri-vela gradualmente il visibile grazie alla sua duplice dimensione visiva e cinetica. Anche Tiziana Castro, sulla scia di Virilio, sostiene che la visione aerea restituisce una sensazione cinematografica del mondo, non solo in virtù della propria estetica, ma anche poiché essa porta con sé un indice di verità e uno statuto di oggettività che la avvicina alle mappe²²⁸. Del resto, la prospettiva aerea entra a far parte del cinema, documentario e poi di finzione, già dalla fine del primo conflitto mondiale, per poi essere largamente utilizzata nei film di propaganda durante la Seconda Guerra Mondiale e ritornare nuovamente nel cinema di finzione.

Abbiamo già osservato come il cinema abbia una tendenza cartografica sin dalle proprie origini, una tendenza all'appropriazione mediante la messa in immagine dello spazio²²⁹, a cui la visione aerea ha dato una spinta decisiva. L'evoluzione delle tecnologie in grado di fornire un'immagine dall'alto ha portato prima alla nascita e all'implementazione di satelliti e infine ai droni. Entrambe le tecnologie sono caratterizzate dall'esclusione dell'uomo nel processo di generazione dell'immagine. Se la visione aerea garantita da un aereo o da un elicottero è ancora subordinata alla presenza di un uomo che o pilota l'aereo o produce l'immagine, la visione satellitare e quella prodotta dal drone permettono di convocare immagini provenienti da diverse parti del mondo da remoto.

Nel primo capitolo abbiamo osservato come le immagini satellitari e quelle prodotte da droni abbiano portato sempre di più all'eliminazione del tempo di percorrenza di esso a favore di una visione elettronica che garantisce il controllo dello spazio in tempo reale, con una conseguente dissoluzione dei confini.

Di fronte al proliferare di immagini satellitari e del loro massivo impiego negli anni della Guerra Fredda, non dobbiamo stupirci se il cinema abbia iniziato a ri-mediare e ad accogliere nel proprio dispositivo questo genere di immagini proprio a partire dagli anni '90. La fine della Guerra Fredda e la progressiva liberalizzazione dell'accesso a questo genere di immagini, che organizzano il visibile proprio per renderlo identificabile,

²²⁸ Tiziana Castro, *La pensée cartographique des images*, Aléas, Lyon 2008, p. 40, cfr., Laura Y. Hernández García, *Lo sguardo dall'alto: immagini aeree ed esperienza corporea in Masters of the Air*, in «Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei», p. 99.

²²⁹ Per un approfondimento si rimanda a Giorgio Avezù, “La diserzione dello sguardo”, pp. 262-295.

monitorabile, e tracciabile, ha portato alla produzione di film che implementano la visione satellitare nell'assemblage sorvegliante che mettono in scena.

Se nel 1997 in *Crimini invisibili (The End of Violence, 1997)*, Wim Wenders descriveva con sarcasmo una realtà in cui l'assemblage sorvegliante, composto non solo da immagini CCTV, ma anche da immagini satellitari, portava a una utopica "fine della violenza", nel 1998 usciva nelle sale statunitensi un film che mostrava come l'impiego massiccio di immagini satellitari garantiva una visibilità e una tracciabilità pressoché totale non solo degli spazi, ma anche dei soggetti. *Nemico pubblico (Enemy of the State, Tony Scott, 1998)* è un film largamente trattato nell'ambito dei *surveillance studies* proprio perché dispiega al proprio interno tutte le tecnologie di sorveglianza all'epoca in uso. Bastano i soli titoli di testa, consistenti in un rapidissimo montaggio di immagini prodotte dai più svariati dispositivi di sorveglianza, per avere ben chiaro che *Nemico pubblico* metterà in scena la lotta impari fra un innocuo avvocato (Will Smith) e un ramo deviato dell'NSA (National Security Agency) che penetra in ogni aspetto della sua vita con il fine ultimo di entrare in possesso di una registrazione video che mostra l'assassinio di un senatore da parte dell'ufficiale Thomas Reynolds (John Voight).

Il thriller di Tony Scott ha come motore drammaturgico proprio il tentativo da parte dell'NSA di emanare una legge che porrebbe legalmente tutti i cittadini statunitensi sotto sorveglianza. Ben prima dell'11 settembre e del conseguente "Patriot Act"²³⁰, *Nemico pubblico* porta sugli schermi gli effetti estremi che le pratiche di sorveglianza tecnologica da parte del governo potevano comportare sui comuni cittadini. Inoltre, il film si cala in un contesto la video-sorveglianza è largamente diffusa – lo stesso protagonista se ne serve – e in cui varie attività di sorveglianza finiscono per convergere sugli stessi soggetti (il boss mafioso Pintero, agli arresti domiciliari, è sorvegliato sia per conto del protagonista, sia dall'FBI e proprio grazie a ciò il film arriverà a una sua risoluzione).

Significativo in questo panorama in cui iniziano a essere diffusi comuni strumenti di video-sorveglianza, è che al vertice di un assemblage sorvegliante panottico militaresco,

²³⁰ Legge approvata negli Stati Uniti dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, il *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act* ha ampliato in modo significativo i poteri delle agenzie federali in materia di sorveglianza, intercettazione delle comunicazioni, accesso a dati personali e cooperazione tra intelligence e forze dell'ordine, con l'obiettivo dichiarato di prevenire il terrorismo. Il provvedimento è stato oggetto di ampio dibattito critico per il suo impatto sulle libertà civili, sulla privacy e sui diritti costituzionali, portando negli anni a modifiche, rinnovi e inasprimenti parziali e scadenze di alcune sue sezioni.

composto da cimici geolocalizzate, camere di videosorveglianza ed elicotteri, sembrano esserci proprio le immagini satellitari. Con la loro prospettiva zenitale, la loro onniscienza e la rapidità di feedback, esse sono alla base di tutti i processi con cui l'NSA prova a localizzare e fermare il personaggio interpretato da Will Smith.

Il film, del resto, intuisce precocemente come l'imaging satellitare, nella sua pervasività e nel suo fornire rapide e precise coordinate di localizzazione e di azione, stia alla base di attività che hanno come finalità l'annientamento²³¹.

Il potere prima sorvegliante e poi distruttivo di questa forma di visione aerea, del resto, prosegue quella tradizione cinematografica che accompagna la prospettiva aerea al genere dei film di guerra.

Ancora oggi, infatti, è raro se non impossibile incontrare film che non leghino la prospettiva aerea, e ancor di più la visione satellitare o le immagini drone, alla guerra o a pratiche che portano all'utilizzo della violenza.

Già durante la Prima guerra del Golfo (1990-91), la geo-sorveglianza giocò un ruolo fondamentale tanto da rendere il conflitto uno spettacolo mediatico in cui a essere trasmessi non erano gli scontri, né la morte, né le vittime civili, quanto le performance tecniche dei nuovi sistemi di combattimento e delle nuove armi utilizzate. In questo scenario in cui le immagini fanno da collante all'interoperabilità fra sorveglianza, armi, targeting e media²³², la visione satellitare venne strettamente legata a un'azione distruttiva organizzata.

Non c'è quindi da stupirsi se, dopo lo shock iconografico dell'11 settembre, con il conseguente inizio della Guerra al Terrore e l'invasione dell'Iraq giustificata dall'accusa a Saddam Hussein – poi rivelatasi infondata – di possedere delle armi di distruzione di massa, il cinema americano inizia a integrare con maggiore frequenza le immagini satellitari e quelle fornite da droni in trame thriller o di spionaggio, andando ad alimentare quello che Catherine Zimmer definisce un “*global eye*”²³³.

²³¹ I missili intelligenti di cui abbiamo parlato nel primo capitolo, del resto, sono “istruiti” grazie a immagini satellitari. Allo stesso modo, le prove dell'avvenuta distruzione di un obiettivo vengono vagliate grazie alle stesse immagini fornite dai satelliti.

²³² Chad Harris, *The Omniscient Eye: Satellite Imagery, ' Battlespace Awareness, ' and the Structures of the Imperial Gaze*, in «Surveillance and Society», 4, 2006, pp. 101–122, cfr. Zimmer, *Surveillance Cinema*, p. 119.

²³³ Zimmer, *Surveillance Cinema*, p. 115.

Nella sua analisi dei cosiddetti thriller geopolitici, la studiosa americana insiste su come le immagini satellitari partecipino in prima linea alla tendenza del cinema di *visualizzare* il sistema globale. Il montaggio, elemento fondante del cinema, permette dunque di schematizzare, di mappare, di racchiudere il globale entro un discorso finito. Il montaggio parallelo e alternato, nel thriller geopolitico, assottiglia lo spazio e il tempo, per mettere in relazione – come in una mappa globale – eventi e situazioni.

Le immagini satellitari e, in maniera più circostanziata, quelle drone sono dunque situate al vertice dell'assemblage poiché meglio rappresentano la pretesa di una visione totale, definita e organizzata del mondo.

Per definire al meglio questo concetto ci soffermiamo su *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), un film nato con l'obiettivo esplicito di denunciare gli interessi e le ingerenze statunitensi nel Medio Oriente. Seguendo quattro linee narrative diverse, il film di Gaghan (già sceneggiatore nel 2001 di *Traffic* di S. Soderbergh) è un perfetto esempio di come il montaggio parallelo sia in grado di mettere in evidenza e di stabilire nessi di causalità fra trame che si sviluppano in ambienti diversi. Ecco dunque che gli interessi petroliferi americani vengono strettamente correlati alle attività di un agente della CIA di stanza in Medio Oriente (George Clooney), di un avvocato afro-americano (Jeffrey Wright) che lavora in uno studio che sta vagliando la fusione di due giganti del petrolio, di un consulente americano di stanza a Ginevra (Matt Damon) che lavora per un principe arabo di un paese del Golfo, illuminato ma ostile agli interessi americani, e di un ragazzo pakistano (Mazhar Munir) che si radicalizza dopo aver perso il lavoro proprio a causa della chiusura della raffineria nel Golfo di proprietà di una delle due aziende americane. Il globale, dunque, entra in *Syriana* grazie a un accurato uso del montaggio parallelo che racchiude nel discorso filmico personaggi e situazioni strettamente interconnessi tra di loro. Dinanzi a ciò, è emblematico che proprio nel finale del film, in cui la CIA bombarda il convoglio che sta trasportando il principe arabo – nonostante il tentativo disperato dell'agente interpretato da George Clooney di evitarlo – venga chiamata in causa un'immagine drone. La plongée zenitale (fig. 16) che precede lo sgancio dei missili è infatti ciò che interviene far convergere tutte le varie linee narrative che innervano il film. L'immagine ripresa dal drone scandisce il ritmo di un montaggio che, fino a quel momento parallelo, diventa per la prima volta un montaggio alternato. Ciò che prima aveva solo una relazione suggerita dalla messa in parallelo degli avvenimenti, viene

connesso proprio grazie a quel tempo-reale tanto caso a Virilio di cui l'occhio elettronico del drone si fa garante. L'immagine drone, infatti, permette la visione in tempo-reale di quanto accade dall'altra parte del mondo. È un'immagine che ha in sé la logica del montaggio alternato, dal momento che è prodotta e trasmessa in tempo reale in luoghi distinti e distanti del mondo. Un'immagine che chiede esplicitamente la messa in relazione di spazi differenti.

È grazie a questo espediente che *Syriana* allaccia e intreccia i fili delle diverse storie e arriva al punto del proprio discorso politico, ovvero la stretta correlazione fra sicurezza energetica, azioni di intelligence e fondamentalismo islamico. Una relazione che va oltre ogni limite geografico e sancisce un dominio tecnico del tempo-reale che prescinde da confini non solo fisici, ma anche etici.

Negli stessi anni post-11 settembre, sono diversi i film che fanno ampio uso di immagini satellitari e droni, spesso subordinando l'azione del drone al satellite e spesso ricorrendo a plongée aeree che non chiariscono la natura di queste visioni.

Nel suo saggio sulla visione aerea, Avezù evidenzia come in film come *Nessuna verità* (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008) o nella commedia nera *Burn after reading* (Joel ed Ethan Coen, 2008) vengano mostrati i limiti, pratici e politici, di queste tecnologie²³⁴. Opposto è invece il loro uso in *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012), film interamente incentrato sulla ricerca di Osama Bin Laden che “chiude” idealmente la stagione del cinema post-11 settembre. Nel film di Bigelow la visione satellitare è ancora uno strumento chiave per monitorare quanto accade nel complesso residenziale di Abbottabad dove verrà poi rintracciato e ucciso il leader di Al-Qaeda. Nonostante la difficoltà di decifrare le immagini, causata dal fatto che i sorvegliati adottano precauzioni per non essere identificati, è proprio l'analisi delle donne immortalate dal satellite a far supporre che Bin Laden possa risiedere in quell'edificio e a innescare quindi l'azione di uccisione.

La pretesa di panotticismo di queste tecnologie, così come la loro ambizione all'invisibilità assoluta²³⁵ e l'idea di assenza di collateralità che le accompagna, è al centro

²³⁴ Avezù, “La diserzione dello sguardo”, pp. 19-20.

²³⁵ Ricordiamo ancora che, come scrive Virilio, nella guerra l'invisibilità è da sempre un vantaggio strategico, ancora di più in quella tecnologica.

di numerosi corti, film di finzione e documentari prodotti dopo che i primi *whistleblowers* hanno rivelato le prassi della cosiddetta *drone warfare*.

Già Harun Farocki si era interrogato sull'assenza dell'uomo, sia carnefice sia vittima, nell'utilizzo dei missili intelligenti con la serie *Eye/Machine* dei primi anni 2000, coniando proprio in questo contesto il concetto di immagini operative di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente²³⁶.

A venire chiamato in causa è inoltre il concetto di soglia di percepibilità discusso da Eyal Weizman²³⁷, incentrato proprio sul limite tecnico ed etico della capacità di definizione e conseguente identificazione dei soggetti propria di queste tecnologie.

Se quest'ultimo tema viene brillantemente sintetizzato nell'incipit di *Eagle Eye* (D. J. Caruso, 2008), in cui un processo di identificazione sommario che incrocia immagini aeree e dati biometrici porta all'eliminazione di un gruppo di civili innocenti, l'assenza dell'umano e l'assenza di *casualties* viene sviluppata nel film d'animazione giapponese *The Skycrawlers – I cavalieri del cielo* (Sukai Kurora, 2008). Nell'ucronia di Mamoru Oshii, infatti, lo scontro aereo una volta delegato a piloti umani viene affidato a degli umanoidi con fattezze da bambini che combattono una guerra aerea prodotta solo ed esclusivamente per allertare (ed allettare) la popolazione circa la possibilità di un conflitto. Una guerra senza uomini, senza vittime e senza carnefici, poiché gli umanoidi vengono immediatamente clonati una volta distrutti. Una guerra che, come viene sottolineato nel film, ha le stesse dinamiche di un videogioco.

È significativo che un film d'animazione che non parla esplicitamente di sorveglianza e di guerra con droni abbia un'analogia struttura e analoghe riflessioni di due opere, live-action, incentrate su di essa.

La prima è *5.000 Feet is the Best* (2011), cortometraggio diretto dall'artista Omer Fast presentato in numerose mostre internazionali e ideato per essere fruito in un ambiente museale. Il corto parte da una serie di incontri avvenuti fra l'artista e un ex pilota di droni e ibrida una forma classica di documentario a intervista con un *re-enactment* in cui due attori interpretano l'intervistatore e intervistato. Particolarità dell'opera, causata anche dalla sua modalità di fruizione, è una struttura a loop che ripete per tre volte la stessa situazione iniziale. In una stanza di Las Vegas, un intervistatore chiede all'ex pilota di

²³⁶ Cfr. *supra* pp. 12-13.

²³⁷ Cfr. *supra* pp. 13-14.

descrivere la sua esperienza lavorativa. L'uomo, tuttavia, si perde in tre diverse digressioni che non riguardano la sua esperienza diretta di operatore drone, attuando un meccanismo di rimozione proprio di chi ha subito un trauma. Al termine di ogni singola storia, Fast propone infine una parte dell'intervista autentica fatta con l'ex-pilota di drone, sovrapponendo alla sua voce e al suo volto oscurato immagini aeree di Las Vegas.

Le storie raccontate dall'intervistato sono corredate da vere e proprie scene che le illustrano. Tutti i racconti hanno come comune denominatore il concetto di falsificazione e manipolazione. Tutte le digressioni sono precedute da un segnale audio simile a un "beep" che si accompagna all'assunzione di pillole da parte dell'ex-pilota. Questo suono, come nota Andreas Immanuel Graae²³⁸, sembra configurarsi allo stesso tempo come indice sia del disturbo psichico dell'intervistato sia della segretezza – con conseguente censura – a cui venivano in quegli anni sottoposte le azioni con droni²³⁹.

La struttura a loop dell'opera, che ripete pedissequamente azioni e domande con variazioni impercettibili fino a quando l'ex-pilota non esordisce nei suoi racconti, ricalca la continua reiterazione di azioni compiute dai piloti di droni, la cui routine consiste nel pilotare da Las Vegas droni attivi in varie parti del mondo compiendo sempre le medesime operazioni e le medesime azioni. Una ripetizione carica di monotonia – il pilota intervistato afferma di aver osservato per oltre undici ore la stessa abitazione – e a una progressiva assuefazione alle immagini trasmesse dai droni.

La scelta di disallineare immagini e narrazione, esito di racconti che giocano su luoghi comuni razziali e di genere, fa emergere la differenza fra una narrazione e le immagini che l'accompagnano, un altro elemento centrale nella propaganda bellica. Se il protagonista del primo episodio è afroamericano fino a quando il narratore non fa notare all'intervistatore che non ha mai specificato che lo fosse e l'uomo diventa quindi un caucasico, nel terzo racconto è una bianca famiglia americana a dare corpo e volto a un episodio che sembra appartenere di più a uno scenario mediorientale.

Le storie, dunque, sono un modo con cui l'artista problematizza la narrazione e la non-narrazione compiuta dai canali ufficiali sulla *drone warfare*, e il trauma degli ex piloti di droni. Una situazione che li porta a non riuscire a descrivere effettivamente le azioni da

²³⁸ Andreas Immanuel Graae, *The cruel drone. Imagining drone warfare in art, culture and politics*, Syddansk Universitet. Institut for Kulturvidenskab., p. 116.

²³⁹ Solo nel 2014, a seguito di numerose notizie fuoriuscite da whistleblowers, il presidente degli Stati Uniti Barack Obama rilascerà dei documenti ufficiali – anche se parziali – che descrivono le azioni belliche effettuate tramite droni.

loro compiute, raccontando storie frammentarie in cui elementi della loro esperienza si ibridano al fittizio, in una dinamica di rimosso e alterazione di stampo freudiano.

L'opera di Fast, che in soli trenta minuti è in grado allo stesso tempo di problematizzare le operazioni via drone sia sul piano etico e morale, sia su quello comunicativo, sia su quello degli effetti che essa ha sui piloti. Mette dunque in risalto concetti come quello di soglia di perceibilità e di derealizzazione, evidenziando come nella guerra d'interfaccia l'immagine, per quanto meccanico possa essere il punto di vista che la produce, non è mai neutra e ha sempre degli effetti – anche su chi si trova al sicuro e si trova a combattere la guerra come se fosse un videogioco. È significativo, in questo senso, che la base della branchia dell'aeronautica statunitense che si occupa di operazioni con droni sia proprio nei pressi di Las Vegas, la città del gioco, della finzione e dell'illusione per antonomasia. In una guerra sempre più videoludica – lo evidenzia la stessa testimonianza del whistleblower intervistato da Fast – «iconograficamente e infrastrutturalmente, il gioco d'azzardo nei casinò e le tecnologie dei droni si presentano come immagini speculari l'una dell'altra»²⁴⁰.

Una riflessione analoga è al centro anche di *Good Kill* (Andrew Niccol, 2014), film che si colloca proprio negli anni in cui le attività di whistleblowing da parte di ex-piloti – molti dei quali afflitti da disturbo da stress post-traumatico – diventano sempre più intense e vengono poste al centro di servizi e di documentari²⁴¹.

Ad assumere un ruolo centrale nel film di Niccol è l'alienazione di Tom Egan (Ethan Hawke), ex-aviatore riconvertito a pilota di droni che si reca ogni giorno nella base delle USAF nei pressi di Las Vegas e compie una serie di operazioni militari che lo portano ad uccidere presunti terroristi in varie parti del mondo. Uccisioni e azioni che non mettono mai a rischio la sua incolumità, dal momento che pilota droni a migliaia di chilometri di distanza dai luoghi del conflitto, e che lo assuefanno sempre di più all'automazione e alla schematicità della violenza.

Niccol è estremamente preciso nel tratteggiare sin dalle prime battute la correlazione fra videogiochi e drone warfare. Il film, infatti, si apre in *medias res* con l'interfaccia di un drone in azione (fig. 17a) alternata da dettagli prima dell'occhio (fig. 17b), poi delle mani

²⁴⁰ Joseph Pugliese, *Drone Casino Mimesis: Telewarfare and Civil Militarization*, in «Journal of Sociology», 52/3, 2016, Masco, p. 6.

²⁴¹ Due su tutti, il celebre *Citizenfour* (Laura Poitras, 2014), che si chiude proprio documentando attività di whistleblowing di ex piloti e *National Bird* (Sonia Kennebeck, 2016), incentrato interamente sulle testimonianze di ex militari coinvolti nella drone warfare.

e infine dei piedi del pilota, negando il campo totale. In questo modo Niccol gioca sull'ambiguità non rendendo subito evidente se le immagini a cui stiamo assistendo pertengano all'azione di un pilota di caccia o di un pilota di droni. Solo al termine dell'operazione, grazie a un totale, lo spettatore è in grado di capire che l'azione si è svolta in una control-room di una base americana piena di cabinati che ricordano da vicino quelli di una sala da gioco.

L'incipit sembra già suggerire come, nella guerra contemporanea, la funzione dell'arma sia ormai perfettamente sovrapponibile alla funzione dell'occhio²⁴², ancorando quindi sin dalle prime due immagini interfaccia del drone e occhio del pilota.

Nonostante una moglie e una figlia che lo attendono a casa, il protagonista sembra non riuscire a concepire una guerra in cui non c'è alcun fattore di rischio e nella quale la sua posizione lo pone in una condizione di onnipotenza vicina a quella di dio. Una condizione che lo ingabbia – numerose sono le inquadrature che lo mostrano dietro sbarre – e che lo porta a esercitare violenza fisica nella sua vita privata.

A guadagnare un ruolo centrale nel film di Niccol è però proprio il rapporto fra visione dall'alto e visione divina. Un rapporto che si pone in continuità con quello che il regista, allora sceneggiatore, aveva già avviato con *The Truman Show*. A dominare nell'architettura del film è, infatti, la plongée. Un espediente formale che non pertiene solo alle scene che mostrano il pilota in azione nei remoti scenari di guerra, ma anche a quelle che lo mostrano nella sua travagliata quotidianità.

Particolarmente significativa è un'inquadratura che Niccol propone mentre il protagonista, di notte, è nel letto assieme a sua moglie. Partendo dal dettaglio di un crocifisso presente nella stanza, un movimento di camera che sembra ricalcare quello di un drone ci mostra, dall'alto, l'uomo intento a pensare a quanto avvenuto durante il giorno a lavoro (fig. 18a e 18b). La visione dall'alto, sembra suggerire Niccol, pertiene a Dio. Del resto, nel finale del film, la “diserzione” del maggiore Egan, che consiste nel chiudersi nella cabina e utilizzare il proprio drone per uccidere deliberatamente un uomo privo di legami coi terroristi, ma che – come ha avuto modo di osservare diverse volte – violenta ripetutamente una donna, sembra più la messa in atto di una forma di giustizia divina. Un uomo che, quotidianamente, si trova ad uccidere impunemente e in totale sicurezza non

²⁴² Stiamo ancora facendo nostro un concetto espresso da Virilio a partire da *Guerra e cinema. Logistica della percezione*.

può che compiere un gesto simile per provare a riscattarsi moralmente. Con questo atto, però, Egan si sostituisce effettivamente a Dio nella sua funzione di guardare e giudicare gli uomini. L'occhio del drone, quell'occhio scientifico di Dio di cui parla Virilio, rende l'uomo stesso Dio.

Sia il corto di Fast sia il film di Niccol escludono completamente dal campo le vittime della drone warfare, privilegiando un punto di vista sui piloti e sul rapporto che essi intrattengono con le immagini di cui quotidianamente fruiscono. Su una direzione diversa si muove invece *Il diritto di uccidere* (*Eye in the sky*, Gavin Hood, 2015), produzione britannica i cui titoli suggeriscono chiaramente come al centro della vicenda ci sia proprio il processo che porta a decidere di utilizzare o meno un drone (un occhio nel cielo) per compiere un omicidio.

Se *Good Kill* si concentrava sul dramma del singolo, riducendo le processualità a una forma di reiterazione meccanica ed alienante di stesse azioni, il film di Gavin Hood si sofferma su un evento singolo per mettere in evidenza la fitta correlazione di *agencies* che viene coinvolta nel processo di sgancio di un missile. Ecco, dunque, che quel montaggio alternato di cui l'immagine satellitare e quella drone si fanno garanti²⁴³, diventa centrale per scandire un dilemma etico di scala globale: rischiare di uccidere persone innocenti in un mercato di Nairobi, in Kenya, o rischiare di non avere più la possibilità di catturare dei cittadini britannici identificati come possibili terroristi di Al-Shabaab?

Come nei thriller geopolitici descritti da Catherine Zimmer, il film di Gavin Hood ha l'ambizione di racchiudere il globale dentro il dispositivo cinematografico. Il montaggio alternato annulla ogni spazio e confine geografico per raccontare un processo decisionale che si svolge in tempo reale e che coinvolge l'intero globo. Il colonnello (Helen Mirren) e il generale (Alan Rickman) in carica dell'operazione si trovano in Regno Unito, i piloti dei droni si trovano nella solita base aerea dell'USAF di Creech, in Nevada nei pressi di Las Vegas, gli agenti dell'intelligence in carica del riconoscimento biometrico si trovano a Pearl Harbour, nelle Hawaii, i membri dell'esercito kenyota si trovano a Nairobi, mentre i segretari di stato a cui spetta compiere decisioni sono impiegati in viaggi di rappresentanza in Estremo Oriente.

²⁴³ Cfr. *supra* p. 83.

Come già notato nell'analisi dell'utilizzo dell'immagine satellitare in *Nemico pubblico*, anche in questo caso la visione aerea garantita dal drone è sita al vertice della piramide dell'assemblage sorvegliante impiegato dalle forze internazionali. La quantità di dispositivi e di relative responsabilità impiegate è ben messa in scena tramite un montaggio intermediale che alterna le interfacce dei diversi mezzi impiegati. Come in *Good Kill*, inoltre, il ricorso alla plongée aerea interviene anche in scene in cui la presenza di droni sorveglianti non è suggerita, e diventa quindi un modo con cui il regista mette in scena il dominio del campo visivo di cui dispongono i militari coinvolti nell'operazione. Pur nella sua struttura estremamente a tesi – il film si apre con una frase spesso usata da Virilio che recita che in guerra la prima vittima è la verità – e una tendenza alla retorica e alla spettacolarizzazione che è invece assente in *Good Kill* ed espressamente criticata in film come il messicano *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008), il film di Gavin Hood è la dimostrazione di come il linguaggio cinematografico e gli strumenti propri del cinema siano in grado di visualizzare ed evidenziare con estrema chiarezza le modalità e le prassi delle guerre contemporanee. Se cinema e guerra sono sempre andati di pari passo, e cinema e sorveglianza hanno una comune origine, *Il diritto di uccidere* è specchio perfetto di queste affinità primitive. La scansione del tempo-reale, l'annullamento di spazi e confini, le prassi di identificazione, controllo e *sorting*, alla base del linguaggio cinematografico, si ritrovano con gran facilità nel film di Gavin Hood. *Il diritto di uccidere* è un film estremamente "cinematografico" nella propria forma hollywoodiana. E, proprio per questo, rende evidente quello sguardo dall'alto proprio di cinema e sorveglianza. Uno sguardo cinetico, che annulla lo spazio e il tempo. *Il cinema non è io vedo, ma io volo*. La celebre frase di Virilio riecheggia ancora.

I film sin qui analizzati fanno un uso prevalentemente ipermediato delle immagini di satelliti e droni. Quando la visione dall'alto viene convocata senza esplicitare la presenza di queste tecnologie, essa si fa semmai metonimia di una condizione di sorveglianza più che una vera e propria rimediatazione trasparente (im-mediata) di un'immagine effettivamente prodotta da un satellite o da un drone.

La condizione di invisibilità dell'occhio che produce l'immagine satellitare e drone, un'immagine ad altissima risoluzione, sembra dover essere sempre esplicitata ricorrendo

a un montaggio alternato che mostra la presenza di un occhio umano che sta vagliando l'immagine.

Inoltre, l'impiego prevalentemente militare di queste tecnologie tende a lasciare sullo sfondo figure come quelle del voyeur o dello scopofilo proprio perché l'occhio che vaglia queste immagini è subordinato al meccanico compimento di un'azione specifica. Non è un caso se anche in un film come *Déjà-vu – Corsa contro il tempo* (*Déjà-vu*, Tony Scott, 2006), le sofisticate immagini satellitari, che richiedono un tempo di rielaborazione di quattro giorni rispetto a quando vengono trasmesse, vengono rese visivamente collegandole a immagini di video-sorveglianza a circuito chiuso. Solo grazie a questa stretta affinità, il detective interpretato da Denzel Washington può ossessionarsi alla ragazza morta durante l'attentato al centro del film e scegliere di rischiare la vita tornando indietro nel tempo per salvarla.

Solo in anni più recenti, con l'immissione sul mercato di droni in ambito civile, il cinema ha accolto questo strumento non solo come mezzo tecnico al servizio dell'industria ma anche come strumento ulteriore per indagare tematiche più affini ora al voyeurismo, ora alla paranoia, ora a pratiche di subveglanza²⁴⁴.

Droni e satelliti, inoltre, non cancellano certo prassi più comuni di sorveglianza aerea come quelle esercitate da aerei o elicotteri. Negli spazi urbani delle metropoli americane solo in anni recenti i droni hanno iniziato a essere degli strumenti a dotazione della polizia, non sostituendo però del tutto le immagini aeree. Un'importante sezione del documentario *All Light, Everywhere* (Theo Anthony, 2021) è dedicata proprio alla descrizione delle azioni compiute da un aereo spia che nel 2015 ha sorvolato per mesi Baltimora – in balia di proteste a seguito dell'uccisione da parte della polizia dell'afroamericano Freddie Gray – scattando una foto al secondo. L'ideatore della tecnologia, nel documentario di Anthony, paragona espressamente la visione dell'aereo all'occhio di Dio e l'utilizzo dello strumento è al centro di un acceso dibattito fra i cittadini di Baltimora riguardo la necessità di sicurezza e il timore per la violazione della propria privacy. Le domande che sottostanno al dibattito sono quelle che riecheggiano a più riprese nel nostro elaborato: davvero una persona non compirebbe più crimini se sapesse che è costantemente sorvegliata? Quanto siamo disposti a cedere della nostra libertà per la nostra sicurezza?

²⁴⁴ Ci soffermeremo su questo in 2.7.

Chiudiamo il paragrafo citando un'opera la cui scena madre ruota attorno all'utilizzo di un drone civile e ci permette di recuperare alcune tematiche cardine della sorveglianza contemporanea attorno cui costruiremo il discorso dei prossimi paragrafi: *Under the Silver Lake* (David Robert Mitchell, 2018). Nella citata scena del film, interamente ambientato nel distretto di Hollywood, il protagonista (Andrew Garfield) si trova a discutere assieme a un amico (Topher Grace) della sua sensazione di essere costantemente seguito. Nello stesso momento, l'amico sta visualizzando le immagini del suo drone che, sorvolando Silver Lake, si sofferma sulla finestra dell'abitazione di una modella (fig. 19). Mentre il drone è in attesa che la ragazza entri in casa, l'uomo afferma che è normale sentirsi in questo stato nella nostra contemporaneità e che è difficile accettare che viviamo tutti sorvegliati e interconnessi. Significativa è che questa frase compaia proprio nel momento in cui sta venendo portato avanti un comportamento voyeuristico. Del resto, centrale nel film di David Robert Mitchell è la paranoia del protagonista che – inconsapevole di essere egli stesso un voyeur e di essere un soggetto disciplinato dalla stessa cultura pop con cui si scontra – crede di poter decifrare un improbabile complotto. Nella capitale della produzione di visione, Hollywood, *Under the Silver Lake* parte da topos *depalmani* per riflettere proprio sulla crisi di identità di un individuo che guarda, ha il timore di essere guardato, ma, fondamentalmente, vuole essere guardato.

2.4. Visualizzare il movimento: cinema e tracking

Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, la sorveglianza nella nostra contemporaneità non si esercita più solo attraverso strumenti che potenziano processi scopici. A fianco di tecnologie che potenziano l'atto del vedere, ma che mantengono un rapporto indessicale con la realtà, abbiamo strumenti che rendono le informazioni immagini, attuando processi di visualizzazione, di *imaging* di dati che hanno semmai un rapporto iconico e simbolico con il proprio referente.

Rientrano in questo ambito le tecnologie di tracciamento e dunque visualizzazione del movimento e della posizione.

Il cinema, essendo un medium visuale, non può che accogliere questi processi nel proprio discorso e dunque ri-medarli.

Diversi sono i dispositivi di localizzazione e tracking con cui il cinema si è confrontato: dai classici localizzatori attorno a cui ruotano numerosi *heist movie*, fino ai più complessi sistemi di tracking contemporanei che combinano diverse tecnologie – fra cui quelle GPS – per tracciare la posizione in tempo reale.

Essendo il cinema composto da immagini in movimento, ed essendo un dispositivo che permette di esperire la temporalità, la fortuna cinematografica di questi strumenti si ritrova ancora una volta in quell'origine comune fra cinema e sorveglianza. Non solo, infatti, il cinema produce visibilità: ne delimita il movimento.

Film come *Nemico pubblico*, o fortunate saghe action-thriller come *Mission*, *Bourne* o *Taken*, che fanno ampio uso di dispositivi di tracciamento GPS come espedienti narrativi per aumentare la tensione non fanno che ricalcare, rielaborando quanto espresso da Zimmer²⁴⁵, la tendenza primitiva del cinema al tracciamento e all'identificazione del corpo nello spazio.

Non è certo un caso se film come quello di Tony Scott o la saga tratta dai romanzi di Robert Ludlum pongano al centro la questione dell'identità e dell'agency dei soggetti sottoposti a queste pratiche di sorveglianza e controllo. Pratiche che assottigliano la distinzione fra interno ed esterno, ridefinendo il concetto di confine a una condizione che si fonda sulla possibilità di compiere azioni. Pratiche che permettono il controllo del tempo reale, quello che nel cinema, che grazie al montaggio alternato trova la sua piena esaltazione.

Già all'inizio degli anni '90, *Fino alla fine del mondo* (*Bis ans Ende der Welt*, Wim Wenders, 1991) rifletteva la fine imminente della Guerra Fredda e l'avviato processo di globalizzazione che avrebbe portato il mondo a non avere confini. Il road-movie di Wim Wenders metteva in scena diversi sistemi di tracciamento grazie ai quali la posizione dei personaggi, al centro di inseguimenti di scala globale, è sempre verificabile e rintracciabile²⁴⁶ non solo grazie a coordinate satellitari, ma anche grazie a dati di transazioni economiche.

²⁴⁵ Zimmer, *Surveillance Cinema*, p. 9.

²⁴⁶ Tratteremo il film di Wenders più approfonditamente in 3.2.

Un precoce discorso su agency, confini e identità veniva affrontato già negli anni '80 da *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), in cui un localizzatore – solo uno dei tanti dispositivi parte dell'assemblage sorvegliante messo in scena nel film – era centrale per la risoluzione dell'intreccio.

Film più recenti come *Nemico pubblico* o *Eagle Eye* hanno dunque rielaborato in chiave contemporanea queste tematiche rapportandole al contesto socioculturale in cui si innestano. Se la riconquista dell'anonimità e della privacy nel film di Tony Scott sembrava un orizzonte irraggiungibile, ma comunque auspicabile, nel film del 2008 di D.J. Caruso, in cui un'intelligenza artificiale sin troppo solerte controlla gli esseri umani come pedine per compiere un attentato ai danni dei nemici degli Stati Uniti (ovvero lo stesso governo statunitense) l'unico auspicio possibile è l'utilizzo più consapevole di strumenti di elaborazione dei dati e di informazioni. Nel film di Scott la privacy poteva essere ancora negoziata, una volta consapevoli degli strumenti di sorveglianza impiegati dal governo. Nel film di Caruso, la speranza è che i nostri dati siano trattati con maggiore prudenza.

Le tecnologie di localizzazione, del resto, ricorrono nel cinema sia quando si tratta di monitorare sia quando si tratta di delimitare il range di movimenti. Non deve essere un caso se proprio in un altro film del 2008, *Il cavaliere oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), la sofisticata tecnologia sonar che permette a Batman di localizzare tutti i cittadini di Gotham City sia al centro di un dialogo fra il supereroe e l'inventore del software Lucius Fox (Morgan Freeman) sulle implicazioni etiche dell'accentrare così tanto potere sulla privacy altrui nelle mani di una singola azienda. Il film di Christopher Nolan, del resto, esce al culmine della stagione della Guerra al Terrore ed è stato più volte interpretato come un'opera che utilizza la figura del vigilante mascherato che (sor)-veglia su Gotham City per problematizzare le politiche attuate dagli Stati Uniti nella lotta contro il terrorismo. Nel secondo film della trilogia di Nolan, del resto, Joker viene rappresentato come un terrorista, mentre Batman diventa un epigono deviato di RoboCop, poiché le tecnologie da lui utilizzate lo pongono al di sopra della legge. Con la differenza, sostanziale, che il personaggio di Bruce Wayne distrugge poi il software di sorveglianza di massa usato per tracciare Joker ed esce comunque dal film di Nolan sostanzialmente sconfitto e costretto alla fuga, mentre le politiche di sorveglianza di massa degli Stati Uniti non sono decadute a seguito dell'uccisione di Osama Bin-

Laden, ma sono semmai diventate condizione base per nuove forme di tracciamento e controllo.

Ancora nel 2015, *Blackhat* (Michael Mann, 2015), techno-thriller geopolitico di Michael Mann incentrato sulla caccia a un hacker che ha fatto surriscaldare ed esplodere la pompa di raffreddamento di un reattore nucleare a Hong Kong, la questione del tracciamento è centrale per definire una storia percorsa da due opposte tensioni: la prima, il tentativo di identificare un hacker de-localizzato, che si muove e si sposta nella immaterialità della rete, la seconda la volontà dell'hacker protagonista Hathaway (Chris Hemsworth) incaricato di rintracciarlo di uscire dallo stato di detenzione a cui è costretto per riacquisire la libertà e, con essa, l'anonimità.

Il film di Mann – forse il primo film americano che porta il discorso della lotta al terrorismo oltre l'11 settembre – si configura come un thriller geopolitico in cui è la rete a farsi schema del globale e ad annullare i confini. Hathaway viene rilasciato dal carcere dopo aver patteggiato la propria libertà in caso di cattura del terrorista, ma le sue azioni sono strettamente monitorate dagli agenti dell'FBI e dalla cavigliera elettronica che ne traccia i movimenti.

La questione delle possibilità di movimento nello spazio è un tema centrale di *Blackhat* dal momento che essa si salda sulla relazione fra quelli che il sociologo Manuel Castells definisce spazi dei luoghi – ovvero quelli concreti in cui si fa esperienza sociale corporea e diretta – e spazi dei flussi – le reti digitali e le infrastrutture tecnologiche in cui l'esperienza sociale è disincarnata²⁴⁷.

Hathaway si muove dunque fra uno spazio reale, in cui è un soggetto tracciato e tenuto sotto costante sorveglianza, e uno spazio virtuale in cui deve agire per arrivare a catturare il terrorista.

Il film di Michael Mann insiste particolarmente sull'interscambiabilità fra spazio dei luoghi e spazio dei flussi sin dall'incipit, una veduta satellitare di una Terra priva di spazi riconoscibili che funge da perfetto *establishing shot* per definire la portata globale della vicenda. Ancora nelle prime immagini, la macchina da presa entra letteralmente dentro i cavi di rete per collegare la centrale nucleare all'appartamento in cui l'hacker, che viene

²⁴⁷ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. I.*, Blackwell, Oxford, 1996.

relegato a una condizione *non di invisibilità, bensì di non riconoscibilità*, innesta il virus che causa l'incidente al reattore. Specchio perfetto di mondo privo di confini visibili, in cui il movimento – prima che essere fisico – è digitale, in cui lo spazio rizomatico dei flussi influisce attivamente sullo spazio dei luoghi.

Blackhat, dunque, costruisce un'architettura visiva interamente incentrata sul monitoraggio, sulla tracciabilità, e sull'identificazione. Una tracciabilità che è garantita da quelle forme di dataveillance di cui abbiamo parlato nel primo capitolo e che si fa specchio perfetto delle modalità con cui, nelle società del controllo, l'individuo diventi individuo, flusso di dati associati a codici, a parole, che ne annullano la corporeità.

Emblematico è il fatto che Hathaway venga mostrato per la prima volta in un carcere, il luogo d'eccellenza delle società disciplinari panottiche, per poi essere lasciato di agire in un mondo in cui la sorveglianza è espressamente post-panottica, in cui «il potere si muove alla velocità dei segnali elettronici»²⁴⁸.

Michael Mann, tuttavia, sembra voler ribadire che, anche in una società che tende sempre più verso l'esperienza disincarnata, la realtà dello spazio dei luoghi sia ancora il terreno principale in cui poter ristabilire un ordine. Non è certamente un caso se, proprio quando l'accordo fra Stati Uniti, Cina e Hathaway viene meno poiché l'uomo ha violato un server dell'NSA per trovare il criminale e la condizione di sorvegliato speciale del protagonista lo costringe a un complesso meccanismo di fuga, Michael Mann fa morire – in uno spettacolare scontro a fuoco – tutti i personaggi che potrebbero opporsi fisicamente alla fuga dell'uomo. Proprio l'eliminazione fisica degli oppositori apre il terreno a un ribaltamento di fronte in cui il protagonista, letteralmente privo di vincoli, può muoversi esattamente come l'hacker terrorista in totale libertà fra i due spazi.

La resa dei conti fra protagonista e criminale, tuttavia, avviene ancora in uno spazio dei luoghi, una piazza affollata di Hong Kong, in uno scontro “analogico” segnato dall'arma bianca e – dunque – dal contatto fisico.

Liberatisi del *blackhat*, Hathaway e Lien Chen (Tang Wei), analista di sistemi e ora compagna del protagonista, possono costruire una nuova vita assieme grazie ai soldi che l'uomo è riuscito a deviare dal conto corrente del criminale.

Nell'ultima scena del film, i due si trovano in un aeroporto – il non-luogo per eccellenza per il suo essere spazio di interscambio, di possibilità e di limitazioni di movimento,

²⁴⁸ Cfr. *supra* p. 7.

pronti a partire verso un futuro indefinito. Michael Mann usa esattamente le stesse inquadrature utilizzate nella prima scena per suggerire la non riconoscibilità del blackhat per mostrare ora dettagli fuori fuoco di Hathaway che preleva i soldi (fig. 20a e 20b). Nello stesso momento, Lien Chen è seduta ad attenderlo e viene inquadrata dal punto di vista di una camera di videosorveglianza.

Mentre i due personaggi, in occhiali da sole, si allontanano fra una folla fuori fuoco, una transizione visualizza la loro immagine sullo schermo di una control-room che si rivela essere solo uno dei molteplici presenti nella stanza. La macchina da presa torna dunque sui due personaggi che, progressivamente, rimangono da soli in campo per poi uscire fuori fuoco.

L'ultima scena di *Blackhat* è stata più volte commentata come una scena che sancisce l'impossibilità di sfuggire dalla sorveglianza.

Tuttavia, rilevando una sostanziale specularità fra una scena iniziale in cui l'hacker che innesta il virus viene persino inquadrato dal punto di vista di una camera di videosorveglianza (fig. 21), e la scena finale in cui Hathaway, con i soldi ottenuti hackerando proprio il conto del criminale, si allontana insieme alla fidanzata nella folla di un aeroporto, si può notare come l'obiettivo del protagonista – il diventare non-riconoscibile, anonimo in un assemblage sorvegliante pervasivo e rizomatico – possa dirsi compiuto. Come il blackhat, infatti, è ora libero di agire e di muoversi non in una impossibile condizione di invisibilità, ma in una condizione di non riconoscibilità. A differenza del criminale, tuttavia, la cui non riconoscibilità si esercita solo nello spazio dei flussi, Hathaway – che nel corso del film è riuscito a districarsi con egual maestria fra spazio reale e spazio virtuale – può arrivare a confondersi e a disperdersi persino nello spazio dei luoghi.

La sua nuova identità porta con sé nuove possibilità di movimento, negategli per gran parte del film, e una liberazione dalla condizione di sorvegliato speciale. Ora è, esattamente come tutti gli altri: solo uno delle migliaia di uomini che vengono immortalati dalle camere di videosorveglianza. La conquista della libertà, dunque, è strettamente connessa alla possibilità dell'uomo di essere solo uno fra tanti e di muoversi e spostarsi fra i tanti. Se il film di Michael Mann finisce proprio con l'uscita di fuoco dei personaggi protagonisti è proprio per accomunarli all'indefinità di una massa di individui. Non

un soggetto libero dal tracciamento, tutti veniamo tracciati e inseriti in database, ma un soggetto privo di specificità che lo rendano più visibile di altri.

L'ambientazione asiatica di *Blackhat* e la presenza nel cast dell'attrice cinese Tang Wei ci consente di spostare il focus della nostra riflessione sulle tecnologie di tracciamento al contesto dei paesi dell'Estremo Oriente. In Corea del Sud, la cui cinematografia ha assunto sempre maggiore rilevanza a partire dagli anni 2000, non mancano esempi di thriller e noir che, partendo da situazioni spesso affini a quelle del cinema americano, compiono delle interessanti riflessioni sulle tecnologie di sorveglianza²⁴⁹.

Uno degli esempi più recenti è costituito da *Decision to leave (Heeojil gyeolsim)*, Park Chan-wook, 2022), neo-noir che parte da stilemi hitchcockiani e depalmiani per compiere un discorso attorno ai processi di de-soggettivazione attivati dai dispositivi della contemporaneità. Nel raccontare la relazione fra il solerte investigatore Jang Hae-jun (Park Hae-il) e l'indiziata immigrata cinese Song Seo-rae (Tang Wei), Park Chan-wook costruisce un film in cui l'assemblage sorvegliante sembra agire nell'unica direzione di frammentare e disperdere le soggettività dei due protagonisti.

L'intero film, infatti, verte sull'amore impossibile fra investigatore e sospettata e sull'incapacità del protagonista di riconoscerlo poiché il proprio rapporto con la donna è in continuazione mediato da dispositivi di sorveglianza come CCTV e localizzatori che la rendono solo un'informazione da etichettare e interpretare.

Ad assumere un ruolo estremamente rilevante nel film, oltre alle camere di video-sorveglianza attorno alle quali il regista compie la consueta riflessione sul portato di oggettività e di verità di cui esse si fanno portatrici, sono le applicazioni di tracciamento e i dispositivi di localizzazione. È proprio un'applicazione contapassi a dare all'investigatore la chiave di lettura per poter incolpare Seo-rae dell'omicidio del suo primo marito, un funzionario degli uffici immigrazione che violentava ripetutamente la donna. Dopo aver insabbiato le prove di questo delitto, il detective si trova nuovamente a relazionarsi con Seo-rae per l'omicidio del secondo marito di lei, un guru del trading truffatore. La donna – consapevole che uno dei truffati che vuole uccidere l'uomo le ha installato un'applicazione di geolocalizzazione – fa volontariamente da esca per condurlo

²⁴⁹ Due esempi sono i due film di Kim Jee-woon *I Saw the Devil* (Kim Jee-woon, 2010) e *Illang: The Wolf Brigade* (Kim Jee-woon, 2018), quest'ultimo remake di un film d'animazione scritto e prodotto da Mamoru Oshii.

ad assassinare il marito e dunque utilizzare il delitto per rientrare in relazione con l'amato investigatore.

Lo stesso strumento sarà infine utilizzato dal detective per il suo ultimo, disperato, tentativo di ritrovare Seo-rae per evitarne il suicidio.

I dispositivi di localizzazione, in *Decision to leave*, partecipano della stessa funzione dei vari dispositivi di video-sorveglianza presenti nel film: mediano, aumentano la distanza e fanno disperdere la soggettività dei due protagonisti, seguendo quel paradigma tipico del neo-noir in cui «l'inconoscibilità del mondo non è più corredata alla sua oscurità [...], ma al contrario da una leggibilità che però lascia inalterati i termini filosofici della questione»²⁵⁰.

Lungi dal segnalare una vicinanza e dunque una conoscibilità, i localizzatori impiegati nel film non fanno che evidenziare una lontananza insanabile fra i due personaggi – destinati a non incontrarsi mai veramente se non nella forma, mediata dai dispositivi, dei loro ruoli. Significativa è la dissolvenza incrociata, espediente ricorrente nel film proprio per evidenziare un incontro sempre instabile e sfuggente, che nel finale sovrappone una plongée zenitale che mostra l'auto di Seo-rae al puntino sullo schermo di un cellulare che ne traccia la posizione (fig. 22).

La sparizione sempre più imminente soggetto Seo-rae – la donna si suicida facendosi seppellire dalla marea e dunque sottraendosi letteralmente alla condizione di ipervisibilità data dal suo status di immigrata e sospettata – viene resa proprio da una transizione che la riduce a un mero segnale digitale da inseguire.

Epilogo perfetto per un film che, utilizzando il filtro del neo-noir, pone al centro l'atto del vedere e del sorvegliare, riflettendo su come i flussi di informazioni e di dati non facciano altro che spettralizzare il soggetto²⁵¹, rendendo il corpo un residuo da ricercare nel flusso individuale in cui è inserito.

L'utilizzo del GPS nei film precedentemente citati è strettamente legato a generi che pongono elementi di *detection* al centro della propria narrazione. Chiudiamo ora il paragrafo soffermandoci su un film che compie una riflessione sulle tecnologie di

²⁵⁰ Leonardo Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2019, p. 148, cfr. Pier Maria Bocchi, *Brivido Caldo. Una storia contemporanea del neo-noir*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019, p. 59.

²⁵¹ Torna ancora l'idea agambeniana dei processi di de-soggettivazione propri dei dispositivi della contemporaneità.

geolocalizzazione e sulla mappatura degli spazi senza essere tuttavia ascrivibile direttamente a un genere specifico: *Trap street* (Vivian Qu, 2013).

L'esordio della regista cinese Vivian Chu tradisce le premesse della commedia sentimentale, di grande successo in Cina, per farsi pamphlet contro il potere disciplinante che il governo cinese attua sulla popolazione.

Se nel già citato *Angel wears white*, successivo a *Trap street* di due anni, esso si esprimeva nel controllo dei corpi – un controllo che arrivava a negare l'evidenza testimoniale delle immagini di video-sorveglianza, nel film del 2013 esso si esercita nel disciplinamento dei luoghi fisici.

Al centro della trama vi è infatti un giovane, Li Qiuming (Lu Yulai), che lavora per una ditta che si occupa di mappature digitali, che si innamora di una ragazza, Guan Lifan (He Wenchao), che lavora in un laboratorio segreto la cui collocazione è oscurata dalle stesse mappe che il ragazzo produce. Il tentativo di Qiuming di avvicinarla innesca una serie di dinamiche che vedono l'uomo arrestato per spionaggio e sottoposto a un processo di isolamento e annullamento della propria identità sociale.

Come *La conversazione*, il film di Vivian Qu mostra un personaggio che sembra muoversi perfettamente a proprio agio nel rizoma sorvegliante della contemporaneità.

Qiuming, infatti, oltre a essere un cartografo – ed essere quindi incaricato di produrre mappe digitali traslando le coordinate satellitari – si arrabatta fra attività illecite che consistono nel vendere clandestinamente camere di video-sorveglianza e nel rilevare la presenza di cimici e camere nascoste. Inoltre, il film indugia sulla stessa capacità del ragazzo di appropriarsi di immagini di video-sorveglianza pubbliche, come mostra una scena in cui, dopo essersi recato in uno zoo con Guan Lifan, va in un negozio per stampare delle foto che ha presumibilmente tratto dai video delle CCTV del luogo. Tuttavia, la strada nella quale lavora la ragazza di cui è innamorato non è rilevata dalle mappe digitali e non è segnalata da alcun GPS. Ecco, quindi, che il suo recarsi in continuazione nella strada in attesa dell'amata e un banale incidente lo mettono nella condizione di essere un soggetto attenzionato dagli occhi di un potere invisibile che insiste attivamente sulle possibilità di movimento e di conoscenza dei cittadini²⁵².

²⁵² Disporre la visibilità degli spazi, del resto, è una delle caratteristiche della sorveglianza – e ciò la mette in stretta correlazione con il cinema.

La situazione kafkiana in cui si viene a trovare il giovane protagonista è dunque quella di essere incriminato per una serie di attività che non ha compiuto e di scoprirsi dunque, da sorvegliante, a propria volta sorvegliato. Il risvolto, nella seconda parte del film, è un processo che lo porta a una totale cancellazione della propria identità, a una estrema limitazione della propria agency e a dover – di fatto – confrontarsi con una società che sembra non riconoscerlo più come individuo.

Non è certo un caso se il finale del film lo mostri in una stanza di albergo (fig. 23) – luogo di passaggio che simboleggia proprio la condizione di transitorietà della sua identità – intento a cercare tracce dell'eventuale presenza di dispositivi di sorveglianza.

Trap street presenta dunque un voyeur contemporaneo, spogliato delle accezioni morbose che hanno caratterizzato nei decenni precedenti questa figura, abituato a guardare e a rilevare lo sguardo, che non si rende conto di essere sorvegliato da un'entità più grande di lui, lo Stato, che detiene grazie a forme capillari di sorveglianza il potere su di lui.

Un potere che disciplina in primo luogo lo spazio dove si esercitano le possibilità d'azione dell'individuo e che – eliminando lo spazio – arriva ad eliminare l'individuo. Il film di Vivian Qu non descrive solo il modo con cui uno stato securitario interviene sui cittadini, ma si apre al globale scegliendo come protagonista un personaggio abituato a sorvegliare – come potrebbe essere qualsiasi utente di un social network o di internet – che non si rende conto di essere inserito in un sistema che sceglie cosa rendere e cosa non rendere disponibile alla visione. Se è vero che nella società contemporanea, come affermano Lyon e Bauman, tutti sorvegliano tutti, molto spesso ci dimentichiamo di essere a nostra volta sorvegliati. Certo, in forme forse meno violente di quelle messe in scena dalla regista cinese, ma non per questo meno capillari e meno strumentali. La domanda su chi decide ciò che può o non può essere visto, che in *Trap street* viene ben rappresentata dalla mappatura GPS, riecheggia anche in Occidente.

2.5. Controllare tramite il corpo: cinema e identificazione biometrica

Soffermandoci sui dispositivi che tracciano il movimento, abbiamo iniziato a delineare le forme con cui il cinema si relaziona con quelle prassi di sorveglianza che si basano sulla messa in immagine di dati. Le prassi di sorveglianza che coinvolgono l'utilizzo di dati

biometrici sono ormai da decenni sempre più presenti. Tuttavia, il cinema sembra relazionarsi a queste modalità spesso ricorrendo al genere fantascientifico, proiettando dunque le forme più estreme di queste prassi in futuri cibernetici, spesso dai connotati distopici. Pochi sono i film che, utilizzando ambientazioni contemporanee, provano a riflettere sull'impiego attivo di queste modalità.

Già negli anni '60 la saga di *Star Trek* (inaugurata nel 1966) mostrava un futuro in cui l'accesso era regolato da parametri biometrici quali voce, retina e volto. In *2001 – Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) il computer HAL9000 disponeva fra le sue capacità quella di riconoscere la voce e il volto degli astronauti. Se negli anni '80 *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ipotizzava l'esistenza di una società in cui i test retinici potevano provare la natura umana o replicante di coloro che vi venivano sottoposti, è normale ritrovare questo topos anche in un altro celebre film tratto da Philip K. Dick, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). Nel film di Spielberg, spesso citato come exempla nella vulgata popolare quando si parla di prassi avveniristiche di sorveglianza, è ancora la scansione retinica a fungere da parametro per identificare una persona, garantirne le possibilità di azione e provare persino ad orientare i suoi consumi²⁵³.

Non dobbiamo stupirci se il genere fantascientifico abbia poi iniziato a legare identificazione biometrica a identità. In una società in cui informazioni che scaturiscono dalla nostra organicità possono essere *datificate*, raccolte, scomposte e utilizzate per influire attivamente sulla nostra agency, la questione dell'identità è un quesito che in un'arte audiovisiva come il cinema non può che trovare spazio. Se la saga di *Blade Runner*, il cui seguito del 2017 diretto da Denis Villeneuve non è che una prosecuzione del discorso avviato dal film dell'82, si interroga proprio su ciò, anche il già citato *RoboCop* – film che ha al centro la questione dell'identità fra uomo e macchina – mostra dei sofisticati sistemi di riconoscimento facciale basati sull'incrocio di dati contenuti in database utilizzati dalla polizia per individuare i criminali, precedendo di qualche anno la loro massiccia implementazione negli Stati Uniti e – di conseguenza – nei fortunati generi action/thriller post-11 settembre come i già citati *Eagle Eye* o il più recente *Il diritto di uccidere*.

²⁵³ Facciamo riferimento, nello specifico, alle varie scene in cui il protagonista interpretato da Tom Cruise entra nei negozi che “lo riconoscono” e gli propongono esperienze e vendite personalizzate.

Diversi sono gli autori che all'argomento hanno dedicato più di un film. Fra questi, sicuramente, rientra Andrew Niccol, il cui *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) parla proprio di una società in cui la discriminazione biometrica avviene alla nascita, sancendo una distinzione fra chi nasce mediante fecondazione artificiale con geni e caratteristiche comportamentali perfette e chi nasce naturalmente con un patrimonio genetico più instabile. *Gattaca* descrive una società in cui le possibilità degli individui sono predeterminate dalla nascita non per via di fattori socioculturali, bensì per via di parametri biometrici. Proprio in un contesto del genere, è ancora il concetto di identità a risultare dirimente nel film di Niccol.

Ecco allora che, in una realtà estremamente sorvegliata come quella dell'azienda spaziale che dà titolo al film, è solo grazie a un complesso scambio di identità che il protagonista interpretato da Ethan Hawke può eludere i rigidi test e fingersi la persona che geneticamente non è. Significativo, nel film di Niccol, è il fatto che il codice genetico precede addirittura altri dati fisiologici come il volto. Il protagonista, infatti, è estremamente simile al sospettato dell'omicidio del direttore di *Gattaca* attorno al quale vengono compiute indagini dalla polizia. Tuttavia, il suo essere ripetutamente valutato geneticamente perfetto dai continui test a cui è sottoposto, fa passare in secondo piano la sua evidente somiglianza con l'individuo geneticamente imperfetto ricercato dalla polizia.

È sempre Andrew Niccol che, nel 2011, scrive e dirige *In Time* (2011), in cui postula l'esistenza di una società regolata solo e unicamente dal tempo come valuta e merce di scambio. Portando agli estremi una tendenza propria della società industriale, Niccol tratta il tempo come se fosse un valore biometrico, legandolo inscindibilmente all'identità e all'agency dei personaggi. In una società divisa nettamente fra ricchi che dispongono di un tempo infinito e poveri che vivono ogni giorno sperando di non esaurire il proprio esiguo tempo – ciò li porterebbe a morire – il regista americano porta avanti una critica al capitalismo contemporaneo e alla sua distribuzione iniqua di possibilità di vita. Nel film interpretato da Justin Timberlake e Amanda Seyfried, assume una certa rilevanza il ruolo attribuito al “guardiano del tempo” interpretato da Cillian Murphy, un poliziotto che si mette sulle tracce dei protagonisti e che prova a tracciarli dispiegando ogni mezzo dell'assemblage sorvegliante – fra cui le transazioni di tempo che i personaggi compiono.

Nella distopia di Niccol, dunque, il tempo è l'identificativo utilizzato per delimitare un confine, per includere mediante l'esclusione in categorie che hanno o meno diritto ad accedere a possibilità di vita. Un "ban-opticon" – così lo definirebbe Lyon²⁵⁴ – che metaforizza le modalità contemporanee di sorveglianza biometrica.

Andrew Niccol è anche autore di *Anon* (Andrew Niccol, 2018), una distopia in cui ogni essere umano ha impiantata nella retina una camera a realtà aumentata che funziona sia da sensore, registrando dati su tutto ciò che viene VISTO, sia da interfaccia, mostrando dati e informazioni biometriche sulle persone.

Se il rimando più immediato è certamente quello all'esposizione della propria vita e l'assottigliamento della privacy in una società fortemente interconnessa e pervasa dai social, osserviamo come l'intera trama del film ruoti attorno a un poliziotto (Clive Owen), che si imbatte in una donna (Amanda Seyfried) che non ha un profilo leggibile e nulla che la identifichi. La questione dell'anonimato si accompagna, ancora una volta, al tema dell'identità e a quello della condivisione di informazioni e dati, alla necessità di oblio in un mondo in cui tutto è in piena luce. La trama noir – risolta piuttosto sbrigativamente dal regista come già accadeva nella detection di *Gattaca* – è dunque solo un pretesto per interrogarsi su cosa sia l'identità in un mondo in cui ogni nostro dato viene digitalizzato, diventando un *digital data double*. Chi è il fantasma, in un mondo in cui tutto è disincarnato? La *femme fatale* cibernetica interpretata da Amanda Seyfried, che rivendica il proprio diritto alla non-visibilità, o i soggetti i cui dati biometrici sono costantemente a rischio?

E ancora, che responsabilità hanno i sorveglianti nella gestione dei database in cui tutte queste informazioni confluiscono?

Se i film di Niccol ben metaforizzano i problemi legati all'impiego nell'ambito della sorveglianza dei dati biometrici, utilizzando un linguaggio cinematografico in cui dominano plongée e punti di vista propri di camere di video-sorveglianza²⁵⁵, dall'altra parte dell'oceano l'identificazione biometrica è al centro della fortunata saga giapponese *Ghost in the Shell*, inaugurata nell'audiovisivo dal film del 1995 di Mamoru Oshii.

È proprio a *Ghost in the Shell* (*Kōkaku kidōtai*, Mamoru Oshii, 1995), che ancora nel 2018 un film come *Anon* può guardare, poiché il film d'animazione giapponese, assieme

²⁵⁴ Cfr. *supra*, p. 26.

²⁵⁵ Ricordiamo che Andrew Niccol, già sceneggiatore di *The Truman Show* che usa un linguaggio analogo, utilizza molto queste soluzioni visive nel già citato *Good Kill*.

al proprio sequel *Ghost in the Shell 2: Innocence* (*Inosensu*, Mamoru Oshii, 2004), è fra i primi a riflettere su che cosa costituisca la propria identità in un mondo in cui gli esseri umani – grazie ad upgrade cibernetici – hanno digitalizzato e messo dunque in rete i propri dati biometrici. Se concetti come la derealizzazione e la sparizione dell’umano sono al centro del corpus di Oshii – come abbiamo già visto accennando a *Skycrawlers* – la questione del dato biologico informatizzato si lega strettamente al concetto di identità in due opere che mettono in crisi la referenzialità fra individuo e dato biometrico. Una questione filosofica che nei film del franchise viene collegata al rapporto fra uomo e cyborg e che viene strettamente connessa al concetto di identità e di memoria genetica. In particolare, il film del 2004 mette proprio in scena l’impossibilità da parte del protagonista – dotato di sensori in grado di riconoscere automaticamente chi è umano e chi è un robot – di distinguere animato e inanimato, in un universo in cui il dato biometrico può essere estratto dal corpo per essere riversato in automi.

A uno scenario asiatico futuristico allude anche il britannico *Codice 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2004), noir fantascientifico ambientato in una Shanghai in cui possono vivere solo coloro che possono pagare un’adeguata assicurazione sulla vita, fornita da un’azienda di nome Sphinx “*che tutto vede*”. La distopia di Winterbottom è un universo in cui la globalizzazione ha contribuito ad aumentare il divario fra classi sociali e ha diviso nettamente chi vive nelle metropoli e chi vive nel deserto e in cui vige una regolamentazione genetica che non permette a chi ha specifici tratti comuni di DNA di avere figli.

Un regime biopolitico, in cui il controllo sui corpi e sugli spazi che essi possono abitare si esprime tramite il controllo genetico, che rimanda espressamente all’immagine del panottico insistendo sull’impossibilità di sfuggire al controllo della compagnia assicurativa Sphinx, il cui nome rimanda alla figura mitica della sfinge che regola l’accesso alla città di Tebe²⁵⁶.

Anon e *Codice 46* ricalcano le forme del noir e del neo-noir, come già faceva *Blade Runner*, per mettere i detective protagonisti alle prese con *femme fatale* la cui doppiezza è data dal fatto che la loro identità non sia a disposizione. Se la non riconoscibilità e il camuffamento sono caratteristiche tipiche della *femme fatale*, nel contesto futuristico dei

²⁵⁶ Ogni personaggio, inoltre, dispone di una password personale, anch’essa “biometrica”, che il detective protagonista riesce sempre a individuare.

noir di Niccol e Winterbottom l'inconoscibilità delle donne è data dal loro essere delle hacker che sfuggono alle rigide norme di identificazione biometrica. L'opacità delle figure femminili interpretate da Amanda Seyfried in *Anon* e da Samantha Morton in *Codice 46*, entrambe epigone della Rachel (Sean Young) di *Blade Runner*, è dunque sancita da fattori espressamente biometrici. Prima che essere morale, l'ambiguità è biometrica-

Andando oltre la fantascienza, osserviamo come saghe action-spionistiche come *Mission* o – ancor di più – *Bourne*, implementano spesso nelle proprie trame sensori biometrici, pur non legandoli direttamente a prassi di sorveglianza. Nella saga con protagonista Matt Damon è proprio l'impronta digitale legata ad un conto corrente in una banca svizzera a donare all'agente segreto Jason Bourne, in preda ad amnesia dopo una missione in cui ha rischiato la morte, un nome e un'identità. Il primo film della saga, *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), è del resto la storia di un individuo che prova a fuggire dalla propria stessa identità – di cui si ricorda ben poco – per costruirsi un nuovo futuro. Una fuga frustrata dallo sguardo pervasivo della CIA che fa di tutto per eliminarlo.

Distinguiamo poi *The Circle* (James Ponsoldt, 2017) dagli altri film di fantascienza sin qui citati per il fatto che il lungometraggio di James Ponsoldt tratta dall'omonimo libro di Dave Eggers non ha i tratti espressamente distopici dei film di cui abbiamo parlato e sembra essere semmai ambientata in un presente alternativo, che è ormai sempre più una realtà, in cui una big tech della Silicon Valley arriva ad avere un monopolio pressoché totale dei dati di migliaia di individui. Il film, al centro anche di una dettagliata analisi di David Lyon²⁵⁷, si interroga senza troppi contraddittori sull'impossibilità della privacy in una società costantemente interconnessa, nella quale i dati sono quanto di più prezioso un essere umano può avere e in cui la sorveglianza stessa diventa una performance. Tra i tanti dati trattati dall'azienda eponima del film vi sono anche quelli biometrici. In particolare, i parametri fisici della protagonista interpretata da Emma Watson vengono costantemente monitorati mediante un chip che le viene immesso nel corpo per prevenire e prevedere un ipotetico sviluppo di malattie.

²⁵⁷ Lyon, *La cultura della sorveglianza. Perché la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, pp. 202-204.

In un film che associa esplicitamente trasparenza e sorveglianza, i dati biometrici – così strettamente correlati all’essere umano – non possono che entrare a far parte di un sistema che finisce per annientare l’individuo e renderlo un corpo docile.

Se il cinema di finzione non sembra essere particolarmente ricettivo sull’attualità dei processi di acquisizione e di utilizzo dei dati biometrici, preferendo semmai declinare il loro utilizzo in futuri distopici o in action avveniristici, è il cinema documentario a farsi carico di mostrare e raccontare le problematiche legate all’impiego di queste tecnologie. *Coded Bias* (Shalini Kantayya, 2020) racconta la battaglia compiuta dall’attivista e informatica Joy Buolamwini contro gli algoritmi di riconoscimento facciale, afflitti da bias che causano l’errato riconoscimento di soggetti appartenenti a determinati gruppi etnici o generi. La battaglia di Buolamwini – che molto condivide con quella dell’artista Heather Dewey-Hagborg, è dunque mossa dalla volontà di dimostrare come questi algoritmi fondati sul machine learning – che hanno un ruolo fondamentale nella distribuzione di possibilità di azione e dunque di vita – non fanno che ricalcare i bias dei programmatori ed essere espressione della visione e del pensiero di una classe dominante e privilegiata.

Anche il già citato *All Light, Everywhere* di Theo Anthony, un vero e proprio saggio sulle modalità con cui le immagini in movimento – sin dalle proprie origini – sono utilizzate per estrapolare dati e informazioni, compie un approfondimento significativo sulle tecniche predittive di identificazione di criminali inaugurate nell’Ottocento da Alphonse Bertillon e Francis Galton – quest’ultimo inventore della tecnica del ritratto composito – per poi soffermarsi sulle modalità di identificazione di parametri biometrici proprie delle *bodycam* di ultima generazione prodotte da Axon, azienda che detiene quasi il monopolio sulla produzione e vendita di questi e altri strumenti alle forze di polizia. Grazie al machine learning che si basa sulle migliaia di video che quotidianamente vengono caricate sui server dell’azienda, le *bodycam* di Axon sono in grado di rilevare pattern biometrici come movimento o tono di voce ed eventualmente inoltrare in automatico richieste di rinforzi: un esempio concreto di dati utilizzati con quelle finalità predittive di cui abbiamo largamente parlato nel primo capitolo²⁵⁸.

²⁵⁸ Cfr. *supra* I.

La trasparenza, la massima visibilità – a cui allude lo stesso titolo del film di Anthony – è dunque la condizione perfetta per esercitare la sorveglianza. Anche quando la luce scarseggia o è del tutto assente e a essere chiamate in causa sono quelle forme di imaging che hanno a che fare con il rilevamento del calore.

2.6. L'”occhio” termico nel cinema

Non ci sarà più notte è la traduzione del titolo del documentario francese *Il n'y aura plus de nuit* (Éléonore Weber, 2020), quasi interamente composto da immagini termiche tratte da video prodotti da piloti di elicotteri dell'esercito francese in zone di guerra. Come abbiamo visto nel primo capitolo, le tecnologie che permettono di rilevare il calore funzionano in scarsità di luce, se si tratta di visori notturni, o in assenza totale di luce, se si tratta di termocamere²⁵⁹.

Strumenti come i visori notturni hanno incontrato e incontrano tutt'ora una grande fortuna nel cinema. Si pensi all'uso che ne fa il serial killer Buffalo Bill in *Il Silenzio degli Innocenti* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) e nel successivo thriller *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004), remake del film degli anni '60 diretto da John Frankenheimer che sposta l'ambientazione dalla Guerra in Corea alla Prima guerra del Golfo, quel conflitto “senza morti” di cui il regista americano indaga il trauma e gli effetti.

Nel film di Demme, proprio durante la sequenza nel deserto affidata alla visione infrarossa si pongono le basi per la contraffazione della verità su cui si basa l'intreccio. A una visione più ampia, viene quindi affiancata un'opacità che il protagonista del film (Denzel Washington) si troverà a dover disappannare.

Anche Brian De Palma nel suo violento pamphlet contro l'occupazione statunitense dell'Iraq *Redacted* sceglie di restituire la scena madre del film implementando la visione notturna garantita dagli strumenti in possesso dei militari²⁶⁰.

Rimanendo nell'ambito della guerra in Medio Oriente, il finale di *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow, con l'irruzione dei SEALs nell'abitazione di Osama Bin Laden, è

²⁵⁹ Cfr. *supra* pp. 35-36 per la distinzione fra queste due tecnologie.

²⁶⁰ Cfr. *infra* 2.7.

costruito su una continua alternanza fra buio e visione infrarossa, in una sequenza che sembra ancora una volta voler performare ed esaltare le possibilità di questi strumenti capaci di sconfiggere la notte.

Le immagini termiche, invece, se da un lato hanno incontrato una grande fortuna nel cinema sperimentale, hanno incontrato un destino più singolare di quelle nIR in forme di cinema più popolari.

Già due film di fantascienza del 1987, *RoboCop* e *Predator* (John McTierman, 1987), utilizzano le immagini termiche in un'ottica espressamente sorvegliante, che si lega però direttamente a uno sguardo oltre-umano, alieno nel caso del film di McTierman, che dunque può di più di quello umano. La visione del robopoliziotto e dello Yautjia sono dunque sono visioni sorveglianti altre dall'umano poiché appartengono a soggetti che non lo sono. Se è normale trovare nei recenti rifacimenti di queste due saghe ancora immagini termiche che si legano a questa concezione – esemplare è la sequenza termica presente in *RoboCop* (José Padilha, 2014) – il trattamento a cui il cinema ha sottoposto le immagini termiche è radicalmente cambiato negli ultimi decenni.

Come scrive Lorenzo Donghi,

non si tratta più di ricorrere a ipotesi visionarie e fantascientifiche, mettendo in scena situazioni di conflitto (o sorveglianza) tipiche del cinema di qualche decennio fa [...] in cui tale surplus sensibile veniva esplicitato rispettivamente dalle soggettive di un super-poliziotto cyborg e di una temibile creatura aliena [...] bensì di ricostruire, quando non documentare, possibilità che la macchina della percezione militare ha reso oggi assolutamente concrete, reali²⁶¹.

Se già negli anni '90 nel film d'animazione *Patlabor 2: the movie* (*Kidō keisatsu Patlabor 2: the Movie*, Mamoru Oshii, 1993), parte di un franchise fantascientifico giapponese che fa del realismo militare il suo asse portante, le immagini termiche della giungla birmana in cui si svolge il prologo dell'opera (fig. 24) sembrano già strettamente correlate a quella sparizione dell'uomo propria delle guerre contemporanee e quella derealizzazione del conflitto centrali nella filmografia del regista giapponese, dobbiamo arrivare ai primi anni

²⁶¹ Lorenzo Donghi, *Rilevare/Ri-velare. Una riflessione su guerra, cinema e thermal imaging*, in «FataMorganaWeb», 13 maggio 2024, consultabile al link: <https://www.fatamorganaweb.it/una-riflessione-su-guerra-cinema-e-thermal-imaging/>

2000 per incontrare le immagini termiche in film live-action che le associno direttamente a un'agency umana e che le trattino in un discorso in cui la sorveglianza – e dunque la necessità di visibilità – è tutt'altro che ancillare alla trama.

In *La terra dell'abbondanza* (*Land of Plenty*, Wim Wenders, 2004), film statunitense di Wim Wenders interamente incentrato sul trauma dell'11 settembre, vengono raccontate le attività di sorveglianza compiute dal reduce del Vietnam Paul (John Diehl) ai danni di cittadini arabi e il suo incontro con la nipote Lanna (Michelle Williams), cooperante internazionale che torna a Los Angeles dopo anni passati all'estero per servire in una comunità di senzatetto. In un film che vede al centro la necessità dell'establishment americano di dare un volto al nemico e che si sviluppa proprio attorno al processo di identificazione e restituzione del corpo di un senzatetto pakistano alla sua famiglia, è significativo che Wenders utilizzi proprio l'imaging termico nella scena d'apertura del film.

Le prime inquadrature di *La terra dell'abbondanza*, infatti, sono una soggettiva termica disincarnata totalmente a sé stante rispetto al racconto. Non siamo in grado di capire a chi appartenga questo sguardo, se sia reale o se appartenga al sogno, a che spazio stia facendo riferimento. La sequenza si conclude con uno stacco sul volto di Michelle Williams che, da ammasso di calore, diventa carne e dunque riconoscibile (fig. 25a e 25b).

Wenders gioca sin dal principio con il disorientamento percettivo proprio del suo protagonista incapace di dare un volto al nemico, ponendo lo spettatore nella posizione di chiedersi cosa stia osservando. La domanda, del resto, pervade l'intero film. In una società a caccia di streghe, il personaggio interpretato da John Diehl, affetto da disturbi del sonno e intossicato dall'Agente Arancio, non è in grado di elaborare le informazioni che trae dalle sue attività di sorveglianza e si rifiuta di riconoscere nel corpo morto dell'uomo pakistano un senzatetto, continuando invece a identificarlo come un terrorista. La sparizione dei tratti identificativi del corpo in virtù di una rappresentazione che lo visualizza solo come corpo di calore privo di connotati fa dunque da specchio all'incapacità di riconoscimento del protagonista.

La visione che apre *La terra dell'abbondanza* - che appartenga agli incubi di Paul o che sia un frammento totalmente estraneo al racconto – sembra sancire l'impossibilità ontologica della camera termica di essere uno strumento che permette di identificare chi viene sorvegliato, ma solo di individuarlo e rilevarlo.

Il tema dell'assenza del corpo, della sua sparizione e della sua non-identificabilità, è al centro di *Atlantis* (*Atlantyda*, Valentyn Vasyanovych, 2019), film ucraino ambientato nel 2025 a guerra del Donbass terminata. Il film di Vasyanovych si apre con una plongée termica che mostra dei soldati uccidere un uomo e seppellirlo (fig. 26).

Questa immagine, lungi dall'essere un mero espediente estetico, pone lo spettatore nella posizione di non riconoscere i corpi degli individui. L'intero film, del resto, è interamente incentrato sulla ricerca e identificazione dei cadaveri dei soldati ucraini morti e dispersi durante il conflitto compiuta dal reduce Sherij (Andrij Rymaruk), affetto da disturbo da stress post-traumatico.

La necessità di dare un volto e un nome ai corpi per chiudere i conti con un passato tormentato e poter costruire un futuro si riflette nel limite ontologico delle termocamere, incapaci di identificare. I corpi di calore che aprono il film, infatti, compiono un atto efferato che lo spettatore non è in grado di cogliere nella sua crudeltà: l'unico atto violento del film viene reso grazie all'impersonale verticalità della plongée termica. Significativo, poi, è che in *Atlantis* ricorra a più riprese il concetto di calore: il protagonista prova a trovare lavoro in una fonderia – nella quale un suo ex commilitone si suiciderà – e il fuoco è protagonista di molti dei quadri che compongono il film. Il calore, inoltre, fa da contraltare al rigido freddo invernale nel quale la storia è ambientata. Quando nel finale del film Sherij si trova bloccato in mezzo al nulla assieme alla collega archeologa Katja (Ljudmyla Bileka) e i due consumano un rapporto sessuale per poi raggiungere casa dell'uomo, una delle ultime inquadrature del film li mostra seduti su un divano mentre bevono del tè illuminati dalla sola luce di un fuoco. I due personaggi, ormai in intimità, sono estremamente vicini. Quando Sherij spegne il fuoco e la stanza diventa buia, torna di nuovo un'immagine termica, questa volta perfettamente orizzontale ai personaggi, e il calore dei due personaggi che si abbracciano arriva quasi a creare un corpo unico (fig. 27). Ciò che nella prima inquadratura di *Atlantis* era un'immagine di morte, di assenza di identità, di assenza del corpo, nell'ultima inquadratura del film diventa un'immagine di vita, di amore, di comunione. Il calore che nell'algidità di *Atlantis* sembra combattere in continuazione con il gelo diventa segno di un'unione, di un avvicinamento, della possibilità di riacquisizione di una soggettività traumatizzata dalla guerra.

Il regista ucraino compie quindi una profanazione del dispositivo disumanizzante della camera termica. Da strumento di anonima morte, diventa strumento di vita e di rilevazione di un amore. La rigida verticalità, di stampo sorvegliante, dell'inquadratura che apre il film – un unicum in un film composto nella quasi totalità da quadri fissi orizzontali spesso in campo totale – diventa un'accogliente orizzontalità nella quale lo spettatore può riconoscere – anche se nel buio – una luce di speranza per il futuro.

Sia il film di Wim Wenders sia quello di Valentyn Vasyanovych partono dall'imaging termico utilizzato in contesti di sorveglianza bellici per compiere dei discorsi circa l'identità, la riconoscibilità e quei processi di de-soggettivazione che portano il soggetto a dissolversi, a sparire, per diventare quasi una forma spettrale. Entrambi i film, tuttavia, non identificano mai il soggetto che sta utilizzando la camera termica, non mostrano mai un referente umano di questa visione. In *La terra dell'abbondanza*, infatti, non sappiamo a chi appartiene la soggettiva termica che apre il film, in *Atlantis* le due oggettive termiche sono espressione deliberata dello sguardo enunciante.

Ci vogliamo ora soffermare su film che includono nella diegesi anche il soggetto che fa uso di imaging termico.

Il primo film che prendiamo in analisi è *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), che racconta delle operazioni intraprese dagli Stati Uniti contro un cartello messicano. In un film che si pone come un'aspra denuncia delle politiche statunitensi di gestione della frontiera con il Messico, Villeneuve pone i propri personaggi ad agire in uno stato di eccezione²⁶² in cui i confini – fisici e morali – sono oggetto di un continuo attraversamento. In questo contesto, l'assemblage sorvegliante impiegato dalla CIA per il mantenimento dell'ordine si compone di diversi dispositivi nei quali rientrano classiche immagini di video-sorveglianza a circuito chiuso, localizzatori e – in ultimo – droni, visori notturni e termocamere. L'utilizzo di questi strumenti evidenzia la forza e la pervasività dell'ingerenza statunitense oltre la frontiera. Un luogo per definizione oggetto di sorveglianza, che diventa però proprio quello stato di eccezione in cui il diritto viene sospeso – sotto gli occhi attoniti dell'agente dell'FBI protagonista interpretata da Emily Blunt – e gli uomini sono ridotti a una condizione di nuda vita.

²⁶² Cfr. *supra* p. 25.

Nell'ultimo atto del film, quando gli agenti statunitensi attraversano di notte il tunnel della droga sito al confine fra Messico e Arizona, il regista propone immagini termiche alternate a immagini Nir per mostrare le azioni che si svolgono sottoterra. Inoltre, un drone dotato di ottiche termiche sorveglia dall'alto varcando anch'esso il confine e partecipando nel rilevamento di corpi in una delle ultime scene del film che mostrano il sicario interpretato da Benicio del Toro irrompere nella casa del boss del narcotraffico messicano (fig. 28). Le immagini termiche, dunque, contribuiscono attivamente al processo di smantellamento del cartello e di annientamento del nemico. In un buio che non è solo fisico, ma anche morale, la visione termica viene dunque direttamente connessa all'annientamento, all'uccisione. L'occhio termico è uno strumento di morte che – ancora una volta – non serve per identificare, ma solo per rilevare e dunque eliminare. Gli stessi comandanti dell'operazione, del resto, affermano che qualsiasi corpo nel quale si imbattono nel tunnel è un nemico e stabiliscono come regola d'ingaggio il fuoco libero: ogni corpo che viene rilevato e che non appartiene ai soldati è un corpo da uccidere.

Appena conclusa l'operazione, l'agente della CIA Matt Graver (Josh Brolin) accusa l'agente dell'FBI protagonista di “aver visto troppo”. In una situazione di netto vantaggio strategico, in cui di fatto viene mostrato cosa comporta il poter “vedere di più” grazie all'impiego di termocamere e visori notturni, la frase del personaggio interpretato da Josh Brolin appare paradossale. Il limite – viene chiaramente ribadito in *Sicario* – è stato spostato. Quello d'azione e – con esso – quello di visione.

Quelle termiche sono, dunque, delle immagini operative che non necessitano quindi di essere analizzate, ma che guidano semplicemente un'azione: un'azione di morte.

Abbiamo visto come in *Sicario* un ruolo chiave venga affidato alla plongée termica, ovvero all'utilizzo di termocamere e ottiche termiche equipaggiate a droni. Abbiamo già visto nel primo capitolo come sia sempre di più una prassi impiegare l'imaging termico associandolo allo sguardo dall'alto di un drone, un elicottero, un aereo o un pallone aerostatico. La possibilità di vedere di più e non essere visti è garantita proprio dall'impiego notturno di queste tecnologie. Se già il corto sperimentale del 2002 *In order not to be here* (Deborah Stratman, 2002) si concludeva con una lunga sequenza che mostra tramite immagine termica la fuga disperata e impossibile di un uomo (fig. 29)

sancendo l'impossibilità di scomparire agli occhi di un occhio sorvegliante che – dopo l'11 settembre – si era fatto sempre più reticolato e pervasivo, anche in opere già trattate come *5000 Feet is the best* e *Good Kill* viene fatto esplicito riferimento all'utilizzo di queste tecnologie. La questione centrale, in entrambi i film, riguarda proprio l'identificabilità di ciò che viene rilevato dalle camere termiche, in un discorso che ben si lega con quello portato avanti da Eyal Weizman riguardo alla soglia di perceibilità²⁶³. Una riflessione analoga viene portata avanti nel documentario *Il n'y aura plus de nuit*, di cui abbiamo accennato a inizio paragrafo.

Found footage che rimedia immagini perlopiù termiche catturate dai mirini termici di elicotteri francesi e statunitensi nell'ambito di campagne militari in Medio Oriente, il film di Éléonore Weber interroga lo spettatore sullo statuto di queste immagini. Riportando la testimonianza del militare Pierre V., la voce narrante descrive la relazione che i soldati hanno con queste immagini e le modalità da loro adottate per comprendere le azioni e le intenzioni dei corpi di calore che si trovano a sorvegliare.

A emergere nel film è, ancora una volta, quel processo di adiaforizzazione che porta il sorvegliante a distaccarsi moralmente dalle azioni compiute. I corpi di calore, forse proprio in virtù della loro non identificabilità, liberano il soldato dalla responsabilità morale della loro uccisione. La difficoltà di distinguere kalashnikov da zappe o da treppiedi, quando la visione dall'alto – perlopiù se termica – non ti permette di riconoscere chiaramente ciò che stai guardando, è al centro di un'opera in cui l'atto di vedere, selezionare e interpretare è messo continuamente alla prova. È difficile distinguere civili da militari quando alla guerra faccia a faccia si sostituisce, citando Virilio²⁶⁴, quella d'interfaccia. Persino la morte, che appare in diverse delle immagini del film (fig. 30), diventa un qualcosa di altro. Come le CCTV di *87 ore* non permettevano di cogliere il martirio del maestro Mastrogiovanni e la sua morte, così le immagini termiche di *Il n'y aura plus de nuit* rendono la morte estranea al nostro sguardo, non permettendoci di riconoscere e identificare i volti delle vittime e di provare dunque empatia.

La voce narrante riporta più volte come Pierre V. ritenga impossibile per un occhio "civile" comprendere la logica di queste immagini, di questo sguardo che amplia la possibilità di percezione, ma che fa aumentare la quantità di informazioni da interpretare

²⁶³ Cfr. supra p. 14.

²⁶⁴ Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, p. 100.

e da analizzare. Se in guerra, come scriveva Virilio, la funzione dell'occhio è quella dell'arma, il film della Weber afferma che una guerra raccontata solo dal punto di vista dell'arma è comunque una narrazione non solo parziale, ma anche fallace. L'occhio che uccide non è più quello del celebre film di Powell, ma è quello dei mirini termici. Un occhio che segue una logica altra da quella umana, ma che viene impiegato dagli uomini per (e contro) gli uomini. In uno scenario in cui le nuove tecnologie militari possono arrivare ad annullare la notte, nascondersi e scappare – come provano a fare i corpi che abitano le immagini del film – è impossibile. Lo spettatore di *Il n'y aura plus de nuit* adotta il punto di vista dell'arma, un punto di vista sor-vegliante, dall'alto verso il basso. L'affermazione che chiude il film suona come un monito: quando la notte sarà totalmente eliminata dall'immagine, e la luce sarà ovunque, allora inizierà la vera notte, e con essa il falso. Vedere di più, spesso, è un vedere di meno. E, spesso, chi vede di più, ha il potere di decidere cosa è vero e cosa è falso di ciò che viene visto.

Concludiamo il paragrafo per soffermarci su due opere di produzione italiana che integrano immagini termiche pur trattando solo tangenzialmente il tema della sorveglianza. Il primo film è *Disco Boy* (Giacomo Abbruzzese, 2023), incentrato sulle vicende di Aleksei (Franz Rogowski), ragazzo bielorusso che dopo essersi introdotto illegalmente in Francia ha come unica opportunità per guadagnarsi la cittadinanza quella di entrare a far parte della Legione Straniera. Nel corso di una missione compiuta nel delta del Niger per salvare degli ostaggi, il soldato ingaggerà uno scontro con Jomo (Morr Ndiaye), capo di un gruppo rivoluzionario, che combatte contro le aziende petrolifere che hanno devastato il suo villaggio. *Disco Boy* condivide con altri film di cui abbiamo parlato l'essere incentrato sul superamento dei confini e sulla questione dell'identità. L'immigrato clandestino Aleksei, si trova a dover combattere per uno stato di cui non è cittadino per conquistarsi il diritto a una nuova identità. Il montaggio parallelo mette in relazione la sua vicenda con quella di Jomo, contraddistinto invece da un forte spirito identitario che è però destinato a soccombere in un mondo globalizzato che piega i paesi africani a interessi economici stranieri. È significativo, però, che proprio quando i due uomini si incontrano e combattono uno scontro mortale che vedrà vittorioso Aleksei, Abbruzzese scelga di raccontare lo scontro tramite immagini termiche. Nella notte della giungla del Niger, i due corpi di calore che combattono cessano di essere riconoscibili.

La lotta, infatti, porterà all'annientamento di Jomo e alla conquista di una nuova identità da parte di Aleksei. Il ricorso alla termografia, dunque, oltre a essere una scelta estetica conforme allo stile di un film dai notturni al neon, coincide con un vero e proprio "scambio di identità" in cui chi soccombe sembra passare il testimone a chi sopravvive. Non a caso, una volta tornato in Francia, Aleksei inizierà ad essere ossessionato da una ragazza che potrebbe essere la sorella del guerrigliero da lui ucciso.

Il secondo film italiano che prendiamo in analisi, e che ci conduce verso i temi dell'ultimo paragrafo del capitolo, è *La strada dei Samouni* (Stefano Savona, 2018), documentario che ibrida live-action e animazione incentrato sui ricordi di una comunità contadina gazawi, i Samouni, il cui villaggio è stato oggetto di bombardamenti via drone israeliani che hanno portato alla morte di 29 persone, fra cui donne e bambini. In un film composto da più linguaggi e che delega il ricordo della vicenda ai disegni animati di Simone Massi, la scena della strage viene restituita ricorrendo all'alternanza fra animazione e una plongée termica ricostruita digitalmente. Come nota Massimo Causo,

Savona instaura così un dialogo muto tra la ricostruzione finzionale della scena bellica da lui effettuata, anestetizzata nel punto di vista neutro e fallace del drone, e la ricostruzione emotiva dalla tragica notte resa nell'animazione di Massi, macchiata di terribile nero. Da una parte i corpi come macchie termiche colte dall'occhio meccanico, dall'altra le persone rese come segni emotivi nitidi e drammatici dalla mano del disegnatore²⁶⁵.

Ancora una volta, dunque, l'impossibilità da parte dell'immagine termica di identificare – torna la questione della soglia di percepibilità –, uno sguardo meccanico deumanizzante e de-soggettivante, asettico, incapace di dare significato, si contrappone all'immagine cinematografica – sia animata o dal vivo. L'immagine cinematografica, essendo sempre comunque espressione di un punto di vista umano, di uno sguardo enunciante umano, avrà sempre e comunque un significato a priori. Se la sorveglianza e il cinema condividono diverse affinità, forse proprio questa è la più grande differenza fra l'immagine prodotta dall'occhio umano e quella dell'occhio meccanico.

²⁶⁵ Massimo Causo, *La strada dei Samouni. Memorie fertili da Gaza*, in «Duel», 8 ottobre 2018, consultabile al link: <https://duels.it/sogni-elettrici/cannes-71-la-strada-dei-samouni-memorie-fertili-da-gaza/>

2.7. Uno sguardo “dal basso”: cinema e subveglanza

Nel primo capitolo abbiamo definito diverse forme tramite le quali i dispositivi propri della sorveglianza vengono “profanati” per essere rivolti dai sorvegliati verso i sorveglianti. A venire coinvolti non sono, ovviamente, solo strumenti specificamente pensati per funzioni di sorveglianza, ma anche strumenti come cellulari e videocamere. Il diffondersi di mezzi di ripresa sempre più leggeri, così come dei social, ha portato i cittadini a poter documentare le attività compiute da forze di polizia o militari. Spesso, questi atti hanno portato a disordini urbani e sconvolgimenti dell’ordine pubblico. Il cinema ha prontamente accolto queste forme di subveglanza nel proprio dispositivo, spesso rimediando immagini catturate per essere diffuse in altri media. Il cinema documentario si presta naturalmente a questa funzione. Se, spesso, il documentario d’autore contemporaneo si fa espressione di uno sguardo che propone una visione dall’interno – quando non espressamente dal basso – su una data situazione, è normale scorgere nei documentari che hanno al centro le guerre e le crisi arabe e mediorientali l’espressione di uno sguardo subvegliante. Ecco, dunque, che a fianco a documentari come *Tahrir Liberation Square* (Stefano Savona, 2011) – opera che riprende “da dentro” la primavera araba egiziana, troviamo opere come *5 Broken Cameras* (Emad Burnat e Guy Davidi, 2011), interamente composta dalle immagini catturate dalle cinque videocamere di Emad Burnat, improvvisato reporter palestinese che si trova a documentare l’escalation di violenza israeliana nel piccolo villaggio cisgiordano in cui abita. Il documentario, un found footage di immagini riassemblate poi dall’uomo assieme al regista israeliano Guy Davidi, pone lo strumento della macchina da presa al centro di una narrazione scandita dagli episodi che hanno portato alla sua distruzione e sostituzione. *5 Broken Cameras* va dunque oltre il reportage per diventare una narrazione sulle sfide che lo sguardo documentario – uno sguardo subvegliante poiché rivolto nei confronti di chi può “vedere di più”, ovvero i militari israeliani – deve affrontare per farsi testimonianza.

Il modello del documentario di Burnat e Davidi è seguito da numerosi altri lavori come i più recenti *Alla mia piccola Sama* (*For Sama*, Waad al-Kateab ed Edward Watts, 2019),

che ha come oggetto la guerra civile siriana, e *No Other Land* (Basel Adra, Yuval Abraham, Rachel Szor, Hamdan Ballal, 2024), che arriva persino a integrare nell'ultima scena immagini amatoriali dei bombardamenti israeliani a seguito degli attacchi di Hamas del 7 ottobre 2023.

Un discorso specifico va dedicato al già citato *Redacted*, falso documentario di Brian De Palma ambientato durante l'occupazione americana dell'Iraq. Il film del regista statunitense rimedia diverse immagini appartenenti ora a video amatoriali, ora a siti internet, ora a camere di videosorveglianza a circuito chiuso, ora a visori a infrarossi, e le intreccia in una trama che coinvolge un gruppo di militari americani di stanza in un checkpoint iracheno che irrompono di notte in un edificio, stuprano una ragazza e la uccidono assieme alla sua famiglia. De Palma, regista da sempre sensibile al discorso sulla sorveglianza, denuncia la censura e la narrazione compiuta dai media occidentali dell'intervento americano in Iraq utilizzando un collage intermediale di immagini che vanno oltre la narrazione disciplinante dei media. La frammentazione dei punti di vista, garantita da media eterogenei e diversi regimi visuali, porta l'evento chiave del film a essere filtrato attraverso i diversi media coinvolti. Le uniche immagini che non riprendono direttamente l'evento, bensì la sua pianificazione, sono le immagini CCTV delle camere collocate nella base militare statunitense. Le immagini di sorveglianza, nota Erica Romano, «assumono all'interno di questo film un valore testimoniale e appaiono a De Palma la forma rappresentativa più adatta alla restituzione di un punto di vista oggettivo sugli eventi»²⁶⁶.

De Palma, che già aveva elevato lo sguardo sorvegliante delle CCTV in *Omicidio in diretta*, sfrutta qui le immagini di videosorveglianza come uno sguardo muto, disincarnato – a differenza delle riprese amatoriali e dunque incarnate fatte dal soldato Salazar²⁶⁷, protagonista del film – giocando sulla loro neutra referenzialità per renderle espressione di uno sguardo subvegliante. Ciò è garantito non tanto dall'immagine di videosorveglianza in sé, espressione di uno sguardo disincarnato, ma poiché esse vengono integrate nel tessuto intermediale di un film che mostra immagini prodotte da diverse soggettività. Il punto di vista non umano delle CCTV, colmato dallo sguardo del regista demiurgo, diventa un atto di accusa, un'appropriazione di un occhio proprio del potere

²⁶⁶ Erica Romano, *Sorveglianza e cultura visuale: dispositivi, pratiche ed esperienze tra cinema, arte e spazio urbano*, Università degli studi Roma Tre, 2015, tesi di dottorato, p. 109.

²⁶⁷ Ivi, p. 110.

ribaltandone il funzionamento. Da strumento d'ordine e di controllo, la camera di videosorveglianza diventa espressione di uno sguardo oggettivo che condanna i militari e la loro brutalità. In un film, espressione di un punto di vista umano, anche le camere di videosorveglianza possono farsi sguardo subvegliante.

Al di fuori del contesto arabo e mediorientale e del cinema documentario, osserviamo come uno dei film più trattati nell'ambito dei surveillance studies, *Nemico Pubblico* di Tony Scott, sia – soprattutto – un film sulla subveglianza.

L'intero plot del film, del resto, è innescato da un video naturalistico che immortalava per sbaglio l'omicidio di un senatore da parte di un dirigente dell'NSA. Il tentativo del ricercatore di consegnarlo a un giornalista e la sua consecutiva uccisione, porterà l'NSA alla ricerca del filmato e all'adozione delle varie modalità di sorveglianza di cui già abbiamo parlato.

Inoltre, la comparsa del personaggio interpretato da Gene Hackman – che sembra essere l'Henry Caul de *La conversazione* vent'anni dopo gli avvenimenti del film di Coppola – non serve solo per bilanciare il *mismatch* fra il protagonista, un uomo comune, e il potere panottico dell'NSA, ma anche a innescare una serie di procedimenti di subveglianza che verranno utilizzati dai personaggi per contrastare i funzionari deviati. I personaggi interpretati da Will Smith e Gene Hackman, infatti, si trovano letteralmente a sorvegliare i sorveglianti utilizzando contro di loro le loro stesse tecnologie. Il finale del film di Tony Scott, inoltre, dimostra un'avvenuta emancipazione del protagonista dal suo mentore. Per liberarsi in un colpo solo dei mafiosi che lo vogliono morto e degli agenti dell'NSA, Robert Dean sfrutta il fatto che degli agenti dell'FBI stanno monitorando costantemente il ristorante del mafioso italo-americano per piegare a proprio vantaggio la condizione speciale di sorveglianza e causare l'intervento degli agenti federali da cui scaturirà la sparatoria che conclude la vicenda. Se il film del 1998 sembra sancire l'impossibilità di liberarsi da una condizione di sorveglianza che post-11 settembre diventerà sempre più pervasiva, sembra però voler anche affermare che il cittadino deve essere in grado di conoscere gli strumenti e le prassi dei sorveglianti per poter lottare per la propria privacy. *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995), film che secondo Zimmer tematizza la subveglianza più che nell'intreccio – che comunque ha al centro un video di violenza da parte della polizia ripreso dagli avveniristici strumenti che permettono di catturare non

solo l'immagine ma anche l'esperienza neuronale a essa collegata – nella modalità con cui mette in scena gli scontri urbani a Los Angeles, che sembrano richiamare da vicino quelli della rivolta di Los Angeles seguita all'arresto e al pestaggio di Rodney King²⁶⁸²⁶⁹, è una sorta di modello per film che trattano la guerra urbana scaturita da violenze di pubblici ufficiali.

Non è dunque una novità ritrovare uno spunto simile al centro del francese *I miserabili* (*Lés Misérables*, 2019, Ladj Ly) e del suo più inquietante film “gemello” *Athena* (Romain Gavras, 2022). In particolare, nel film di Ladj Ly assume centralità il video catturato da un drone civile appartenente a un ragazzino della banlieue di Montferreil di un episodio di violenza da parte della polizia. Nel tentativo di recuperare la scheda di memoria che contiene il video prima che venga diffusa sui social, i poliziotti protagonisti del film compiono una serie di azioni che portano alla situazione di lotta urbana che conclude drammaticamente l'opera. Significativo de *I miserabili* è la scelta del regista di consegnare a uno strumento impiegato militarmente per azioni di sorveglianza una funzione espressamente subvegliante. Proprio la ricerca del video innesca una dinamica di guerriglia e di dispiegamento di una serie di tecnologie che ben rappresentano quella che Stephen Graham definisce “militarizzazione dello spazio urbano”²⁷⁰, replicando dunque nel suo risvolto civile gli esiti di una tecnologia come quella del drone.

Tutt'altro discorso viene portato avanti nel coreano *Decision to Leave*, neo-noir che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti²⁷¹. Il film di Park Chan-wook, che vede come protagonista un detective che pratica quotidianamente attività di self-logging e di autosorveglianza che lo portano a essere sempre pienamente consapevole di sé stesso e delle proprie azioni, stravolge completamente la propria struttura nella sua seconda parte, in cui è proprio il detective a diventare oggetto dello sguardo della femme fatale Seo-rae. Una dinamica subvegliante, tratteggiata dall'utilizzo da parte della donna degli stessi strumenti usati nella prima parte del film dal detective per sorvegliarla. Questa simmetria, oltre a tratteggiare la speranza di una riappropriazione dello sguardo e dunque di un'identità da parte di Seo-rae, che guarda e non è più guardata, alimenta però

²⁶⁸ Cfr. *supra*, nota a piè pagina 172.

²⁶⁹ Zimmer, *Surveillance Cinema*, pp. 157-181.

²⁷⁰ Graham, *Cities under siege: The new military urbanism*.

²⁷¹ Cfr. *supra*, pp. 98-99.

un'impossibilità da parte dei due di incontrarsi e di muoversi sullo stesso piano. Subveglia e sorveglianza, in *Decision to Leave*, sono dunque entrambe espressione della frustrazione di uno sguardo che è sempre emanazione di un soggetto su un oggetto e dunque privo di reciprocità.

Concludiamo il paragrafo soffermandoci infine su due film che mettono in scena una forma di subveglia che ha sì un valore politico, ma che non si traduce nella violenza e nella contestazione delle opere che abbiamo già trattato. Il primo film, lo abbiamo già citato a inizio capitolo, è *Niente da nascondere* di Michael Haneke, il secondo – ben meno celebre – è l'italiano *L'uomo privato* (Emidio Greco, 2007). Il film di Haneke, ambientato in Francia, utilizza le anonime cassette ricevute dalla famiglia alto-borghese come pretesto per mettere in scena la crisi di coscienza di un uomo – e di una classe sociale – che non ha ancora fatto i conti con la propria storia colonialista. *Niente da nascondere*, infatti, mostra la crisi di un uomo che per lavoro produce immagini, produce punti di vista poiché giornalista e autore televisivo, che si trova a confrontarsi con lo sguardo dell'Altro da sé che si esprime tramite neutre immagini oggettive che lo sorvegliano senza alcun apparente punto di vista. Se è vero, come nota Jennifer Burris – definendo il film di Haneke un'opera che fa i conti con una nuova forma di panotticismo che produce soggettività non tramite la presenza, sempre presupposta, di un guardiano bensì proprio in virtù dall'assenza di uno sguardo umano – che il ricorso a immagini che richiamano l'estetica e la logica delle CCTV ricalca lo stesso sguardo anestetizzato e impassibile dei propri personaggi²⁷², è però questa stessa modalità di visione a essere impiegata per rivelare la loro cattiva coscienza.

Il titolo francese del film, *caché*, allude del resto all'atto stesso di nascondere e di scegliere che cosa far vedere, che cosa raccontare. Rimanda quindi a quel processo proprio della narrazione per immagini che dispone (e disciplina) il visibile. Centrale nell'opera è la scena in cui, mentre la coppia teme che il figlio scomparso sia stato rapito dall'uomo algerino, Majid, di cui Georges ha causato la rovina, la televisione trasmette immagini della guerra mediorientale e della lotta al terrorismo (fig. 31). In una scena in cui il punto di vista del media televisivo viene messo in scena nella sua capacità di

²⁷² Jennifer Burris, *Surveillance and the indifferent gaze in Michael Haneke's Caché (2005)*, in «Studies in French Cinema», 11, 2, pp. 151–163.

produrre una narrazione ufficiale, i coniugi iniziano a temere un rapimento del figlio da parte di Majid – e dunque ad adottare nei confronti dell'algerino lo stesso punto di vista allarmista che i media adottano nei confronti delle popolazioni arabe.

Lo sguardo a-patico della videosorveglianza, che non partecipa agli eventi e che si limita a registrarli, è però espressione del punto di vista disincarnato che mette in crisi ogni possibilità di costruire una narrazione, di attuare una selezione. Non è certo un caso se nel finale del film il ricordo della vicenda d'infanzia che ha portato Majid a essere portato via dalla casa di Georges, venga ripreso ancora una volta seguendo l'estetica e la logica dello sguardo video-sorvegliante. L'evento viene mostrato senza selezione, nella sua interezza, impossibile da alterare e da ricondurre a un punto di vista soggettivo che lo possa relativizzare. Il campo lungo e totale delle immagini di *Niente da nascondere*, così simile allo sguardo della videosorveglianza, è dunque espressione della crisi di una classe dominante che si trova intrappolata nella stessa logica della videosorveglianza che ha imposto un nuovo panottico. Lo sguardo dell'Altro è allora, come in *Redacted*, lo sguardo del cinema. Il cinema, infatti, come i protagonisti del film, guarda ed è guardato. Il suo sguardo è certo sor-vegliante, per tutte le affinità con la sorveglianza che abbiamo già evidenziato, ma può essere anche sub-vegliante. Adotta quindi le stesse peculiarità di quello sorvegliante, ma viene rivolto *contro* il potere, contro una classe che domina e che ha appannaggio della costruzione del punto di vista, della prospettiva.

Il secondo film che prendiamo in analisi, *L'uomo privato*, ha delle affinità evidenti con *Niente da nascondere*. Sia l'opera di Michael Haneke sia quella di Emidio Greco vedono come protagonisti personaggi alto-borghesi e dunque appartenenti a una classe dominante che vedono la loro vita stravolta dall'incontro con lo sguardo dell'altro rivolto a loro stessi. Una classe che – abituata a guardare – viene guardata da immagini registrate in cassetta. Se però il punto di vista proposto dal film di Haneke ricalca fedelmente quello disincarnato della videosorveglianza ed è al centro dell'opera sin dalle prime battute, in *L'uomo privato* esso irrompe nella narrazione più avanti ed è espressione dello sguardo di uno studente del professore universitario di diritto privato protagonista (Tommaso Ragno) morto suicida. Come notano Pellino e Selvini, esso è «uno sguardo spettrale,

perché esercitato da un morto, senza scopo né giustificazione, ma capace di lacerare quelle barriere che il protagonista ha eretto verso l'esterno»²⁷³.

Dunque, uno sguardo espressamente dal basso che nella sua neutralità – il ruolo del ragazzo sembra essere addirittura più concettuale di quello di Majid in *Niente da nascondere* dal momento che l'interesse mostrato dallo studente nei confronti del professore non viene mai motivato e il professore non ha minimamente idea di chi sia il ragazzo – scardina le sicurezze e le convinzioni di un esponente della classe dominante. Lo sguardo sor-vegliante e giudicante di un personaggio che sembra collocarsi al di sopra di ogni cosa, si scontra con quello subvegliante di un invisibile che, tramite il mero mostrare azioni quotidiane, altera le possibilità stesse di esistenza di questo sguardo.

Se Haneke mette in scena la crisi di coscienza di una classe dominante che deve fare i conti con un rimosso e con le falle della narrazione che alimenta, Greco porta in scena la crisi di identità di una classe il cui sguardo dall'alto ha reso irriconoscibile chi sta più in basso. Una crisi di identità che si traduce in *L'uomo privato* con la frustrazione delle possibilità di azione del protagonista – che da istintivo seduttore diventa incapace di attrarre – e con l'alterazione degli spazi che abita.

Evidenziamo, in questa direzione, la scena finale del film. Il professore, di ritorno da una conferenza, rientra a casa. Fermatosi sulla soglia, accende la luce, salvo poi dare uno sguardo al suo appartamento, spegnerla, e riaccenderla (fig. 32).

Lo spazio interno, domestico, in cui risiede la sicurezza e l'invulnerabilità dello sguardo dominante, appare irrimediabilmente compromesso. La differenza fra interno ed esterno sembra collassare definitivamente. Il professore deve rinegoziare il rapporto con gli spazi che abita e con le persone con cui si relaziona.

Lo sguardo subvegliante mette a nudo la vulnerabilità della classe dominante, mettendola di fronte alla propria incapacità di guardare.

²⁷³Pellino, Selvini, "Indizi mediali. Regimi della sorveglianza edispositivi ottici e sonori nel cinema Giallo italiano", p. 105.

Capitolo 3: La sorveglianza nel cinema tedesco contemporaneo

Dopo aver analizzato il rapporto fra cinema e sorveglianza e le modalità con cui elementi propri dei dispositivi utilizzati con finalità sorveglianti vengano rimediati all'interno dei film con diverse finalità e applicazioni, vogliamo soffermarci su una cinematografia europea che – certamente più delle altre – si è rapportata negli anni con questo tema: quella tedesca.

La storia novecentesca della Germania ha avuto a che fare con due regimi totalitari²⁷⁴ che si sono susseguiti l'uno dopo l'altro e con una situazione sociopolitica che, più che in altri stati dell'Europa occidentale, ha favorito l'attuazione di rigide politiche securitarie e di controllo nelle quali la sorveglianza ha avuto un ruolo fondamentale. Quello nazista, del resto, ha rappresentato e rappresenta tutt'ora nell'immaginario collettivo l'emblema di uno stato in cui l'individuo è disciplinato sin dalla nascita e sottoposto a un rigido e pervasivo controllo in ogni fase della propria vita. Un ruolo che condivide con la Repubblica Democratica Tedesca, che a seguito della Seconda Guerra Mondiale divenne uno stato satellite dell'Unione Sovietica. Le rigide pratiche di sorveglianza a cui il Ministero per la sicurezza dello Stato (la Stasi) sottoponeva i cittadini della Germania Est, sono entrate nell'immaginario collettivo anche grazie a prodotti letterari e audiovisivi che hanno contribuito ad espanderne la fama.

Anche nella Repubblica Federale Tedesca – la Germania dell'Ovest – sono state applicate nel corso dei decenni politiche securitarie volte a combattere lo spionaggio dall'est o il terrorismo di matrice comunista perpetrato da gruppi come la Rote Armee Fraktion (RAF) fra gli anni '70 e i primi anni '90.

Una volta caduto il muro di Berlino e avvenuta la riunificazione, a partire dal 1990, la Germania è diventata dopo un periodo di transizione la principale economia europea ed è stata per anni un modello di politiche economiche e industriali di stampo neoliberista nonché la capitale continentale del capitalismo finanziario. Quel capitalismo del “controllo dei flussi”, ben descritto da Deleuze e Guattari nei propri scritti.

Nel corso di questo processo, il cinema tedesco ha trovato proprio nella messa in scena della sorveglianza, nelle sue varie forme, una modalità con cui fare i conti con un'identità

²⁷⁴ Escludendo il governo autoritario di Guglielmo II che accompagnò la Germania nella modernità.

frammentaria, compromessa dalla divisione politica ed economica fra Ovest ed Est, dallo spettro del passato nazista e messa sempre più in bilico dalle sfide di una contemporaneità globalizzata della quale la Germania ha provato ad essere il motore europeo.

La sorveglianza, non solo come apparatus foucaultiano ma anche come assemblage deleuziano, è quindi un terreno sul quale il cinema tedesco ha molto spesso depositato le proprie istanze. Se la sorveglianza, infatti, nel suo controllare spazi e soggetti produce individui e luoghi e ne definisce le possibilità di azione, è quasi inevitabile che questa tematica innervi la cinematografia di un paese come la Germania.

In 2.2, abbiamo esordito nell'analisi del rapporto fra cinema e camere a circuito chiuso proprio citando il tedesco *Il diabolico dottor Mabuse*, l'ultimo film diretto da Fritz Lang²⁷⁵. Il regista, tornando nel 1960 a un personaggio che aveva contraddistinto la propria filmografia negli anni '20 e '30 e che aveva condensato le sue preoccupazioni attorno alla situazione politica della Germania, rendeva la video-sorveglianza condizione essenziale per fare in modo che il potere occulto e malvagio di Mabuse si potesse concretizzare. Agli esordi della contemporaneità e del cosiddetto capitalismo dell'informazione, Lang collegava direttamente la video-sorveglianza al retaggio di uno stato totalitario come quello nazista che sorvegliava i propri cittadini. Non a caso, l'hotel Lux dell'indefinita città tedesca in cui è ambientata la vicenda, è una costruzione attribuita a Goebbels. Il legame fra nazismo e video-sorveglianza è dunque esplicito e il regista tedesco, che proprio dalla Germania era dovuto fuggire con l'avvento del nazionalsocialismo, con il suo ultimo film sembra proprio voler mettere in guardia da chi, grazie ai propri "mille occhi"²⁷⁶ meccanici è in grado di ordire e definire i destini degli individui.

Se Fritz Lang, regista nato nel diciannovesimo secolo, aveva modo di connettere direttamente la sorveglianza al nazismo in una trama noir apparentemente disinteressata da qualsiasi discorso politico, i giovani registi che nel 1962 si riunirono ad Oberhausen e diedero il via alla stagione del cosiddetto Nuovo Cinema Tedesco, una *nouvelle vague* che si fondò sulla scia di quella francese e del Neorealismo italiano, ebbero modo di porsi nei confronti di essa in una modalità ben più consapevole delle dinamiche economiche, sociali e politiche, da cui nasceva e a cui dava vita.

²⁷⁵ Cfr *supra* pp. 63-66.

²⁷⁶ Ricordiamo che il titolo originale del film, *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, si traduce con "i mille occhi del dottor Mabuse".

3.1. “Germania in Autunno”: la sorveglianza nel cinema tedesco degli anni ‘70

Fra i registi che diedero il là a un programma di rinnovamento del cinema tedesco a partire dagli anni '60 Alexander Kluge è certamente il nome più importante. Già collaboratore di Fritz Lang, il regista e sociologo tedesco diede forma a un cinema politico fortemente influenzato dalla lezione del drammaturgo Bertolt Brecht che, negli anni, evolverà sempre di più verso la forma del film-saggio.

Quando nel 1976 dirige *Ferdinando il duro* (*Die Starke Ferdinand*), il panorama politico della Repubblica Federale Tedesca è fortemente influenzato dalla lotta al terrorismo e dall'attuazione di politiche di repressione e controllo. In questo contesto, Kluge imbastisce una satira che si scaglia con veemenza contro un individuo piccolo-borghese, il Ferdinand protagonista del film, ex-poliziotto che viene assunto da una importante fabbrica come responsabile della sicurezza interna.

L'uomo, che prende con estrema diligenza il proprio lavoro, inizia ad attuare una serie di misure che portano rapidamente l'ambiente della fabbrica a diventare un vero e proprio spazio militarizzato nel quale ogni lavoratore è un possibile sospetto di furto o sabotaggio e dove le guardie della sicurezza vengono addestrate con metodi militari. Quello di Kluge è il ritratto di un uomo nostalgico dell'autoritarismo, con esplicite simpatie naziste, che prova in ogni modo a legittimare le proprie politiche di controllo alla ricerca di un nemico che, nell'ambiente della fabbrica in cui lavora, non sembra in alcun modo necessitare di simili contromisure. Ecco che, dunque, l'uomo mette in pratica una serie di operazioni di autosabotaggio e di addestramento delle proprie guardie proprio per giustificare la propria esistenza e il proprio ruolo sociale. Ciò dà il là a un crescente delirio che lo porterà a spiare anche il direttore della fabbrica – il suo datore di lavoro – sospettando che stia negoziando una fusione con un gruppo francese che porterebbe, secondo Ferdinand, alla perdita di valore dell'industria tedesca.

Il crescendo parossistico del film porterà infine l'uomo, licenziato dall'azienda, a compiere un attentato destinato a fallire contro il ministro dell'industria tedesco solo per dimostrare la necessità di una maggiore sicurezza per la nazione contro il pericolo del terrorismo rosso.

A più di quindici anni dall'ultimo film di Fritz Lang, dunque, Kluge mette nuovamente in relazione le politiche di controllo e di sorveglianza – attuate in un ambiente già di per sé disciplinante come quello della fabbrica – con la nostalgia per il nazionalismo e per l'autoritarismo. Se, però, nel 1960 Mabuse incarnava un potere occulto e quasi demoniaco, il protagonista di *Ferdinando il duro* altro non è che un borghese che prova in ogni modo a legittimare la propria esistenza costruendo egli stesso i sorvegliati fino ad arrivare ad essere a sua volta il soggetto da sorvegliare. Un paradosso, in un film che richiama da vicino – non solo per tematiche ma anche per forma – il cinema di Elio Petri di cui abbiamo già ampiamente parlato nelle pagine precedenti²⁷⁷, che mette in scena la necessità da parte del potere di costruire soggetti da controllare, secondo la lezione foucaultiana più volte richiamata nel corso dell'elaborato²⁷⁸.

Il registro farsesco del film di Kluge viene ripreso da un altro celebre regista tedesco, Rainer Werner Fassbinder, in un film risalente alla fine degli anni '70, *La terza generazione* (*Die dritte Generation*, 1979). L'opera vede al centro le vicende di un gruppo di terroristi che, influenzati dal media televisivo, mettono in atto una serie di azioni sovversive di destabilizzazione. Il gruppo, composto da giovani di estrazione borghese, è tuttavia segretamente finanziato da un industriale che sfrutta il clima di insicurezza generato dalla banda per vendere congegni elettronici²⁷⁹. In un film che fa frequentemente ricorso alla plongée e a first person shot che indicano la presenza di uno spettatore invisibile che sorveglia le azioni dei sedicenti terroristi, Fassbinder sembra riprendere, in chiave grottesca, una dialettica già al centro del suo precedente *Il mondo sul filo* (*Welt am Draht*, 1973).

Nel film televisivo tratto dal racconto di fantascienza *Simulacron 3* di Daniel F. Galouye, il regista tedesco mette in scena un'istituzione di ricerca informatica che ha dato vita a un programma che simula la vita di una città in cui gli abitanti, ignari di essere parte di una simulazione, vivono la propria vita normalmente. Il protagonista del film, Frank Stiller (Klaus Löwitsch), è uno degli informatici che monitora la vita nella simulazione. Una

²⁷⁷ Cfr. *supra* pp. 55 e 66.

²⁷⁸ Cfr. *supra* pp. 1-20.

²⁷⁹ Non viene definito che genere di congegni siano, ma dal sottotesto emerge chiaramente che si tratti di computer impiegati in attività di sorveglianza.

serie di eventi inspiegabili, tuttavia, lo porta a scoprire di essere egli stesso parte di un mondo simulato e che dunque esiste un livello di realtà al di sopra di lui.

In un film che ha come tema cardine la realtà virtuale e che viene spesso accomunato a *Matrix* (*The Matrix*, Lana e Lilly Wachowski, 1999), ciò che sembra interessare maggiormente a Fassbinder non è tanto la dicotomia reale/virtuale, quanto l'utilizzo che una società tecnocratica fa degli strumenti informatici e i suoi effetti sui soggetti. Centrale, in *Il mondo sul filo*, è dunque il discorso sull'agency, sulle possibilità di azione che vengono concesse a personaggi che sono inconsapevolmente al centro di un dispositivo panottico che li osserva e li disciplina. Un modello rigidamente verticale, e dunque sor-vegliante, che produce soggettività che agiscono conformemente al dispositivo.

Come evidenzia un'analisi del film presente nel magazine di critica *Senses of Cinema*,

a differenza della tesi cospiratoria di *Matrix* (1999) – che implica la dicotomia catechizzante Macchina (cattiva) contro Zion + Neo (buoni) e una marcata differenza figurativa tra matrice e realtà – il tema del controllo e della simulazione è in *Il mondo sul filo* strategicamente spersonalizzato, la realtà virtuale è un movimento gregario dell'intera società verso un regno di docilità autoimposta e privazione sensoriale. Il controllo illiberale delle nostre vite sembra essere inerente a una democrazia illusoria. [...] Nel film di Fassbinder la simulazione perde la sua connotazione negativa, il suo tradizionale riferimento al “non autentico”, ed è considerata come un meccanismo della società, come un processo attraverso il quale la realtà viene prodotta nell'ombra elettronica di un referente analogico eclissato²⁸⁰.

Al centro del film fantascientifico di Fassbinder, dunque, a una distinzione fra reale e virtuale viene preferito un discorso su chi detiene il potere sullo sguardo e – dunque – sulla definizione delle possibilità di azione dei soggetti guardati. Più che metafisica, dunque, la questione è fenomenologica. A contare, infatti, è la modalità con cui gli spazi e i soggetti entrano in contatto e agiscono nella simulazione e dunque il modo con cui i flussi e i processi che portano alla generazione di luoghi e di identità prendono forma.

²⁸⁰ Senses of Cinema, *World on a Wire: Reality is colder than fiction*, in «Senses of Cinema», ottobre 2010, consultabile al link: <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/world-on-a-wire-reality-is-colder-than-fiction/>

Non è un caso che la finalità stessa della simulazione – viene detto chiaramente nel film – sia l’analisi di scenari economici eventuali. Sorvegliando le unità di Simulacron, il potere economico-industriale può analizzare le loro abitudini di spesa, può simulare gli effetti di determinate politiche e pratiche commerciali. Gli abitanti del mondo virtuale sono quindi delle vere e proprie cavie per degli esperimenti.

La finalità della sorveglianza è dunque previsionale e predittiva, proprio come delle contemporanee prassi descritte da Zuboff nel suo celebre saggio. La produzione di predizioni che vanno a influire sul cosiddetto mercato dei comportamenti futuri²⁸¹, al centro stesso del concetto di simulazione dal momento che essa fa esperire su un piano virtuale uno scenario potenziale, è il principio attorno alla quale ruota la tecnocrazia messa in scena nel film. Una concezione analoga a quella che emerge in *La terza generazione*, in cui l’industriale che foraggia i terroristi lo fa poiché la situazione di tensione porterà all’aumento di vendite dei suoi computer.

La stessa modalità con cui i tecnici dell’istituto monitorano il mondo simulato richiama espressamente il principio della video-sorveglianza a circuito chiuso (fig. 33), con molteplici monitor che mostrano immagini di Simulacron in bianco e nero come se esse fossero immagini CCTV.

La visione dall’alto, del resto, è più volte rimarcata da plongée che sottolineano la verticalità della struttura gerarchica dei mondi virtuali e, allo stesso tempo, la presenza di uno sguardo che sorveglia e monitora i personaggi. Uno sguardo dall’alto dai connotati divini – di fatto Stiller si comporta come un dio nei confronti delle unità del mondo simulacro ed è egli stesso al centro di un gioco perverso di colui che sta al di sopra della simulazione in cui vive – utilizzato anche nell’ultima scena del film in cui Stiller riesce finalmente ad uscire dalla simulazione per arrivare nel mondo reale (fig. 34).

Un mondo reale che viene rappresentato da una stanza chiusa e vuota e che appartiene a sua volta a una diegesi dalla quale il personaggio di Stiller non può logicamente in alcun modo fuggire. Come vertice estremo di questo sistema di scatole cinesi in cui chi sta sopra monitora e sorveglia chi sta sotto, infatti, vi è lo spettatore televisivo del film: lui sì appartenente alla realtà, nonché ultimo e unico vero ricevente e detentore dello sguardo.

²⁸¹ Cfr. *supra* p. 27.

La prospettiva di Kluge e Fassbinder sulla sorveglianza parte da una radice storica e sociale condivisa, ma diverge nella sua attuazione. Il primo, infatti, con *Ferdinando il duro* mette in scena un personaggio macchietistico che esaspera le tendenze della contemporaneità fino ad apparire di troppo per la sua stessa classe sociale. Fassbinder, invece, mette in scena sia in *Il mondo sul filo* sia in *La terza generazione*, personaggi che sono inconsapevolmente al centro di una dinamica di sorveglianza e di controllo del tutto interna alla propria classe sociale.

I due registi avranno modo di lavorare assieme nel celebre *Germania in Autunno* (*Deutschland im Herbst*, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, 1978), film collettivo prodotto dalla cooperativa degli autori tedeschi a seguito del rifiuto del governo di finanziare la realizzazione del film sul terrorismo *Il coltello in testa* (*Messer im Kopf*, Reinard Hauff, 1978). L'opera, composta da molteplici episodi disomogenei per genere e durata, è una miscellanea di contributi di autori tedeschi in merito al clima politico della Germania dopo l'autunno caldo del 1977, un paese sconvolto da un aumento della tensione a seguito del rapimento e dell'uccisione da parte della RAF dell'industriale Hanns-Martin Schleyer, dal dirottamento operato da un commando palestinese a sostegno del RAF di un volo di Lufthansa a Mogadiscio e dall'ambiguo suicidio in carcere di tre terroristi: tre eventi che hanno segnato il culmine degli anni di piombo in Germania.

Il film, fortemente sponsorizzato da Alexander Kluge che compare nella regia di ben sette episodi – alcuni dei quali diretti assieme a Volker Schlöndorff – si propone dunque come un insieme di estratti che ha come prologo i funerali di Schleyer e come epilogo quelli dei terroristi della RAF morti suicidi.

È proprio *Germania in Autunno* – che offre diversi punti di vista sullo stato di eccezione che domina il paese in quei mesi e che, come nota Thomas Elsaesser, fa riferimento all'Antigone sofoclea per farsi portavoce di una morale che vada oltre la legge positiva dello stato²⁸² – a mettere in relazione la prospettiva di Fassbinder e quella di Kluge sulla questione delle politiche di sorveglianza e di controllo messe in atto dal governo della Repubblica Federale.

²⁸² Thomas Elsaesser, *Antigone Agonistes: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism? The Red Army Faction, Germany in Autumn and Death Game*, in «Giving Ground: The Politics of Proximity», London, Verso, 1999, pp. 267-302.

Nell'episodio diretto da Fassbinder, il regista interpreta sé stesso e offre uno squarcio delle sue relazioni con la madre e con il compagno Armin. Angosciato dagli avvenimenti in corso e dallo stato di sospetto che pervade la Germania e insoddisfatto dalla reazione di madre e compagno a sostegno di queste politiche, Fassbinder è in preda a un delirio paranoide che si manifesta proprio nel timore di essere costantemente sotto controllo o a rischio per via delle sue posizioni scomode.

Questo suo comportamento, tuttavia, lo fa degenerare nella violenza ai danni dello stesso compagno e lo porterà infine a far allontanare da casa un ragazzo a cui Armin vuole dare un letto per la notte solo per il timore che egli sia o un terrorista o un poliziotto.

Di fatto, la paranoia che pervade Fassbinder viene messa in scena nelle stesse modalità con cui il regista raccontava quella del Frank Stiller in *Il mondo sul filo*. Un'angoscia in cui emerge come «lo stato di eccezione del corpo politico si riflette nello stato di delirio di un “corpo di troppo” come quello di Fassbinder»²⁸³.

Nella sua analisi del film in relazione allo scenario politico dell'epoca, Irina Simova sottolinea come la logica che pervade l'episodio diretto da Fassbinder, il primo effettivo di *Germania in autunno*, sia la stessa che innerva il decoupage e i movimenti della macchina da presa nel prologo del film che porta la regia di Kluge. Nell'atmosfera dei funerali di stato previsti per l'industriale ucciso dalla RAF,

la cinepresa sovrappone modalità di vista e passa da inquadrature dirette del funerale a riprese quasi clandestine del grande corpo dei media che riportano gli eventi. Prodotte da un punto di vista posizionato dietro la linea stampa ufficiale, esse creano la sensazione di un apparato di osservazione invisibile di secondo ordine. Questa mise-en-abyme che registra i processi di osservazione è accompagnata da una fenomenologia del sospetto, poiché la telecamera si sofferma non solo sui principali personaggi drammatici dello Staatsakt (*funerale/cerimonia di stato*, n.d.r.), ma si sofferma anche su dettagli apparentemente banali, scrutando sezioni dei civili radunati davanti alla chiesa per assistere al funerale e seguendo un ansioso venditore di fiori che porta una corona al servizio. [...] La Staatsakt è vista come una potenziale scena del crimine, introdotta in un'economia di rilevamento e prevenzione del rischio, dove ogni dettaglio potrebbe essere interpretato come un indizio per evitare un pericolo. La caratteristica sorvegliante delle riprese, con la

²⁸³ Irina Simova, *Material Latencies: Tracing the managing of life in Alexander Kluge and French Post-Structuralism*, Princeton University, tesi di dottorato, 2022, p. 120.

vista a volte ostacolata dei protagonisti principali, crea la sensazione di uno sguardo non rilevabile/illecito, ma funziona anche come un doppio strutturale per un processo di identificazione e localizzazione di un bersaglio da contenere²⁸⁴.

La macchina da presa, dunque, dà forma a uno spazio instabile, fluido e ricalca pedissequamente uno sguardo sorvegliante che si esercita sullo spazio e che è rivolto potenzialmente a qualsiasi individuo e luogo.

In questo insieme, ovviamente, rientra anche la figura di Fassbinder che, nell'episodio *dà sé* diretto e interpretato, sembra assumere la stessa logica che muove la macchina da presa di Kluge. In uno stato di eccezione e di sospetto, in cui qualsiasi sguardo potrebbe essere uno sguardo sorvegliante, la paranoia di Fassbinder lo porta a compiere proprio quelle azioni che lo stato di eccezione generato e alimentato dalle politiche governative vorrebbe compisse ogni cittadino.

Ancora più significativo è l'episodio che chiude il film e che documenta i funerali dei tre terroristi della RAF morti suicidi in carcere. Nella lettura antigonea proposta da Elsaesser, la struttura del film è costruita appositamente per mettere in relazione il funerale di stato dell'industriale Schleyer e quello dimesso e contestato dei terroristi ma comunque avvallato dalle autorità. Entrambi i funerali si svolgono nella città di Stoccarda, all'epoca amministrata da Manfred Rommel²⁸⁵, che prese la decisione di dare sepoltura ai tre terroristi nonostante la forte resistenza opposta dalla società e dai media.

È proprio in quest'ultimo episodio che, secondo Simova, si manifesta la sostanziale "vittoria" dello stato di eccezione nella ri-definizione e ri-negoziazione degli spazi e delle identità dei soggetti conseguente alla stagione del terrorismo²⁸⁶.

Il segmento, del resto, mostra i preparativi del funerale da parte della sorella di una delle vittime, Christiane Ensslin, secondo il filtro stesso delle immagini di video-sorveglianza (fig. 35). Il soggetto Christiane, anche se non appartenente a un gruppo terroristico, è oggetto di un regime scopico che rende l'atto umano della sepoltura un evento potenzialmente sovversivo e da monitorare.

Nel *decoupage* e nelle immagini del funerale, inoltre, si riscontra nuovamente un utilizzo della macchina da presa simile a quello del prologo, ma con una finalità diversa. Ora

²⁸⁴ Ivi, p. 117.

²⁸⁵ Figlio del noto generale nazista morto suicida a cui è dedicato un episodio del film diretto ancora da Kluge.

²⁸⁶ Ivi, p. 139.

nascosta, ora distante, ora irrequieta, la macchina da presa si pone come uno sguardo interno alla scena che cerca di cogliere e svelare i meccanismi di gestione della tensione messi in atto per l'evento.

L'area aperta e apparentemente incontrollabile del cimitero in cui avviene la sepoltura, diventa secondo Simova un'area ristrutturata in zone di sicurezza in cui si intravede il germe di un controllo dello spazio – che sarà proprio della società contemporanea – in cui «i pochi pugni alzati, i manifesti che denunciano la violenza e gli omicidi della Repubblica Federale, e gli slogan contro la polizia sono sanificati in una nuova politica dello spazio»²⁸⁷.

La sanificazione dello spazio, l'incanalamento del flusso, la sorveglianza aerea – la macchina da presa indugia su un elicottero in azione (fig. 36) – è un perfetto esempio di militarizzazione dello spazio urbano²⁸⁸, di quella città sovraesposta descritta da Virilio²⁸⁹ in cui i soggetti sono costantemente sottoposti a un protocollo audio-visivo che ne definisce le possibilità di azione.

Il decoupage di Kluge, inoltre, insiste particolarmente sulla ri-mediazione del funerale dei terroristi, giustapponendo diverse forme di immagini appartenenti a vari media e a vari poteri scopici fra cui quelli polizieschi e televisivi.

In questo processo di rimediazione, lo stesso sguardo cinematografico partecipa a questo processo. Anzi, il cinema sembra però occupare una posizione di rilievo.

Se è vero, come afferma Simova²⁹⁰, che il finale di Germania in autunno sembra ben evidenziare la vittoria dello stato di eccezione e la nascita delle politiche contemporanee di controllo degli spazi e dei soggetti, evidenziamo come lo sguardo di Kluge – nel suo mettere proprio in evidenza questo processo – sembra configurarsi come un vero e proprio sguardo subvegliante.

Uno sguardo dal basso, in mezzo alla folla, che nel suo osservare le azioni della polizia e dei media nella gestione dell'evento, ne mette in evidenza e ne problematizza le applicazioni. Solo le immagini cinematografiche, forse, possono farsi portatrici di un punto di vista che – nel suo manifestarsi espressamente in quanto sorvegliante – ne rivela e ne denuncia la logica.

²⁸⁷ Ivi, p. 140.

²⁸⁸ Cfr. *supra* p. 120.

²⁸⁹ Cfr. *supra* p. 15.

²⁹⁰ *Ibidem*.

I punti di vista di Fassbinder e Kluge sulla sorveglianza e sulle politiche securitarie della Germania dell'Ovest degli anni '70 si relazionano direttamente al terrorismo. Anche film successivi di registi come Margarethe von Trotta e Reinhard Hauff torneranno sul tema. Il celeberrimo *Anni di piombo (Die bleierne Zeit)*, Margarethe von Trotta, 1981 – film che darà nome anche al periodo storico della stagione del terrorismo italiano – e *Stammheim - Il caso Baader-Meinhof (Stammheim)*, Reinhard Hauff, 1986), entrambi onorati del premio principale in festival come quelli di Venezia e Berlino, hanno ancora al centro la cattura e il processo dei tre terroristi della RAF morti suicidi in carcere. Due film che, come *Germania in autunno* ma a posteriori, danno immagine allo stato di eccezione e alle politiche securitarie messe in atto dalla Repubblica Federale in quegli anni e che fanno uso di un linguaggio cinematografico che enfatizza la presenza di uno sguardo sorvegliante che si esercita in egual modo su cittadini e terroristi. Diverse sono le scene del film di von Trotta in cui Julianne, sorella della terrorista Marianne viene pedinata e sorvegliata sin nel proprio appartamento rese grazie a oggettive, *first person shot* o panoramiche che segnalano la presenza di uno o più soggetti sorveglianti. È però ancora *La terza generazione* di Fassbinder il film che riesce a sintetizzare la modalità con cui il terrorismo sia stato ancillare per lo sviluppo del contemporaneo capitalismo dell'informazione e dunque della sorveglianza. La riflessione di Elsaesser compiuta in merito a *Germania in Autunno* secondo cui

il capitalismo, cambiando marcia verso la società dell'informazione, dovesse inventare il terrorismo per legittimare una restrizione (temporanea?) delle libertà civili e persino dei diritti umani, come argomento politicamente conveniente e ampiamente accettabile per permettere al nuovo complesso militare-industriale e di sorveglianza elettronica di insediarsi²⁹¹.

fa eco a un dialogo contenuto nell'incipit del film in cui l'industriale, parlando con il commissario, afferma che i capitalisti hanno inventato il terrorismo solo per dar vita a politiche di sicurezza che portino alla messa in atto di nuove tecnologie di sorveglianza.

²⁹¹ Elsaesser, “*Antigone Agonistes: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism? The Red Army Faction, Germany in Autumn and Death Game*”, p. 293, cfr. Simova, *Material Latencies: Tracing the managing of life in Alexander Kluge and French Post-Structuralism*, p. 143.

Un processo, del resto, del tutto simile a quanto avvenuto negli Stati Uniti dopo l'11 settembre e avvenuto, seppur per cause diverse, a seguito di quello stato di eccezione globale avviato dalla pandemia di Covid-19.

3.2. *Se tutto è immagine: la sorveglianza nel cinema di Wim Wenders*

Pur rimanendo a margine del fervore politico del cinema tedesco degli anni '70, il nome di Wim Wenders è forse il più noto fra quelli dei registi appartenenti alla corrente del Nuovo Cinema Tedesco.

Abbiamo già accennato a due film di Wim Wenders nelle pagine precedenti, *Fino alla fine del mondo* (1991) e *Crimini invisibili* (1997), relazionando il primo ai sistemi di tracciamento e il secondo alle camere di videosorveglianza a circuito chiuso per poi soffermarci sul ricorso all'imaging termico nell'analisi dell'americano *La terra dell'abbondanza* (2004). Ciò che vogliamo fare ora è analizzare come la tematica della sorveglianza, che scorre sottotraccia nella produzione di Wenders, venga declinata tanto nei film tedeschi quanto in quelli americani o quelli "globali".

Certamente guardare alle figure angeliche che sorvegliano la vita dei cittadini di Berlino nel celebre *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987) come espressione di uno sguardo dall'alto capace di comprendere e accogliere i tormenti degli uomini ma senza poter intervenire per far nulla su di essi, non è certamente assimilabile ai diversi regimi scopici di sorveglianza che abbiamo analizzato sin qui, ma è uno spunto per mettere in relazione un tema che emerge in altre opere del regista con la questione dell'iperproduzione di immagini propria della contemporaneità e della crisi del non-visibile, un argomento centrale nella poetica wendersiana almeno da *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985).

Dalle metropoli giapponesi brulicanti di schermi, di video in cui il regista tedesco prova inutilmente a cercare tracce del regista Yasujiro Ozu fino alla capitale mondiale della produzione delle immagini (e di immaginari), la Los Angeles di *Crimini invisibili*, la visione totale diventa sinonimo di assenza e di assottigliamento dei confini in un mondo che proprio a cavallo fra anni '80 e '90 procede spedito verso la globalizzazione.

Ecco, dunque, che la visione atemporale e a-spaziale dall'alto propria degli angeli de *Il cielo sopra Berlino*, una città divisa da un muro, in cui il confine è ancora visibile, lascia ben presto il posto alla visione globale e in tempo reale del *pre e post-apocalittico Fino alla fine del mondo*, il cui motore narrativo parte proprio dalla minaccia di un satellite nucleare fuori orbita – emblema di una visione dall'alto totalizzante – che rischia di entrare in rotta di collisione con la terra.

In un inseguimento di scala globale, Wenders preconizza una serie di sistemi di tracciamento e identificazione mediante operazioni bancarie e rilevazione di passaporti che ben si confanno alla descrizione delle società del controllo in cui i soggetti diventano dei dividui, delle informazioni che vengono incanalate entro vari dispositivi appartenenti all'assemblage sorvegliante²⁹².

Ecco, dunque, che anche in un mondo privo di confini Wenders inserisce nella narrazione un personaggio che sembra comportarsi come gli angeli de *Il cielo sopra Berlino*, ma che utilizza proprio un dispositivo di tracciamento per dar seguito alle proprie azioni.

Il personaggio del ladro Chico (Chick Ortega), del resto, è sempre in grado di tracciare la protagonista Claire (Solveig Dommartin) grazie a un dispositivo di localizzazione presente nella borsa che contiene i soldi frutto della rapina che dà il via ai vari inseguimenti che innervano il film. A differenza degli altri personaggi che partecipano a questa dinamica, quello interpretato da Chick Ortega sembra ricalcare le fattezze del Daniel (Bruno Ganz) del film del 1987 dal momento che il suo partecipare all'inseguimento sembra più rivolto a una volontà di proteggere e tutelare la protagonista. Un sorvegliante, dunque, che pur essendo un rapinatore sembra in realtà essere disinteressato a quel possesso che muove tutti i personaggi del film²⁹³. Un terzo in comodo che segue e osserva le vite degli altri personaggi e che sembra essere l'unico detentore di uno sguardo capace di una prospettiva in un film in cui tutti, a turno, diventano schiavi dell'atto scopico.

Non è certo un caso se proprio all'uscita di scena del personaggio segue l'ultimo atto del film in cui i protagonisti, nel deserto australiano, diventano schiavi delle immagini dei propri sogni dando seguito a ciò che Wenders ha più volte definito un narcisismo delle immagini proprio della piega riflessiva dei media della contemporaneità.

²⁹² Cfr. *supra* p. 93.

²⁹³ Il suo desiderio, del resto, viene soddisfatto a inizio film dal momento che la rapina va a buon fine.

Ecco, dunque, che ancora in un film in cui il proliferare di immagini e l'assenza di confini sembra mettere in crisi il concetto di prospettiva emerge la necessità di un punto di vista, di uno sguardo dell'altro che sia in grado di dare senso all'immagine. Lo scrittore Eugene (Sam Neill), del resto, riuscirà a guarire Claire dalla dipendenza dalle immagini dei propri sogni solo mettendo in prospettiva, nella forma del romanzo, la storia della donna.

Ancora, in *Così lontano così vicino* (*In weiter Ferne, so nah!*, Wim Wenders, 1993), seguito da *Il cielo sopra Berlino*, la questione dell'ipervisibilità, dell'annientamento dell'invisibile a favore di un mondo in cui tutto è immagine e in cui il confine è assente²⁹⁴ è centrale e disorienta i personaggi. Come afferma esplicitamente l'angelo Cassiel (Otto Sander), gli uomini ormai credono di più alle immagini che agli angeli poiché credono che solo esse possano liberarli dall'angoscia.

In un mondo che sembra dunque avere luce su tutto, in una città *sovraesposta*²⁹⁵, il film del 1993 sembra voler sancire la necessità di un'invisibilità che possa colmare il campo unico dell'immagine. Un'immagine che però ancora l'uomo a quella malattia della visione già stigmatizzata in *Fino alla fine del mondo* che viene qui evocata nella frase tratta dal Vangelo di Matteo che apre il film che recita «*la lampada del tuo corpo è l'occhio, se dunque il tuo occhio è più forte tutto il tuo corpo sarà nella luce, ma se il tuo occhio è malato tutto il tuo corpo sarà nell'oscurità*»²⁹⁶.

In un'opera che sembra avere tanti punti di contatto con *Fino alla fine del mondo* quanti con il film di cui è un sequel, emerge ancora una riflessione sull'atto del vedere messo alla prova in un mondo saturo di immagini nonché una necessità di una prospettiva, di un punto di vista in grado di dare esse un senso²⁹⁷.

Risulta interessante ai fini della nostra ricerca l'analisi della scena in cui Daniel e Peter Falk - che interpreta sé stesso come in *Il cielo sopra Berlino* - si introducono nella control room di un aeroporto per aprire la strada alla fuga di Cassiel e della famiglia al centro dell'intreccio in un bunker sotterraneo.

²⁹⁴ La Germania è ora riunificata.

²⁹⁵ Usiamo ancora la terminologia di Virilio, giocando sull'utilizzo del termine nell'ambito fotografico che ben si lega alla questione della luce evocata nel film di Wenders.

²⁹⁶ La malattia della visione è un tema centrale anche di *Fino alla fine del mondo*. In questo senso, *Così lontano, così vicino* inizia esattamente dove finisce il film del 1991.

²⁹⁷ Segnaliamo, a questo proposito, la scena in cui Cassiel racconta all'anziano autista Konrad la sua stessa vita, permettendo così all'uomo di metterla in prospettiva.

Nella stanza in cui si trovano i due guardiani, invasa da monitor che mostrano immagini di videosorveglianza, si manifestano le immagini di Daniel e Peter Falk (fig. 37). Una delle due guardie, tuttavia, scambia la visione nello schermo di Peter Falk per un episodio del celebre sceneggiato Colombo che vede l'attore come protagonista e l'attribuisce a un errore di visualizzazione di uno dei monitor collegato via cavo a un qualche canale televisivo. Dopo essersi resi conto che Peter Falk è effettivamente lì e sta provando a parlare con loro, le due guardie fanno lo fanno entrare assieme a Daniel e i due attuano un piano per distrarli e fare in modo che distolgano lo sguardo dai monitor per permettere ai loro amici di entrare indisturbati nell'aeroporto.

A un certo punto, una delle due guardie afferma che è meglio interrompere la registrazione, denunciando la presenza di una camera di videosorveglianza anche nella control room in cui i due operano (fig. 38).

La scena, dal chiaro carattere comico, racconta un inganno che si consuma sia sul piano semantico sia su quello epistemologico delle immagini. Peter Falk non viene riconosciuto in quanto uomo in carne e ossa poiché le guardie sono chiaramente assuefatte all'immagine di Colombo presentificata e fruita sul medium televisivo. I guardiani inoltre sono essi stessi osservati da una camera di videosorveglianza. Falk e Daniel, dunque, ordiscono un inganno basandosi proprio sull'immagine televisiva di Colombo e – fingendo la messa in scena delle prove di una sequenza dello sceneggiato – riescono a distogliere le guardie dai monitor che mostrano Cassiel e gli altri penetrare nell'aeroporto. In un mondo saturo di immagini, dunque, un occhio malato – come recita Matteo – rende il corpo in balia dell'oscurità. Proprio giocando con le "immagini", quella televisiva di Falk/Colombo e quelle di videosorveglianza, si consuma l'inganno ordito da Daniel.

Questa scena apparentemente secondaria è la perfetta esemplificazione dell'assuefazione all'iperproduzione e iper-fruizione di immagini, che porta a una perdita di lucidità e a un indebolimento delle capacità di vedere e riconoscere: una malattia della visione. Non è certo un caso che Wenders, per rendere visivamente questa moltiplicazione di immagini, utilizzi proprio l'interno di una control-room, con la sua moltitudine di schermi che costruiscono un campo unico in cui non c'è spazio per l'oscurità, per esemplificare un

disorientamento e un appannamento della visione e della percezione²⁹⁸ da parte delle due guardie.

Fra le questioni che solleva *Così lontano, così vicino* vi è anche il rapporto fra violenza, pornografia e immagini. In una scena del film, il criminale Tony Baker (Horst Buchholz) conduce Cassiel nel suo bunker sotterraneo nel quale vengono conservati sia migliaia di cassette di film pornografici sia armi naziste. Un business strettamente correlato, secondo Baker, che risiede nel sottosuolo berlinese come un *humus culturale* pronto a strabordare e a invadere la città.

La riflessione avviata nel film del 1993 viene portata avanti in *Crimini invisibili* (1997), film girato negli Stati Uniti e afferente a un panorama culturale diverso da quello dei film europei di Wenders, ma che si pone in diretta continuità con le opere precedenti del regista.

Crimini invisibili, inoltre, è il film di Wim Wenders in cui il tema della sorveglianza, che abbiamo visto scorrere latente per circa un decennio, si concretizza servendosi del genere neo-noir e di una certa forma di meta-cinema postmoderno che negli anni '90 ha avuto proprio negli Stati Uniti terreno fertile.

Al centro dell'intreccio vi è Mike Max (Bill Pullman), un produttore cinematografico di film di serie B particolarmente violenti con un matrimonio in crisi che, dopo aver ricevuto una misteriosa mail che potrebbe svelargli un piano del governo per sorvegliare l'intera nazione, viene rapito. Scampato a un tentato omicidio, l'uomo si rifugia in Messico dove assume un'altra identità e prova a far luce su quanto gli è accaduto. Nel mentre, si seguono le vicende di Ray Bering (Gabriel Byrne), un tecnico informatico della NASA che lavora in un osservatorio astronomico nel quale ha il compito di vagliare le informazioni ricevute dalle migliaia di camere di video-sorveglianza disseminate nella città e che è colui che ha inviato la mail a Mike, e di Cat, una stunt-woman che sta lavorando alle riprese di un lungometraggio prodotto da Mike intitolato "*Violence*"²⁹⁹ che si infortuna nella prima scena del film.

L'ambientazione hollywoodiana del film, così come la trama neo-noir, fungono da pretesto per Wenders per compiere un discorso sull'iper-produzione di immagini e

²⁹⁸ L'azione che Peter Falk chiede di interpretare a una delle due guardie, tra l'altro, riguarda proprio la ricerca di una lente a contatto.

²⁹⁹ Ricordiamo che il titolo inglese del film di Wenders è *The End of Violence*.

sull'immaginario che esse alimentano. Il produttore protagonista, del resto produce film violenti che – come afferma egli stesso all'inizio del film – alimentano un clima di paranoia poiché essa è “*l'export principale degli Stati Uniti*”.

Il suo produrre immagini di violenza, dunque, spiana la strada dell'immaginario collettivo per l'attuazione di politiche sempre più repressive e restrittive da parte del governo americano. Ed è proprio qui che entra in gioco la sorveglianza video: in un dialogo fra il responsabile del programma di sorveglianza di massa e Ray Bering, l'uomo afferma esplicitamente che l'implementazione del nuovo sistema di sorveglianza che si fonda sul dialogo e sul feedback continuo fra diversi dispositivi porterà a una riduzione sostanziale dei crimini e alla “*fine della violenza*”.

Quando Virilio mette in diretta correlazione l'industria del cinema con quella militare insiste esplicitamente sul fatto che esse siano entrambe fondate su tecnologie della visione (e delle immagini). Il cinema, secondo il filosofo francese, è il risvolto civile di una tecnologia militare e – nel corso della storia – industria militare e cinematografica sono andate di pari passo, con la seconda che ha spesso avuto una funzione ancillare per l'altra³⁰⁰. Il cinema è uno dei media che, secondo Grusin, partecipa a quel processo di pre-mediazione di cui il potere si serve per dar forma a un immaginario collettivo che giustifichi la messa in atto di politiche e azioni altrimenti impopolari³⁰¹.

Quindi, se come abbiamo già notato in precedenza sia il cinema sia la sorveglianza sono accomunati dal “produrre” visibilità³⁰², cinema e videosorveglianza sono in *Crimini invisibili* conseguenti e complementari. Lo stesso Mike afferma all'inizio del film di essere un prodotto dei film che ha guardato, film che hanno alimentato il suo terrore e giocato con la sua angoscia e che lo hanno quindi fatto diventare produttore a sua volta di opere di questo tipo.

Come osserva Terri Murray nella sua analisi del film di Wenders,

Max rappresenta quindi un esempio lampante della visione postmoderna della violenza di Wenders, che egli condivideva con Foucault. Da questo punto di vista, la violenza e il potere non sono fenomeni del tutto indipendenti, ma giocano anche un ruolo nei nostri atti

³⁰⁰ Virilio usa, fra gli esempi, i film di propaganda, ma è un discorso che estende alle modalità con cui il cinema è servito, anche a posteriori, per legittimare la società bellico-industriale contemporanea.

³⁰¹ Cfr. *supra* pp. 27-28.

³⁰² Cfr. *supra*. 2.1.

di scoperta e di conoscenza. Il potere è un “costrutto”, un modo di pensare in cui le immagini che usiamo per rappresentare il nostro mondo contribuiscono alla costituzione di quel mondo e alla sua ricostruzione³⁰³.

La sorveglianza e il cinema, in questa visione, costruiscono un mondo lo delimitano, includono per esclusione, producono soggetti. Fondamentalmente, il produttore Mike e il tecnico informatico Ray fanno lo stesso lavoro.

Ecco, dunque, che Wenders può mettere direttamente in dialogo i due personaggi, facendoli entrare in relazione e dando il via a un plot che mostra proprio come una politica di annullamento della violenza porti in realtà a generarla e a perpetrarla.

Anche in *Crimini invisibili*, la figura del sorvegliante assume dei connotati del tutto singolari. Ray, un tecnico informatico di stanza alla NASA che vive nel paradosso di aver studiato per guardare *in alto* e ritrovarsi invece a guardare *dall'alto*, è un personaggio che sembra vivere in una dimensione altra dai personaggi del film, come se fosse uno degli angeli de *Il cielo sopra Berlino* e *Così lontano, così vicino*. Tuttavia, egli che è un sorvegliante e che ha proprio il compito di analizzare l'immensa mole di immagini che riceve ora dal satellite ora dalle CCTV, ed è a sua volta sorvegliato e limitato nella propria azione da codici e password che registrano e trasmettono ogni suo accesso. Inoltre, il personaggio è spiato dall'inserviente Mathilda, donna centramericana mandata lì dai suoi capi con l'unico fine di controllare ed eventualmente neutralizzare Ray. Ecco che, dunque, la sua azione di sovversione dell'ordine che consiste nel mettere in dialogo il produttore dell'immaginario con il potere che si serve di esso, non può che concludersi con il suo annientamento.

Anche Mike, che è detentore del potere del produrre immagini e dunque del potere sullo sguardo, è a sua volta guardato e sorvegliato sia dalla moglie infedele e arrivista (Andie McDowell), sia dal governo che lo vuole mettere fuori gioco poiché un suo film potrebbe rivelare il programma di sorveglianza di massa che sta venendo attuato.

Questo sistema, che viene applicato in chiave romantica anche nella relazione fra la controfigura Cat e l'agente di polizia che prova a far luce sulla scomparsa di Mike, mette ben in evidenza quella tendenza della contemporaneità in cui tutti sorvegliano tutti. Una struttura che si affianca e si interseca con quella panottica teorizzata da Foucault, presente

³⁰³ Terry Murray, *Defining Violence*, in «Philosophy Now», 2008, consultabile al link: https://philosophynow.org/issues/66/Defining_Violence

ancora nel film di Wenders nella misura in cui l'occhio del controllo globale è in mano a un governo che tutto vede. Paradossale, inoltre, è che proprio un sistema di sorveglianza pensato per eliminare la violenza dia il via a una scia di sangue che si concluderà con l'uccisione di Ray e, forse, con quella di Mathilda e di Mike. Come ha affermato lo stesso Wim Wenders,

l'idea stessa di violenza, per il pubblico di tutto il mondo, nasce in parte da un immaginario prodotto a Los Angeles, nei film e nella musica. Per quanto riguarda la politica, tendo a credere a qualsiasi storia in cui il controllo del crimine — che si tratti di forze di polizia, CIA, FBI, ecc. — si sia trasformato esso stesso in crimine, o in cui il crimine finisca per controllare i controllori. La violenza è un clima malsano, nella vita reale così come nei film³⁰⁴.

Il meccanismo proprio del neo-noir che vuole che proprio nell'eccedenza di visibilità e di informazioni il protagonista sia portato a disperdersi³⁰⁵ si innesta perfettamente nel discorso sulle immagini portato avanti da Wim Wenders in *Crimini invisibili*. È proprio l'abbondanza di immagini, siano esse di video-sorveglianza o del film che Mike sta producendo, a rendere più complessa e ventricolare la ricerca dei protagonisti.

Sul piano formale, Wenders fa un ampio ricorso a inquadrature dall'alto che ricalcano la prospettiva di camere di videosorveglianza e a plongée aeree per sottolineare l'onnipresenza del sistema di sorveglianza satellitare al centro dell'intreccio. Significativo è l'utilizzo di quest'ultimo espediente nella scena in cui Roy viene ucciso mentre sta interloquendo con l'agente di polizia Doc (Loren Dean). L'uomo, a terra dopo essere stato colpito da uno sparo esplosivo da ignoti, viene ripreso con una plongée zenitale (fig. 39). Il motivo della morte di Roy, del resto, è il suo aver rivelato a Mike e ora alla polizia l'esistenza del sistema di sorveglianza. La sua morte, dunque, viene messa in scena con un'inquadratura che ricalca esattamente la logica dello sguardo dall'alto che ne causa e decreta la fine.

Ancora, nell'ultima scena del film, Mike si trova su un molo ad osservare l'oceano: nello stesso luogo si trovano Mathilda con sua figlia e l'oscuro uomo del governo che l'ha assoldata per sorvegliare Ray. La bambina ha uno scambio con Mike su come si traducono

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Cfr. *supra* p. 99.

alcune parole dall'inglese allo spagnolo, fra cui le parole “*los angeles*” e “*cielo*” – che in spagnolo indica sia lo spazio fisico sia il paradiso. Lo scambio si interrompe con la bambina che afferma “*ci stanno guardando*”. Segue uno stacco che mostra i due ripresi dall'alto (fig. 40), da un punto di vista che sembra essere quello degli uomini del governo che stanno parlando con Mathilda, ma che – per estensione e in piena sintonia con il discorso fra i due – può essere anche rivolto agli angeli che osservano dal Cielo³⁰⁶. Sicuramente, l'ultima immagine del film, una complessa ripresa aerea che si allontana gradualmente dal molo e che lascia in sospeso i destini dei personaggi sembra essere espressione di una impossibilità di liberarsi dallo sguardo sorvegliante. Un'impossibilità, che, però, Mike accoglie senza l'angoscia e la paranoia che lo ha contraddistinto e lo ha portato a essere parte del sistema, il “*nemico*”, come recita il voice over finale. Ora, afferma, “*posso vedere la Cina, e spero che loro vedano noi*”.

Un auspicio destinato dalla storia a cadere nel vuoto, a rivelarsi utopia. Le politiche adottate dagli USA a seguito dell'11 settembre e la stretta connivenza fra media e pratiche di controllo ne sono una dimostrazione.

3.3. *La sorveglianza nel cinema tedesco commerciale fra anni '90 e primi anni 2000*

Ci siamo fin qui soffermati su film di autori appartenenti alla corrente del Nuovo Cinema Tedesco che hanno declinato il tema della sorveglianza in varie forme. Parallelamente al trattamento del tema da parte di registi afferenti a un cinema d'essai, non mancano nel contesto tedesco anche film commerciali che hanno come tema fondante la sorveglianza. Un esempio ci è fornito già negli anni '80 da Dominik Graf con il suo *Un angelo caduto dall'inferno* (*Die Katze*, Dominik Graf, 1988). Il film è un *heist movie* dai sapori depalmiani in cui una rapina in banca con ostaggi si concretizza grazie alla posizione di vantaggio dell'organizzatore del colpo che, da una stanza di hotel in cui può avere un controllo totale su ciò che sta accadendo, riesce a monitorare e prevedere le mosse della polizia. Nel film di Graf la questione della sorveglianza emerge non solo mettendo in

³⁰⁶ In una scena precedente, Roy aveva dato accesso alla bambina al telescopio dell'osservatorio dicendole che le avrebbe fatto vedere suo padre, morto e dunque in “cielo”.

scena i vari dispositivi utilizzati da polizia e dal capo dei criminali (CCTV, cimici e localizzatori, fra gli altri), ma anche mediante un'architettura visiva che enfatizza a più riprese la posizione "dall'alto" di cui dispone l'ideatore del colpo: una posizione di invisibilità dalla quale ha pieno appannaggio della visibilità.

Un tema, quello della non-visibilità di personaggi che ordiscono trame disponendo di una visibilità assoluta, che torna anche in *Falsa identità* (*Die Sieger*, Dominik Graf, 1994), un ambizioso *hard-boiled* in cui un sofisticato complotto politico viene messo in atto da alcuni esponenti del governo tedesco grazie all'utilizzo di un ex-agente di polizia, Heinz (Hannes Jaenicke) che, dato per morto, fa il lavoro sporco per loro. Come nel precedente film, Graf indugia a più riprese sulla potenza e sulla capillarità dell'assemblage sorvegliante, appannaggio di un sistema che può vedere di più persino del gruppo di poliziotti protagonisti dell'opera. Emblematica è la scelta di Graf di ricorrere alla visione infrarossa nell'ultimo segmento del film, in cui nella notte delle montagne bavaresi avviene lo scontro finale fra l'agente Simon (Herbert Knaup) e il "fantasma" Heinz. Quest'ultimo, la cui presenza ectoplasmatica è al centro dell'intera opera, non viene praticamente mai mostrato. Il suo punto di vista, infatti, è solo ed esclusivamente filtrato dalla luce verde di un visore notturno grazie alla quale identifica e annienta i propri bersagli (fig. 41). La visione infrarossa è dunque appannaggio di un personaggio invisibile, che vive in una dimensione di oscurità altra dai protagonisti del film.

Falsa identità esce in una Germania già riunificata. Il trauma della riunificazione viene rielaborato simbolicamente proprio dal confronto fra Simon e Heinz, scomparso dopo aver compiuto l'infanticidio della figlia appena nata cinque anni prima degli avvenimenti del film (che esce in sala nel 1994, esattamente cinque anni dopo la caduta del muro di Berlino). Lo scontro fra Simon e Heinz metaforizza quindi nel film di Graf il chiudere i conti con il passato per guardare al futuro senza più il "fantasma" della divisione, il fantasma di un autoritarismo e di pratiche di sorveglianza che a Germania riunificata stanno cambiando rapidamente forma.

Una analoga necessità sembra muovere anche due film usciti nel 2000, *Il silenzio dopo lo sparo* (*Die Stille nach dem Schuss*, Volker Schlöndorff, 2000) e *The State I Am In* (*Die innere Sicherheit*, Christian Petzold, 2000).

Entrambi i lungometraggi si confrontano nuovamente con la stagione del terrorismo della RAF. Torneremo sul film di Petzold, ambientato nel 2000, in 3.5, mentre prendiamo in analisi *Il silenzio dopo lo sparo* poiché è opera di un regista cardine del Nuovo Cinema Tedesco, molto presente anche nel film collettivo *Germania in autunno*, che prova a dare una prospettiva storica al terrorismo a Germania riunificata. Nel tratteggiare la parabola della terrorista Rita (Bibiana Beglau) a cavallo fra anni '70 e anni '90, emerge uno sguardo estremamente critico sulle politiche adottate sia dalla Repubblica Federale sia da Repubblica Democratica nei confronti dei terroristi della RAF, presenze scomode e ingombranti che si trovano a essere oggetto di uno sguardo speciale sia da una parte sia dall'altra della cortina. Rita, dopo essere riparata nella DDR ed aver abbandonato il terrorismo, è costretta comunque a vivere in una condizione di perenne sospetto nel timore che la sua vera identità venga rivelata. A Est quanto a Ovest, Rita viene sottoposta ora a tentativi di identificazione ora a una vera e propria sorveglianza a opera di funzionari della Stasi in carica di tutelarne l'anonimato e l'incolumità.

La donna finisce quindi per essere un corpo estraneo escluso dalla storia che non può dunque trovare alcuno spazio nella Germania unificata in cui si conclude il film ed è condannata a morire in un tentativo impossibile di fuga.

Il rapporto con il passato diviso e, nello specifico, con le pratiche di sorveglianza attuate dalla Stasi nella Germania dell'Est è al centro anche del celeberrimo *Le vite degli altri* (2006)³⁰⁷. Il dramma di Florian Henckel von Donnersmarck ruota attorno alla relazione fra un funzionario della Stasi, Gerd Wiesler (Ulrich Mue), e una coppia composta dallo scrittore allineato Georg Dreyman (Sebastian Koch) e dall'attrice Christa-Marie Sieland (Martina Gedeck). Avendo ricevuto il compito di sorvegliare l'intellettuale da parte di un ministro della cultura della DDR attratto morbosamente da Christa-Marie, Gerd diventa spettatore dell'esistenza dei due e, gradualmente, sviluppa anch'egli un'attrazione per la donna che lo porterà ad alterare i resoconti della sua attività di sorveglianza.

Nonostante la principale modalità con cui viene attuata la sorveglianza sia quella uditiva, *Le vite degli altri* è in realtà un'interessante riflessione sulla relazione fra chi detiene il potere sullo sguardo e chi è invece guardato. Il mestiere di Christa-Marie, del

³⁰⁷ Abbiamo già accennato all'elemento della sorveglianza sonora nel film in 2.1, cfr. *supra* p. 56.

resto, la pone sempre davanti a una pletera di spettatori che assistono alla sua performance. La sorveglianza a cui viene sottoposta, dunque, si configura come un'estensione del palco in cui l'attrice va in scena. Lo spazio della casa in cui vive con Georg è un luogo pienamente illuminato in cui la donna, inconsapevolmente, continua ad essere oggetto dello sguardo di un pubblico. Un pubblico esclusivo, composto da Gerd e dal suo tenente, che assiste però alla sua vita ricalcando la dialettica propria del media televisivo secondo la quale è l'uno a guardare i tutti. Il film di von Donnersmarck dialoga quindi direttamente con opere come *La finestra sul cortile* o il più recente *Sliver*³⁰⁸, il cui protagonista afferma che le persone che vede dagli schermi siti in ogni appartamento del palazzo sono come i personaggi di una soap. A differenza dei film di Hitchcock e di Noyce, tuttavia, l'attività del convinto socialista Gerd non è accompagnata dal voyeurismo che accompagna i personaggi dei film precedenti. Von Donnersmarck delega questo aspetto alla morbosa possessività dello sguardo del ministro della Cultura, che non solo vuole vedere, ma anche possedere mediante la propria visione il corpo dell'attrice Christa-Marie. Al contrario, Gerd sembra essere più simile agli angeli di Wim Wenders. Il suo assistere alla vita dei due personaggi, infatti, diventa via via un'attività che lo porta, invece che a trovare evidenze per condannarli, ad occultarle per proteggerli fino alla scelta finale che lo vede spostare la macchina da scrivere occidentale con la quale lo scrittore avrebbe scritto un pamphlet sui sucidi nella DDR.

In *Le vite degli altri*, dunque, la sorveglianza diventa il punto di partenza per mettere in scena un modello di spettatorialità estremamente contemporaneo che, fra le sue pieghe, sembra chiamare in causa persino questioni come l'interattività – Gerd interagisce direttamente con la vita di Christa-Marie, provando a far concludere la sua storia in maniera diversa – e l'assottigliamento della parete fra verità e falsità in una società in cui tutti sono in scena.

In una sequenza cardine del film, quella dell'unico incontro e interazione fra Gerd e Christa-Marie, l'uomo afferma di ammirarla poiché ella è sempre vera in una società in cui chiunque, dirigenti della DDR in primis, adotta una personalità di facciata. Alla domanda su come faccia ad affermare una cosa simile, Gerd risponde all'attrice di essere “*il suo pubblico*”.

³⁰⁸ Cfr. *supra* pp 69-70.

Quando Paul Virilio descrive le città contemporanee come degli enormi set a cielo aperto in cui i cittadini compiono in continuazione degli atti-cinema in cui lo spazio pubblico diventa immagine pubblica³⁰⁹ non ha certamente in mente la Germania dell'Est, ma sicuramente von Donnermsarck mette bene in scena il pensiero del filosofo francese in un'opera che sin dalle prime battute relaziona spettacolo e pratiche di sorveglianza per compiere un discorso che, più che rivolto a un passato archiviato, sembra essere rivolto al futuro.

Il caso di von Donnersmarck, regista che proprio con opere che hanno come tema la sorveglianza ha riscosso un notevole successo³¹⁰, non è isolato. Citiamo in conclusione di paragrafo *The Experiment - Cercasi cavie umane* (Das experiment, Oliver Hirschbiegel, 2001), film ispirato all'esperimento carcerario di Stanford³¹¹, in cui la stretta sorveglianza a cui tutti i partecipanti al test sono sottoposti si rivela incapace di cogliere la deriva distruttiva dell'esperimento. In un film che afferma come gli spazi e i ruoli producano soggettività, paradossalmente, l'impianto panottico proprio delle società foucaultiane che hanno dato forma alle carceri collide con la mole di informazioni ricevute dalle camere di video-sorveglianza che non vengono ben interpretate dagli scienziati che sovrintendono il test. L'incanalamento e l'analisi dei flussi di informazioni, dunque, diventa problematico per un occhio che non sa cosa guardare ed evidenziare dei dati che ha di fronte. Il film di Hirschbiegel – che fa uso sin dal suo incipit di plongée che evidenziano la condizione di sorveglianza a cui il protagonista verrà sottoposto (fig. 42) – è dunque un monito contro la mancanza di sorveglianza che può verificarsi anche in una condizione di visibilità totale.

³⁰⁹ Cfr. *supra* p. 13.

³¹⁰ La sorveglianza, sebbene in forme diverse, sarà anche al centro di *The Tourist* (2010) e *Opera senza autore* (2018).

³¹¹ Lo Stanford Prison Experiment (1971) fu uno studio sulla simulazione di un carcere in cui studenti assegnati ai ruoli di "guardie" e "prigionieri" svilupparono rapidamente comportamenti autoritari e sottomessi, portando all'interruzione anticipata dell'esperimento. Il lavoro evidenzia il potere delle situazioni sociali nel modellare l'identità e il comportamento individuale.

3.4. *Fra film-saggio e videoarte: la sorveglianza nelle opere di Harun Farocki e Hito Steyerl*

Nella nostra disamina della sorveglianza nel cinema tedesco abbiamo sin qui chiamato in causa prevalentemente opere di finzione. Ciò che andremo a fare ora è soffermare la nostra attenzione sul lavoro di due registi e artisti tedeschi che si muovono fra video-arte e cinema documentario nella forma del cosiddetto film-saggio³¹².

Già Michael Klier, aveva utilizzato la forma documentaria per dar vita a un film interamente composto da footage CCTV, *The Giant (Der Riese)*, 1983), andando a costruire una post-moderna sinfonia urbana in cui la visione sulla città era delegata interamente agli occhi elettronici delle camere di video-sorveglianza³¹³. Il film di Klier, che non aveva la forma del film-saggio ma si limitava, rimediando le immagini CCTV, a documentare una realtà in atto senza esprimere alcun punto di vista su queste tecnologie e sul loro impiego, è però sintomatico di un'attenzione che il panorama culturale tedesco ha rivolto alla questione della video-sorveglianza sin da tempi remoti. Anche l'israeliano Eyan Sivan utilizzerà nel 2003 le immagini CCTV contenute nell'archivio dell'ormai estinta Stasi nel suo *I Love You All (Aus Liebe Zum Volk)*, Eyal Sivan, 2003), accompagnando queste immagini al commento di una voce di un ignoto ex funzionario della Stasi. Il film di Sivan, che attinge da un archivio di immagini ben definite e catturate per un'unica finalità, ovvero sorvegliare i cittadini della DDR, ci offre

la possibilità di comprendere la presenza pervasiva di un apparato sistematico di controllo e disciplina che mirava a rendere lo spazio sociale perfettamente trasparente e regolato, abolendo qualsiasi distinzione tra dimensione pubblica e privata e considerando ogni cittadino come un potenziale sospetto³¹⁴.

³¹² La fortuna di questa pratica cinematografica in Germania ha radici ben profonde. Gli stessi estratti diretti da Alexander Kluge presenti in Germania in autunno anticipano non a caso la futura poetica del "frammento" che contraddistinguerà l'opera dell'intellettuale tedesco e che lo porterà sempre più verso il film-saggio.

³¹³ Antonio Somaini, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES», 2, 2010, p. 154, tr. it. mia.

³¹⁴ *Ibidem*.

La riflessione portata avanti dal documentarista israeliano, dunque, è perfettamente in linea con quella che pochi anni dopo verrà messa in scena da Florian Henckel von Donnersmarck in *Le vite degli altri*.

A fianco a questi lavori, entrambi documentari prodotti per il cinema, troviamo una riflessione sulla sorveglianza e sulle immagini prodotte dai sistemi di sorveglianza nel lavoro di Harun Farocki e di Hito Steyerl: due nomi strettamente correlati, la seconda è stata allieva del primo, il cui opus ci permette di muoverci da pratiche di video-sorveglianza classiche come le CCTV fino alle più nuove e pervasive forme proprie dell'era digitale.

Abbiamo già chiamato in causa a più riprese al pensiero di Harun Farocki, in particolare mettendo in relazione le sue tesi circa le immagini operative a quelle di Paul Virilio sul rapporto fra guerra e immagini elettroniche³¹⁵. Abbiamo vagamente alluso alle teorie di Hito Steyerl mettendole in relazione con la questione della visione dall'alto e della verticalità³¹⁶. Ciò che ci interessa ora osservare è in che modo il loro pensiero si manifesti nelle opere che hanno prodotto.

Nel caso di Farocki, prima di arrivare a coniare il termine “immagini operative” nella serie *Eye/Machine I-III* (2001-2004) riferendosi espressamente a quelle immagini elettroniche prodotte non per esigenze estetiche ma solo per guidare operazioni tecniche, l'artista tedesco aveva già avuto modo di relazionarsi alle varie tipologie immagini impiegate nell'ambito della sorveglianza in *I thought I was seeing convicts* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, Harun Farocki, 2000), videoinstallazione a doppio schermo realizzata per la mostra “*The World as Design*” tenutasi a Stoccarda. Il lavoro costituisce un dittico con il film-saggio *Prison Images* (*Gefängnisbilder*, Harun Farocki, 2000), che si configura come un ampliamento dell'installazione video-artistica che la mette direttamente in relazione con la rappresentazione che il cinema ha fatto delle prigioni sin dalle proprie origini in un dialogo fra media e immaginari tanto caro all'artista tedesco. Se *I thought I was seeing convicts* si concentra nello specifico sulla visione computazionale e il doppio schermo funge a più riprese come strumento per mettere in relazione la visione delle macchine con la loro analisi diagrammatica ad emergere, in un'opera il cui titolo è una citazione diretta a una frase di Ingrid Bergman presente in

³¹⁵ Cfr. *supra* p. 13.

³¹⁶ Cfr. *supra* p. 21.

Europa '51 (Roberto Rossellini, 1952) di Roberto Rossellini³¹⁷, è una significativa omologia fra i dispositivi di sorveglianza presenti nelle prigioni e quelli presenti nei supermercati. Entrambi i sistemi di ricognizione, infatti, servono a interpretare un'azione registrata nello stesso modo³¹⁸. Sono impiegati, di fatto, con finalità predittive. Nei supermercati per osservare gli spostamenti degli acquirenti e decidere quindi la conformazione degli spazi e il collocamento dei prodotti negli scaffali³¹⁹ (fig. 43); nel caso delle carceri, invece, l'occhio elettronico non osserva il detenuto nella sua singolarità, ma ne monitora lo scostamento da una norma comportamentale prestabilita. In *Prison Images*, invece, Farocki sembra essere interessato a far collidere le contemporanee pratiche di sorveglianza messe in atto nelle prigioni con la rappresentazione canonica che il cinema ha fatto di esse. Come scrive Farocki, le nuove pratiche di detenzione e di sorveglianza hanno portato a mettere in crisi l'immaginario forgiato dal cinema dei luoghi di detenzione³²⁰, rendendo quello del cinema uno spazio quasi romantico rispetto alla realtà attuale.

Le immagini di video-sorveglianza catturate nelle prigioni sono ritenute da Farocki parte di un processo di deumanizzazione, di sparizione del corpo, in un processo del tutto opposto a quello che fa il cinema, che invece produce visibilità e relazioni.

Prendiamo in analisi le immagini – presenti in entrambi i lavori – che mostrano una rissa fra carcerati che avviene in un cortile e che continua nonostante i detenuti sappiano che le guardie possono sparare e ucciderli da un momento all'altro. La didascalia commenta che, nel carcere di massima sicurezza di Corcoran dove Farocki si è recato, i detenuti non hanno altro che il proprio corpo e loro appartenenza alle gang per indicare la propria identità. In una scena che viene paragonata a un combattimento fra gladiatori, l'artista sembra interessato più alla modalità con cui le immagini catturano questo “spettacolo” che allo scontro in sé. Come ha dichiarato Farocki,

alcune guardie sostengono che i loro colleghi abbiano spesso messo deliberatamente membri di gruppi rivali nello stesso cortile e scommesso sull'esito delle risse, come se i

³¹⁷ La protagonista, dopo aver visto degli operai al lavoro in una fabbrica, afferma: “Ho pensato di avere di fronte dei carcerati”.

³¹⁸ Christa Blümling, *Harun Farocki: Critical Strategies*, in «Harun Farocki; working on the sight-lines», a cura di Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, p. 318.

³¹⁹ Lo stesso tema sarà al centro anche del seguente *The Creators of the Shopping Worlds* (2001).

³²⁰ Ivi, pp. 290-295.

detenuti fossero gladiatori. Le telecamere di sorveglianza funzionano a una velocità ridotta per risparmiare sui costi. Nei filmati a nostra disposizione, gli intervalli erano ampliati, così che i movimenti risultano scattosi e non fluidi. Le risse nel cortile sembrano uscite da un videogioco di bassa qualità. È difficile immaginare una rappresentazione della morte meno drammatica³²¹.

Di fronte allo sguardo delle CCTV, persino la morte perde di drammaticità, poiché lo sguardo non è in grado di riconoscerla in quanto tale. Un tema di assoluta rilevanza, che abbiamo già affrontato soffermandoci su film come *87 ore* di Costanza Quatriglio o *Il n'y aura plus de nuit* di Éléonore Weber e che vede proprio le radici nel pensiero di Farocki. Sia *I thought I was seeing convicts* sia *Prison Images* si concludono con una didascalia/frase che afferma che nelle carceri californiane oggi non sia più consentito sparare nei cortili in caso di risse, ma che si impiegano acqua mischiata con gas lacrimogeni e agenti chimici irritanti e che una camera collegata ai cannoni idrici registra ogni incidente. All'improvviso, osserva Farocki, “*non c'è più bisogno di sparare (shoot) ai detenuti*”. È interessante il ricorso alla parola *shoot*, che in inglese significa sia sparare sia scattare: una parola che sancisce di nuovo una connessione fra funzione dell'occhio e funzione dell'arma. Preludio di un discorso che verrà sviluppato nella serie *Eye/Machine I-III* in cui l'occhio umano viene definitivamente estromesso dall'elaborazione delle immagini e in cui Farocki si sofferma, fra le altre, sulle telecamere poste sui missili intelligenti che producono immagini-kamikaze destinate a distruggersi una volta che l'arma ha riconosciuto il pattern da colpire e dunque impattare.

Uno scambio di immagini operative che estromette del tutto l'uomo dal processo di annientamento: non solo il soldato, ma anche la vittima che diventa semplicemente un ostacolo da eliminare all'occhio della macchina. Il conflitto è quindi completamente anestetizzato, de-realizzato³²². A scomparire, di nuovo, è la morte.

Il pensiero di Farocki viene ripreso e rielaborato dall'artista Hito Steyerl, che pone al centro della propria riflessione teorica due questioni fondamentali: quella della verticalità e quella delle “*poor images*”.

³²¹ Ivi, p. 290.

³²² Cfr. *supra* p. 12.

La verticalità, osserva l'artista rifacendosi al pensiero di Elsaesser, ha preso il posto della prospettiva orizzontale di matrice albertiana ed è oggi un nuovo paradigma visivo e culturale:

“Così come la prospettiva lineare aveva istituito un osservatore immaginario stabile e un orizzonte immaginario, allo stesso modo la prospettiva dall'alto istituisce un osservatore immaginario fluttuante e un terreno immaginario stabile.

Questo stabilisce una nuova normalità visiva — una nuova soggettività perfettamente integrata nelle tecnologie di sorveglianza e nella distrazione basata sugli schermi.⁹ Si potrebbe concludere che si tratti in realtà di una radicalizzazione — anche se non di un superamento — del paradigma della prospettiva lineare. In essa, la precedente distinzione tra oggetto e soggetto viene esasperata e trasformata nello sguardo unidirezionale dei superiori sugli inferiori, un guardare dall'alto verso il basso. Inoltre, lo spostamento della prospettiva crea uno sguardo disincarnato e telecomandato, esternalizzato a macchine e altri oggetti”³²³.

Il pensiero di Steyerl è direttamente figlio di molti dei filosofi, sociologi e teorici dei media che abbiamo incontrato finora e ciò si riscontra anche nella sua definizione delle “*poor images*”, le immagini povere definite dall'artista come «*i Dannati dello schermo contemporanei, i detriti della produzione audiovisiva, i rifiuti che si depositano sulle rive delle economie digitali*»³²⁴. Immagini, dunque in perenne movimento entro i flussi (deleuziani) di dati e informazioni che l'artista oppone al concetto di “risoluzione”, una cultura che produce una visibilità sempre maggiore e che è espressione di un sistema dominante. Tuttavia, l'immagine povera,

da un lato, operano contro il valore feticistico dell'alta risoluzione. Dall'altro, proprio per questo finiscono per integrarsi perfettamente in un capitalismo dell'informazione che prospera su tempi di attenzione compressi, sull'impressione piuttosto che sull'immersione, sull'intensità piuttosto che sulla contemplazione, sulle anteprime piuttosto che sulle proiezioni³²⁵.

³²³ Steyerl, *The wretched of the Screen*, p. 24.

³²⁴ Ivi, p. 32.

³²⁵ Ivi, p. 36.

Forti di questa teorizzazione che lega verticalità, immagini povere e una cultura della sorveglianza propriamente contemporanea in cui tutti siamo immersi, prendiamo in analisi una delle opere più celebri dell'artista, *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (Hito Steyerl, 2013), parodia dei video-tutorial diffusi in rete che denuncia l'impossibilità di rendersi opachi e invisibili nell'era della visibilità totale garantita dal digitale.

Attraverso cinque capitoli, l'artista fornisce una serie di consigli che vanno dall'assurdo a delle vere e proprie pratiche per sfuggire alla cultura della risoluzione in cui essere visti significa essere catalogati come metadati, trasformati in profili di rischio o asset commerciali.

Partendo dalla materialità dei pattern di calibrazione nel deserto californiano — relitti di un'era in cui la visione era ancora un atto analogico di messa a fuoco terrestre — Steyerl attacca il paradigma della sorveglianza digitale, trasladando il corpo umano dalla sfera dell'identità a quella della risoluzione. In questo scenario, il pixel è presentato dall'artista come un'unità di misura della sovranità, in perfetta continuità con il pensiero di Eyal Weizman³²⁶. Se esistere significa essere catturati dalla griglia algoritmica ed entrare a far parte del gioco del cosiddetto capitalismo della sorveglianza³²⁷, la sparizione non può più essere un occultamento fisico, ma un vero e proprio sabotaggio della renderizzazione, alla risoluzione che domina una società "in piena luce". La resistenza proposta da Steyerl non risiede dunque nella rivendicazione di una visibilità democratica, impossibile secondo l'artista³²⁸; in un mondo in cui non tutti possediamo la stessa capacità di risoluzione, bensì in una politica dell'opacità: un invito a farsi "immagine povera", a degradare la propria risoluzione fino a diventare rumore, scivolando quindi sotto la soglia di percepibilità di un potere che identifica la trasparenza con il controllo e la cattura bio-politica del corpo e dello spazio.

Nella breve opera di Hito Steyerl, presentata per la prima volta in una mostra tenutasi a Berlino intitolata "*The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*" e oggi – molto significativamente, per il discorso portato avanti sulle immagini povere dall'artista – visibile su YouTube, convergono molteplici questioni che abbiamo trattato

³²⁶ Cfr. *supra* p. 14.

³²⁷ Stiamo nuovamente riferendoci al testo di Zuboff di cui abbiamo parlato nel primo capitolo.

³²⁸ Ivi, p. 130.

sin dalle prime pagine del nostro elaborato che l'artista continua tutt'oggi a trattare e ad evolvere nella relazione con nuove tecnologie come quelle sempre più accurate di riconoscimento biometrico o le intelligenze artificiali, sempre più impiegate in pratiche di sorveglianza con finalità predittive.

Ma soffermarci su di esse vorrebbe dire sconfinare sin troppo nel territorio della video-arte ed allontanarci dal medium cinematografico. Aver convocato tuttavia i nomi e le figure di Harun Farocki e di Hito Steyerl ci è tuttavia utili per concludere il nostro discorso negli ultimi due paragrafi e per dare riprova di come la questione della sorveglianza sia un tema transmediale nel panorama artistico tedesco e che non appartenga dunque solo al cinema di finzione o a forme più classiche di documentario *found-footage*.

3.5. Chi sorveglia Barbara? La sorveglianza nel cinema di Christian Petzold

Nel panorama di registi tedeschi in attività, Christian Petzold si ricama un ruolo significativo. Contraddistinto da una poetica espressamente post-moderna, che dà nuova forma a intrecci del passato, il lavoro di Petzold si contraddistingue anche per la stretta collaborazione che il regista ha intrecciato proprio con Harun Farocki, co-sceneggiatore di cinque suoi film fra il 1996 e il 2014. Un sodalizio interrotto dalla morte di quest'ultimo, a cui Petzold ha dedicato *La donna dello scrittore* (*Transit*, Christian Petzold, 2018). Lo sguardo di Christian Petzold ha catturato l'evoluzione della Germania dalla riunificazione fino alla contemporaneità, soffermandosi spesso sulla condizione di depressione economica dell'Est e cogliendo con grande precocità i fantasmi dietro le politiche economiche attuate negli anni del cancellierato di Angela Merkel che hanno portato la Germania a diventare potenza egemone in Europa. Nel suo cinema, spesso accostato alla corrente della *Berliner Schule*³²⁹, emerge con forza la questione dell'identità: un'identità che si scontra contro l'anonimità dei luoghi dai quali è impossibile fuggire, con il confronto con il passato da cui emergono i traumi del nazismo,

³²⁹ Movimento che accomuna una nuova generazione di cineasti tedeschi emersa a cavallo fra gli anni '90 e 2000 che vede, fra gli altri, Angela Schanelec, Thomas Arslan, Benjamin Heisenberg e Christoph Hochhäusler e che si riunisce attorno alla rivista *Revoler*. I registi della Scuola di Berlino prediligono un ritorno al realismo e a un minimalismo che si configura nel rifiuto della spettacolarità a favore di storie intime.

del terrorismo e della divisione, con l'integrazione culturale e contro un sistema contemporaneo che tende a mettere in pratica quei processi di de-soggettivazione che rendono l'individuo sempre più residuale e fantasmatico³³⁰.

Un'identità dunque instabile, ammalata e plasmata da quelle forme di capitalismo finanziario di matrice neoliberista che il regista ritiene ben delineate da Deleuze nel *Poscritto*:

“[Deleuze] mostra, a mio avviso in modo convincente, che queste nuove strutture al di fuori della famiglia tradizionale — comuni, famiglie patchwork, ecc., che si vedevano in opposizione alle famiglie classiche con le loro nevrosi edipiche — queste strutture, che si pensava rappresentassero la libertà, erano in realtà una diretta incarnazione della moderna società del controllo, cioè della forma moderna di oppressione, che improvvisamente incombe sui cittadini”³³¹.

Frequente, nel cinema di Christian Petzold, è dunque il ricorso a immagini di CCTV che sono intrinsecamente legate a un discorso sul capitalismo finanziario e in cui l'immagine diventa merce di scambio e valore economico e cattura personaggi alla deriva, spinti da quel desiderio proprio del neocapitalismo che produce soggettività “spettrali” alla ricerca di una realizzazione sempre destinata a essere frustrata³³².

Dopo un trittico di film televisivi in cui la questione della video-sorveglianza sembra emergere come espressione di una società maschilista e neoliberista che prova a possedere la donna, una donna in cerca di affermazione economica, mettendola sotto il controllo di un occhio elettronico che ne definisce la spendibilità e, allo stesso tempo, ne feticizza l'immagine³³³, è il primo lungometraggio per il cinema diretto da Christian Petzold, *The State I Am In* (2000) – co-sceneggiato da Farocki – a farsi portatore di uno sguardo del tutto singolare sulle immagini di videosorveglianza.

³³⁰ Per un approfondimento al cinema di Christian Petzold si rimanda a Marco Abel, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, 2013, Rochester, Camden House, pp. 69-111.

³³¹ Abel, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, p. 92.

³³² In questo senso, il cinema di Petzold si lega espressamente al pensiero di Guattari, che certo deve aver influenzato anche Farocki, che quando parla di “svolta semiotica del capitale” in testi come *Capital as the Integral of Power Formations*, definisce il capitale come un operatore semiotico che traduce ogni cosa, compresa l'immagine, in un valore di mercato. Il capitale è dunque la somma di ogni potere che produce e cattura soggettività.

³³³ Per un approfondimento sui primi film di Christian Petzold si rimanda a William Mohan, *Ghosts and their Prices: Surveillance and Image Economies in Christian Petzold's Cinema*, in «Senses of Cinema», settembre 2017, consultabile al link: <https://www.sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/surveillance-and-image-economies-christian-petzold/>

Hans (Richy Muller) e Clara (Barbara Auer) sono due ex terroristi della RAF che si ritrovano nel 2000 in Portogallo assieme alla figlia adolescente Jeanne (Julia Hummer). Quella che sembra, all'apparenza, essere una famiglia tedesca in una vacanza estiva, è in realtà una famiglia di fuggitivi che si ritrova a vivere lontano dalla Germania. Ben presto, però, un furto compiuto nella casa in cui vivono li pone nella condizione di essere privi di denaro per vivere e decidono quindi di provare a rientrare in Germania per provare, tramite alcune vecchie amicizie, a recuperare i soldi necessari per poter partire per il Brasile e cambiare definitivamente vita.

Giunti in Germania, la famiglia si rifugia nella lussuosa villa in un bosco che Jeanne crede appartenere al padre di Heinrich, un ragazzo tedesco che ha conosciuto in Portogallo e di cui è innamorata. Vedendo le proprie possibilità di raccogliere i soldi necessari per la fuga frustrate, Hans e Clara decidono di compiere una rapina in banca per poi fuggire definitivamente dalla Germania. Il loro tentativo di fuga, però, vien bloccato da ignote auto che, dopo averli inseguiti e speronati, portano la Volvo sulla quale viaggia la famiglia a uscire fuori di strada, ribaltarsi e portare alla morte Hans e Clara.

Primo film della cosiddetta "trilogia dei fantasmi" di cui faranno parte anche *Gespenster* (2005) e *Yella* (2007), *The State I Am In* mette in scena l'angoscia e la paranoia che permea dei personaggi costantemente in movimento, i due ex terroristi, che si scontra contro la volontà della figlia adolescente Jeanne di avere una stabilità e di vivere una vita normale come quella dei suoi coetanei, una vita plasmata dal consumismo, dall'omologazione e da quel desiderio di possesso cardine del neoliberismo. Un'ambizione che si scontra con tutto ciò contro cui hanno lottato i genitori, che nel film di Petzold sono però loro stessi vittime del desiderio borghese di ottenere i soldi necessari per sistemarsi definitivamente e trovare un luogo dove vivere. A differenza del coevo *Il silenzio dopo lo sparo* (2000) di Volker Schlöndorff, che si conclude con la riunificazione della Germania e con la morte di una protagonista che, da terrorista, non può in alcun modo avere una possibilità di esistenza e che è dunque in tutto e per tutto un film sulla stagione del terrorismo, quello di Petzold è secondo Marco Abel un film sull' «l'irruzione del capitalismo finanziario neoliberale e i suoi effetti sulla costituzione della Germania post-unificazione»³³⁴.

Come scrive Abel,

³³⁴ Abel, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, p. 89.

ciò che *The State I Am In* rende sensibile [...] è che i vecchi quadri storici e politici segnati dal nome della RAF hanno perso la loro capacità diagnostica rispetto a un presente che non è più definito dal potere dello Stato — quello stesso potere che le azioni della RAF miravano a colpire — bensì da un regime di potere radicalmente economico, che ha intensificato la logica operativa delle sue fasi precedenti, rendendo nel processo la logica assiomatica del capitalismo considerevolmente più efficace e pervasiva. Le condizioni della società del controllo generate dalla logica economica del capitalismo finanziario neoliberale hanno creato condizioni di soggettività radicalmente nuove per i cittadini tedeschi, non da ultimo quelle che mettono i soggetti in movimento senza permettere loro di sapere perché siano in movimento, per non parlare di dove tale movimento dovrebbe condurli in un paese che ostinatamente rimane loro estraneo.

È proprio in questo discorso che vengono innestate diverse immagini CCTV che, come nota il critico William Mahan, hanno nel film tutte a che vedere con transizioni economiche o con la pianificazione di esse³³⁵.

Tutte le immagini di videosorveglianza, inoltre, sono sempre preludio di un'azione di forza che si conclude con la neutralizzazione dei soggetti catturati da esse.

La modalità con cui Petzold sceglie di introdurre nel decoupage del film queste immagini è significativa dal momento che non viene mai mostrato l'occhio che le visiona e le analizza. Queste immagini, quindi, sembrano essere espressione di un occhio elettronico privo di un soggetto che le vaglia, configurandosi semmai come immagini che — meccanicamente — inducono a compiere un'azione di annientamento. La logica che guida l'inserimento del footage di videosorveglianza sembra dunque richiamare da vicino quel concetto di *immagini operative* definito qualche anno più tardi, come abbiamo visto, dal co-sceneggiatore del film Harun Farocki.

Un meccanismo che in *The State I Am In* si ripete ben due volte. La prima quando Klaus, un editore amico di Clara, viene arrestato dalla polizia a seguito dello scambio monetario con una ragazza (fig. 44), la seconda quando — nel finale del film — la famiglia in fuga viene inseguita da ignote macchine il giorno dopo aver commesso la rapina e incontra la morte.

³³⁵ Mohan, "Ghosts and their Prices: Surveillance and Image Economies in Christian Petzold's Cinema".

Se, tuttavia, nel caso dell'arresto di Klaus lo spettatore è portato a pensare che lo sguardo che osserva le immagini di videosorveglianza sia quello della polizia, nel caso delle due che mostrano prima Jeanne entrare nella banca per pianificare la rapina e poi i suoi genitori compierla (fig. 45) non possiamo dire lo stesso.

La domanda su chi stia "autenticando" con il proprio sguardo queste immagini emerge nella misura in cui Petzold sceglie di inserire la prima durante il sopralluogo di Jeanne, donando quindi un'"attenzione speciale" alle sue azioni – attenzione che non riceve invece quando ruba CD o abiti nei negozi tappezzati di CCTV per omologare il suo stile a quello dei suoi coetanei – e le seconde come se appartenessero a un flashback di Clara che ripercorre la rapina³³⁶ (che si conclude, forse, con la morte di un agente di sicurezza). L'enigmatico finale, in cui la Volvo su cui viaggia la famiglia viene inseguita e speronata da auto non identificate, è destinato a lasciare la domanda senza risposta.

L'epurazione della famiglia – che, come osserva lo stesso Petzold invade la gabbia di Faraday che è la Germania come se fosse un gruppo di anticorpi che invadono un corpo sano³³⁷ – si compie dunque quasi in maniera scientifica, sotto lo sguardo di un occhio elettronico che non ha né volto né spazio e che può simboleggiare quello del capitalismo neoliberista della società del controllo. Uno stato, che va oltre lo Stato – come osserva Mohan le auto che inseguono la famiglia potrebbero anche essere quelle della vigilanza privata della banca – e che degna di un'attenzione speciale non chi ruba per omologarsi alla massa e dunque giocare allo stesso gioco del consumismo – ma chi ruba con la speranza (impossibile) di poter essere ancora altro dal sistema.

Paradossalmente, nel film gli unici a esercitare uno sguardo sorvegliante sui protagonisti e ad essere presenti in scena fisicamente sono i ladri portoghesi che, nell'incipit del film, derubano la famiglia e la costringono a ripiegare in Germania. La loro presenza, però, non viene ovviamente segnalata con immagini di videosorveglianza, bensì con una di quelle oggettive sorveglianti su cui ci siamo molto soffermati che segnala la presenza di uno sguardo che monitora i personaggi e che si rivelerà essere a posteriori quello dei ladri. In un certo senso, il film di Petzold mette in scena degli espulsi dalla storia, degli *homines sacer*³³⁸ che esistono solo come obiettivi da eliminare. Degli spettri che abitano una casa

³³⁶ Un espediente analogo a quello adottato da Ridley Scott in *Thelma & Louise*, con la differenza che nel film di Scott il "flashback CCTV" è prova di un'azione esaltante da parte delle donne, mentre nel film di Petzold emerge più come trauma.

³³⁷ Abel, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, p. 82.

³³⁸ Cfr. *supra* p. 26.

fantasma nel mezzo di una foresta e che si muovono in un limbo, una bolla la definisce Abel³³⁹, in cui sono costantemente in transito, inseguendo un desiderio destinato a non potersi mai avverare di uscire dalla condizione di nuda vita. Un desiderio frustrato poiché l'occhio rizomatico e automatico del neoliberismo globale, un occhio privo di un soggetto osservante, li condanna all'annientamento.

Temi che riemergono anche nei successivi film di Petzold appartenenti alla cosiddetta trilogia dei fantasmi come *Gespenster* – che in italiano si traduce proprio come fantasma – in cui un'orfana, Nina (Julia Hummer), è in cerca di un'identità e si trova stretta fra una misteriosa ragazza, Toni (Sabine Timoteo), anch'ella in cerca di identità, e una ricca donna francese, Françoise (Marianne Basler), che soffre di depressione dopo aver perso anni addietro la figlia anni in un supermercato berlinese e che periodicamente torna nella città cercando di rintracciarla.

Di nuovo, Petzold fa muovere i personaggi in una bolla. Di nuovo, abbiamo a che fare con personaggi in cerca di un'identità e “in movimento” verso una stabilità e un luogo da definire casa³⁴⁰, in una Berlino non identificabile – Petzold non ricorre qui mai ad establishing shot – in cui, di nuovo, la videosorveglianza entra in scena due volte in modo emblematico. Durante un furto in un centro commerciale compiuto da Nina e Toni, vengono introdotte nel decoupage delle immagini di videosorveglianza che cambiano senza alcun apparente motivo il loro focus compiendo delle panoramiche dapprima su una ragazza e poi sull'altra. Quella che mette in scena Petzold è dunque una vera e propria soggettiva dal punto di vista di una CCTV che precede il primo incontro fra Nina e Françoise. Ancora una volta, lo spettatore è chiamato a domandarsi a chi appartenga lo sguardo che manovra le camere e compie lo zoom e la panoramica, dal momento che Nina esce indisturbata dal negozio senza essere bloccata dalla sicurezza. Kristin Kopp vede in queste immagini espressione della psiche alterata di Françoise, che ha perso anni prima la figlia in un centro commerciale, che vedendo una ragazza che somiglia a come dovrebbe essere la figlia adesso la identifica e la segue per poi fermarla una volta fuori dal negozio, in un ingresso in campo da parte della donna che in un primo momento

³³⁹ Ivi, p. 70.

³⁴⁰ Abel, nel testo citato, parla proprio dell'utopia dell'*heimat*, termine tedesco che si traduce come casa/patria/focolare e di una *potentia* dei personaggi di Petzold che si scontra contro la *potestas* di un sistema economico che li condanna a un continuo movimento privo di finalità.

sembra attribuibile a quello di una guardia di sicurezza che ha assistito al furto e che blocca Nina.

Tuttavia, è una seconda integrazione di immagini di video-sorveglianza che sembra manifestarsi ancora una volta come un flashback di un personaggio³⁴¹, in questo caso Françoise, a farci domandare “chi sta guardando?”.

Come nel primo caso, infatti, anche queste immagini – che mostrano la figlia della donna in un passeggino venire portata via da un uomo sconosciuto – presentano una panoramica che segue per diversi secondi l'avvenimento salvo poi perderlo di vista. Ancora una volta, siamo portati a chiederci per quale motivo una camera di videosorveglianza debba prestare attenzione a un evento del genere senza richiedere un intervento. Forse anche questa immagine, che altro non è che uno spettro del passato, è frutto della coscienza di un personaggio traumatizzato. La domanda, però, è destinata a non avere risposta.

Le immagini di videosorveglianza, dunque, sono in *Gespenster* espressione di uno sguardo privo di autenticazione, elettronico, perturbante proprio perché inspiegabile, che insiste su personaggi in cerca di un'identità. Uno sguardo soggettivo, le CCTV si muovono, ma privo di un soggetto, uno sguardo fantasma che si colloca su fantasmi, le protagoniste donne del film, denunciandone il loro statuto spettrale.

Un'accezione presente anche nel successivo *Yella* (2007), in cui la protagonista è letteralmente uno spettro – la sua morte ci viene mostrata all'inizio del film – che “gioca al gioco del mercato finanziario e dei colletti bianchi”³⁴² in una Germania orientale in preda alla depressione economica e, ancora, in *La donna dello scrittore* (2018).

Nel film con Franz Rogowski e Paula Beer, Petzold sposta per la prima volta il proprio focus dalla Germania al continente europeo collocando un romanzo ambientato nella Francia occupata dai nazisti in un presente atemporale in cui la città di Marsiglia diventa un non luogo, un'altra bolla, in cui migliaia di profughi riparano nella speranza di ottenere i visti di transito necessari per fuggire da un paese occupato in balia di rastrellamenti.

In *La donna dello scrittore*, il cui titolo originale è *Transit*, i personaggi che stazionano nella città francese sono presenze spettrali in cerca di un documento che garantisca il riconoscimento della loro identità. Una Marsiglia in cui ha atto quel meccanismo “banottico” ben descritto da Lyon³⁴³ – proprio dello stato di anomia dell'*homo sacer* – in cui

³⁴¹ È la stessa convocazione di queste immagini presente in *The State I Am In*.

³⁴² Abel, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, p. 94.

³⁴³ Cfr. *supra* pp. 27-28.

si può stazionare solo se si garantisce che si è in transito (il paradosso del non luogo viene esteso all'intera città) e in cui la videosorveglianza entra in scena in un'unica, ma significativa, scena del film: il primo incontro fra Georg (Franz Rogowski) e Marie (Paula Beer).

Mentre la voice-over recita “*la cosa triste è che non ti vedono, che non esisti nel loro mondo*”, la macchina da presa stacca su un'immagine di videosorveglianza che mostra Marie entrare in campo e mettere la mano sulla spalla di Georg (fig. 46). Una dinamica pressoché identica a quella di *Gespenster* nella forma, che ancora una volta sancisce lo stato fantasmatico dei due personaggi, destinati a non lasciare il limbo Marsiglia. Nel finale del film, non a caso, Marie diventerà effettivamente una presenza spettrale che Georg proverà a intercettare nell'attesa della quale rinuncerà a ogni tentativo di fuga dal paese.

Nei film di Petzold analizzati fin qui, dunque, il concetto di fantasma è messo in stretta correlazione con le immagini di videosorveglianza prive di un soggetto che le vaglia e sembra sposarsi alla perfezione col concetto di immagini operative elaborato da Farocki. Potremmo dire, tuttavia, che se per Farocki la sparizione dell'occhio umano che guarda corrisponde anche alla sparizione fisica dell'umano guardato, in Petzold questa sparizione viene resa immagine, metaforizzata, dal ricorso alla figura del fantasma. Un corpo che *non c'è già più*, ma che continua a vivere nel limbo.

Concludiamo il nostro discorso attorno a Christian Petzold, un regista i cui film rielaborano con grande precisione molti temi che abbiamo trattato nell'elaborato³⁴⁴, soffermandoci sull'analisi della prima scena di *La scelta di Barbara* (*Barbara*, 2012), un film ambientato nella DDR degli anni '80 e che non presenta al proprio interno alcun footage di CCTV, ma che si pone in diretta continuità con il discorso sulla sorveglianza portato avanti da Petzold. Il film si apre con il primo piano della protagonista, Barbara (Nina Hoss), un medico che è stato assegnato ad un ospedale di provincia dopo aver tentato di espatriare a Ovest, su un autobus. Giunta alla propria fermata, la donna scende dal mezzo, ma la macchina da presa, invece che staccare o seguirla di spalle, rimane all'interno del bus e compie una panoramica che la mostra in allontanarsi in secondo

³⁴⁴ Anche la sua ultima opera, *Miroirs* n° 3 (2025) presenta al suo interno dinamiche di sorveglianza che ricalcano i suoi film precedenti.

piano (fig. 47). Segue un campo lunghissimo dall'alto verso il basso che, inizialmente fisso, compie nuovamente una panoramica che mostra la donna fermarsi in mezzo a un marciapiede (fig. 48). Segue un raccordo sullo sguardo che denuncia l'origine di questa inquadratura, ovvero il punto di vista del primario dell'ospedale André (Ronald Zehfer) che sta osservando la donna assieme all'agente incaricato di sorvegliarla. Seguono altre inquadrature dall'alto verso il basso che si ricordano nuovamente con lo sguardo del medico in una scena che riprende appieno il topos omerico della *teichoscopia*³⁴⁵, ovvero l'osservazione dalle mura che consiste nel mettere in scena uno spettatore interno che, dall'alto delle mura, ottiene informazioni e descrizioni dei personaggi che entrano nel proprio campo visivo.

Dopo un paio di scene che mostrano Barbara e André in azione nell'ospedale, a fine giornata la donna è in attesa dell'autobus che la porti a casa. La macchina da presa la inquadra nuovamente in un campo lunghissimo dall'alto verso il basso (fig. 49), adottando pressoché lo stesso punto di vista di fig. 48. Inaspettatamente, però, entra in campo l'auto di André, che si propone di accompagnare Barbara a casa.

Quella che pochi minuti prima era una soggettiva diventa ora un'oggettiva. Questa inquadratura è uguale, nella sua funzione, a quella che apre il film e porta lo spettatore a chiedersi "chi sta sorvegliando Barbara?". La panoramica iniziale, infatti, sembra il punto di vista di un personaggio invisibile che, collocato fra i passeggeri del bus, monitora i movimenti del medico.

Se le inquadrature successive denunciano esplicitamente la presenza di un soggetto che guarda, quelle che aprono e chiudono il primo segmento narrativo del film sono entrambe espressione di uno sguardo che rileva in Barbara un corpo a cui rivolgere un'attenzione speciale. La macchina da presa di Petzold, dunque, adotta esattamente la stessa logica sorvegliante che guida inizialmente lo sguardo di André e dell'agente in carica di tenere sotto controllo la donna. Preludio di un film in cui l'atto di sorvegliare assume un ruolo estremamente significativo per il compiersi dei destini dei personaggi e in cui la questione dello sguardo emerge a più riprese, come nell'analisi data da André dell'errore della rappresentazione anatomica della mano nel celebre dipinto di Rembrandt "*La lezione di*

³⁴⁵ Omero usa questo espediente nel terzo libro dell'Iliade quando Elena e Priamo, situati sulle porte Scée, osservano gli eroi achei radunati nella piana di Troia. Priamo chiede alla donna di descrivere gli eroi che vede ed Elena procede a presentare i principali guerrieri greci. Uno stratagemma che Omero introduce proprio per presentare gli eroi greci al proprio pubblico.

anatomia del dottor Nicolaes Tulp". Nell'evidenziare il noto errore commesso dal pittore olandese nel dipingere la mano dissezionata, André osserva che tutti i personaggi in scena stanno guardando l'atlante scientifico che il dottore usa per la sua dimostrazione. Questo, secondo il medico, permette allo spettatore di focalizzare il proprio sguardo sul cadavere e di "essere con lui, non con loro".

Un'*ekphrasis* che definisce lo sguardo di André – innamorato di Barbara – come appartenente a un livello differente da quello dello sguardo, privo di soggetto, di uno Stato che tratta Barbara come un corpo estraneo da disciplinare.

3.6. "Lo schiaffo" e "Funeral Casino Blues": la sorveglianza nel cinema tedesco del 2025

Come abbiamo visto nel corso del capitolo, la questione della sorveglianza – intesa sia come pratica che coinvolge direttamente lo sguardo, sia come pratica mediata da dispositivi che danno forma a diversi regimi scopici, sia come modalità con cui la macchina da presa si relaziona a personaggi e ambienti – attraversa trasversalmente la storia del cinema tedesco. Abbiamo trattato diversi registi, autori e film che hanno declinato il tema nelle più varie modalità, e abbiamo lasciato fuori numerose altre opere in cui la sorveglianza è pure un tema principale. Pensiamo, ad esempio, a *Schläfer* (Benjamin Heisenberg, 2005), opera di un regista facente parte della scuola di Berlino che presenta diverse consonanze con il cinema di Michael Haneke, autore che ha esercitato una notevole influenza sulla "seconda ondata" dei registi appartenente alla corrente, o i noir *Im Schatten* (Thomas Arslan, 2010) e *Verbrannte Erde* (Thomas Arslan, 2024), anch'essi opera di un regista molto influente nell'ambito della scuola di Berlino che compiono un discorso complementare a quello di Petzold sulle politiche neoliberiste e di austerità compiute dalla Germania negli anni di Angela Merkel. Due opere che hanno come protagonista il killer Trojan (Mišel Matičević) – nome tutt'altro che casuale –, un corpo estraneo, una figura spettrale, che attenta alle logiche del capitalismo finanziario tedesco. Nel dittico di film Arslan fa un uso della macchina da presa espressamente sorvegliante soprattutto nelle scene che riguardano scambi monetari e che rimandano nuovamente alla lezione di Christian Petzold.

E ancora, *Who Am I? (Who Am I – Kein System ist sicher)*, Baran bo Odar, 2014), un'opera incentrata su un gruppo di hacker che dialoga direttamente con celebri opere della serialità come *Mr. Robot* (2015-2019) e *La Casa di Carta* (2017-2021) e in cui il tema dell'identità in un mondo interconnesso in cui dati e informazioni vengono continuamente incanalati in flussi e ri-composti è centrale sin dalla domanda che dà titolo al film. La finta frammentazione della personalità dell'hacker protagonista funge da metafora per descrivere un mondo in cui l'individuo può essere più persone allo stesso tempo senza soffrire di alcuna malattia. Le azioni di sorveglianza, in un contesto del genere, sono duramente messa alla prova da un nemico «che si muove alla stessa velocità dei segnali elettronici»³⁴⁶.

O, di nuovo, *Vi presento Toni Erdmann (Toni Erdmann)*, Maren Ade, 2016), commedia in cui il rigido mondo del capitalismo finanziario tedesco, esportato nel territorio fertile della Romania, che produce una cultura dell'auto-controllo che porta i lavoratori a “far da sé il proprio panottico” – tornano ancora Lyon e Bauman³⁴⁷ – viene scombuscolato dall'arrivo dell'eccentrico Toni Erdmann (Peter Simonischek), alter-ego del padre della protagonista Ines (Sandra Hüller). Tramite una serie di azioni prive di un senso precostituito, Toni Erdmann prova a mettere in crisi le alienanti sicurezze dell'algida figlia per farle riscoprire l'affetto e il calore dei legami familiari messi in crisi dal neoliberalismo sfrenato che porta a un sempre maggiore individualismo.

Sandra Hüller è poi protagonista di uno dei film di maggiore successo critico degli ultimi anni, *La zona di interesse (The Zone of Interest)*, Johnatan Glazer, 2023), opera di un regista inglese ma che è logicamente afferente al contesto storico e sociale tedesco. Nel film che mostra la vita del comandante del campo di concentramento di Auschwitz e della propria famiglia durante gli anni della Guerra, che abito in una splendida villa a ridosso delle mura del luogo di sterminio, l'orrore dell'Olocausto viene lasciato fuori campo e l'interno del campo viene mostrato solo in sequenze che ricorrono all'imaging termico. Come ha affermato in diverse occasioni Jonathan Glazer³⁴⁸, il film non è stato girato in maniera convenzionale, bensì tappezzando gli ambienti in cui vivono i protagonisti del

³⁴⁶ Cfr. *supra* p. 7.

³⁴⁷ Lyon, Bauman, *Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, p. 41.

³⁴⁸ Mark Salisbury, *Jonathan Glazer on "The Zone Of Interest": "I wanted to remove the artifice of filmmaking"*, in «Screen Daily», 27 novembre 2023, consultabile al link: <https://www.screendaily.com/features/jonathan-glazer-on-the-zone-of-interest-i-wanted-to-remove-the-artifice-of-filmmaking/5188230.article>

film di dieci camere nascoste lasciando dunque gli attori interagire negli spazi senza avvertire la presenza fisica della troupe. Uno stile che ricalca quello del *Grande Fratello*, che dona alla regia di Glazer uno sguardo distaccato, elettronico, dei suoi protagonisti e che pone in relazione la completa visibilità della vita dei gerarchi nazisti con la completa non-visibilità della vita all'interno del campo di concentramento. Una vita che si compie in piena luce che viene contrastata dall'oscurità di cui la termocamera si fa "vincitrice", fornendo un punto di vista non-umano, ma interno al campo di concentramento.

Sia il ricorso alla termocamera sia le modalità di produzione di *La zona di interesse* sembrano dunque esprimere una tendenza a "sorvegliare chi sorveglia", rendendo il film di Glazer un perfetto esempio di cinema subvegliante.

Concludiamo, infine, soffermandoci su due film tedeschi del 2025, radicalmente diversi eppure accomunati dal portare avanti un discorso sulla sorveglianza. Il primo è *Lo schiaffo* (*Was Marielle weiß*, Frédéric Hambalek, 2025), commedia ispirata al cinema di Yorgos Lanthimos in cui una ragazzina di nome Marielle (Laeni Geiseler) a seguito di uno schiaffo datole dai genitori Julia (Julia Jentsch) e Tobias (Felix Kramer) acquisisce poteri telepatici che le permettono di vedere e sentire tutto ciò che accade ai genitori quando non si trovano con lei. Ne emerge di conseguenza una divertita satira che prende di mira i non-detti e le menzogne su cui si regge l'apparente stabilità della famiglia borghese protagonista del film, dal momento che i genitori sui posti di lavoro si dimostrano radicalmente diversi da come si raccontano e si mettono in scena nelle relazioni quotidiane. A essere decisamente significativo per il nostro discorso sulla sorveglianza, è proprio la modalità con cui Frédéric Hambalek mette in scena l'onniveggenza e l'onnipresenza dello sguardo di Marielle sui genitori: la macchina da presa, infatti, si muove liberamente fra first person shot, plongée e soggettive impossibili che segnalano la pervasività e la presenza dello sguardo sorvegliante della figlia sui genitori. Uno sguardo a cui non sfugge nulla e a cui i genitori devono adattarsi nel corso della narrazione, arrivando a modificare i propri comportamenti proprio poiché costantemente sorvegliati fino a soluzioni estreme e paradossali.

Lo sguardo della macchina da presa, dunque, è espressione di quello di Marielle in un'opera che porta all'estremo il concetto di essere sempre in scena proprio della società

contemporanea e che mette nuovamente sotto analisi le identità che i soggetti si costruiscono nello spazio delle relazioni sociali.

Il secondo film che prendiamo in analisi è invece *Funeral Casino Blues* (Roderick Warich, 2025), presentato nel corso dell'82° edizione della Mostra del Cinema di Venezia. L'esordio al lungometraggio dello sceneggiatore tedesco Roderick Warich, interamente girato in Thailandia con un cast thailandese, è l'incontro fra un tipo di sguardo sulla realtà proprio del cinema tedesco – il film si apre del resto con una citazione a *Vampyr* di Dreyer – e tematiche più proprie di un certo del sud-est asiatico che guarda a Wong Kar-wai e ad Hou Hsiao-hsien. Ecco che dunque nell'hotel tappezzato di camere di videosorveglianza – figura anch'essa archetipica del cinema tedesco, si pensi all'ultimo *Mabuse* di Fritz Lang o al *Million Dollar Hotel* di Wim Wenders – si compie l'amore impossibile fra Jen (Jutamata Lamoon), una ragazza che arrotonda prostituendosi su siti d'incontri e Wason (Wason Dokkathum), barista con trascorsi criminali. Un amore che li porterà entrambi alla morte. Una storia di invisibili, dunque. Una storia di fantasmi che sembra guardare tanto al cinema di Christian Petzold quanto al cinema di genere folkloristico thailandese. Jen, infatti, morirà alla fine del secondo atto per diventare poi una presenza fantasmatica che continuerà ad abitare il limbo dell'hotel come una bolla dalla quale non può andare via.

A rendere il film di Warich particolarmente interessante ai fini della nostra analisi è il ricorso alle immagini di video-sorveglianza, ora frutto di un'attenzione voyeuristica da parte dei custodi dell'albergo che teorizzano sui possibili sviluppi delle azioni dei personaggi al di fuori dal campo di visione delle CCTV, ora frutto di un non-sguardo, di uno sguardo fantasma che è però paradossalmente in grado di cogliere gli effetti del passaggio dello spettro di Jen. Come ha affermato Warich in un'intervista,

ultimamente penso molto al mondo in cui viviamo, dove tutto è filmato, continuamente. Ma la maggior parte di quelle riprese non viene mai vista. Immagini di sorveglianza, video medici... si vedono solo quando succede qualcosa di terribile. Oppure, all'opposto, quando un gatto fa qualcosa di divertente. [...] C'è qualcosa di intrinsecamente spettrale nelle immagini di sorveglianza. Siamo abituati a pensare che, quando vediamo riprese da telecamere di sicurezza o da dashcam, qualcosa di brutto stia per accadere. Quelle immagini sembrano una finestra su un altro strato di realtà, uno in cui la violenza è già presente, o sta per manifestarsi. Ecco perché, anche nelle scene romantiche dove tutto sembra sicuro, c'è

questa sensazione latente di minaccia, come se qualcosa stesse osservando, e non finirà bene. Per me è anche un commento sul voyeurismo, che è molto presente nella storia. Il protagonista guida lei ai lavori come sex worker, e poi resta fuori, guardando le finestre. [...] E poi c'è l'idea che ci sia qualcun altro che osserva. Una presenza più grande. Non voglio dire “Dio” o “destino”, ma qualcosa di superiore che è consapevole di tutto³⁴⁹.

Tornano nella riflessione di Warich dei concetti ampiamente espressi da Harun Farocki sul vasto universo delle immagini operative e la domanda che ci siamo posti analizzando il footage CCTV nel cinema di Christian Petzold: “*chi sta sorvegliando?*” Forse, di nuovo, quell'occhio scientifico di Dio di cui parla Virilio³⁵⁰? Di certo, lo sguardo fantasma sui fantasmi – qui veramente spettri a differenza dei film di Petzold in cui il “fantasma” è letteralmente “ciò che appare”³⁵¹ – messi in scena in *Funeral Casino Blues* è uno sguardo che sembra in grado di riconoscerli e donare loro una visibilità che, da vivi, non hanno mai avuto. Uno sguardo che non cancella la violenza e la morte associata a queste immagini – ancora la lezione di Farocki è ben presente – ma che sembra essere uno sguardo conciliante, che accoglie lo scarto, lo spettro, il residuo.

³⁴⁹ Omar Franini, *Il fantasma del melodramma: intervista a Roderick Warich*, in «ODG Magazine», 9 ottobre 2025, consultabile al link:

<https://www.odgmagazine.com/il-fantasma-del-melodramma-intervista-al-regista-roderick-warich/>

³⁵⁰ Cfr. *supra* p. 66.

³⁵¹ Albergo Libera, *Gespenster: i fantasmi dell'era digitale*, in «SpecchioScuro», 28 aprile 2017, consultabile al link: <https://specchioscuro.it/gespenster-christian-petzold/>

Conclusioni

Nel corso dell'elaborato abbiamo cercato di indagare le modalità con cui il tema della sorveglianza si configura nell'ambito della cultura visuale contemporanea. Abbiamo dapprima incontrato il lavoro di artisti che, profanando i dispositivi nati con finalità sorveglianti, ne hanno problematizzato l'uso, le implicazioni etiche e morali, nonché le contraddizioni implicite nel loro utilizzo. Spesso, la loro opera verte nel dare visibilità all'invisibilità con cui queste tecnologie operano. Emblematico è il caso di James Bridle, che rende letteralmente visibili i droni tramite installazioni sul suolo urbano che ne replicano le dimensioni. Ci siamo poi soffermati su come queste pratiche artistiche possano – in parte – partecipare a un processo inverso alla sorveglianza, la subveglia. Il cinema stesso, rimediando le immagini prodotte da dispositivi di sorveglianza, rende evidenti, dona visibilità a queste pratiche e – quando non lo fa con l'ottica di pre-medarle, secondo l'accezione del termine fornitaci da Grusin – lo fa spesso con una finalità anch'essa subveglia, come abbiamo visto nell'analisi di opere come *Redacted* di Brian De Palma, *L'uomo privato* di Emidio Greco e – soprattutto – *Niente da nascondere* di Michael Haneke, in cui il linguaggio cinematografico stesso si fa subveglia.

Nelle numerose analisi che effettuate abbiamo fatto convergere il pensiero di diversi filosofi, teorici dei media e sociologi, dimostrando come il cinema sia a tutti gli effetti un medium in cui può aver luogo la sintesi di diversi pensieri e di diverse tensioni proprie della nostra società. Abbiamo inoltre più volte visto come ciò che distingue la produzione di immagini propria del cinema da quella dei dispositivi di sorveglianza sia proprio la presenza di un punto di vista, di una prospettiva umana capace di colmare il divario che c'è fra le immagini frutto della “visione senza sguardo” e di “autenticare” quel grado massimo di indessicalità che esse dovrebbero intrattenere – secondo Thomas Levin – con la realtà. La necessità di uno sguardo umano, di uno sguardo incarnato che colga la significanza di un evento contro quello di macchine la cui visione è invece disincarnata – stiamo qui usando i termini della filosofa merleau-pontiana Vivian Sobchack – è ciò che più distingue cinema e videosorveglianza. Ciò che c'è su uno schermo cinematografico c'è poiché ha senso, ciò che viene catturato dall'occhio automatico delle forme di sorveglianza che abbiamo affrontato nella tesi lo può avere

solo accidentalmente o a posteriori, dopo aver analizzato le immagini in quanto dati e informazioni e averle confrontate con altri dati e parametri.

Nel nostro elaborato abbiamo provato sia a soffermarci su film che hanno già una lunga storia critica di studi che li collegano alla sorveglianza, provando però a sottolineare degli aspetti dell'utilizzo del linguaggio cinematografico e del montaggio che spesso passano in secondo piano a favore del tema, che si dà nell'evidenza dell'intreccio, sia film generalmente non inclusi nelle speculazioni critiche e accademiche. Le analisi che abbiamo compiuto sull'utilizzo della plongée in film come *Sliver*, *Crimini invisibili*, *Syriana* e *Good Kill* ci dimostrano come la plasticità del linguaggio cinematografico permetta sempre – anche in film non criticamente acclamati – di infondere un senso che può trasparire solo dalle immagini e dal montaggio di esse. Ci dimostra ulteriormente che ogni immagine – nel cinema – può (e dovrebbe) significare.

Purtroppo, per molti film che abbiamo analizzato non abbiamo trovato alcuna fonte bibliografica che fosse a supporto delle nostre argomentazioni e abbiamo quindi proceduto ad applicare i concetti che abbiamo introdotto nel primo paragrafo per vedere in che modo le opere dialogassero direttamente con essi.

Causa di questa assenza di fonti è sicuramente dovuta a una maggiore reperibilità di studi americani che intrecciano cinema e sorveglianza e che, logicamente, prendono in analisi film americani intrecciandoli a tematiche che negli Stati Uniti sono certamente più “calde” e più sentite che in altre parti del mondo, in primis in Italia. Noi stessi, nel definire i parametri teorici del primo capitolo, ci siamo stupiti di riscontrare una così vasta diversità nell'applicazione di politiche e pratiche di sorveglianza fra Stati Uniti ed Unione Europea, tanto da farci riflettere se effettivamente la principale differenza fra cittadini europei e cittadini statunitensi non risieda proprio nelle pratiche di sorveglianza a cui veniamo quotidianamente sottoposti.

Sicuramente, la necessità di interrogare le modalità con cui il cinema non-americano si interfaccia al tema della sorveglianza si scontra contro alcune evidenze: nel cinema italiano, ad esempio, sembrerebbe davvero che l'unico autore che abbia avuto l'acutezza di intercettare i temi più dirimenti e attuali delle pratiche di sorveglianza sia un regista morto precocemente proprio quando quella società così ben descritta da diverse sue opere andava sempre più definendosi, staccandosi dal paradigma foucaultiano: stiamo parlando di Elio Petri, la cui opera almeno da *La decima vittima* ben riflette su come

nella contemporaneità gli uomini e i soggetti siano sempre “in scena”, sottoposti a uno sguardo che li sorveglia e in base al quale agiscono. Leggere il cinema di Elio Petri secondo il filtro degli studi sulla sorveglianza, anche andando oltre il Foucault più volte citato nelle analisi di *Todo Modo*, potrebbe portare a far emergere aspetti significativi non solo sul suo cinema, ma anche sull’evoluzione del capitalismo dell’informazione nel nostro paese.

Anche le cinematografie asiatiche sono pressoché assenti nella speculazione occidentale fra cinema e sorveglianza. Eppure, anche al di fuori del contesto cinese – che ha ovviamente le sue specificità e nel quale anche autori come Jia Zhangke, oltre a Vivian Qu, si rapportano direttamente al tema della sorveglianza – basta spostare gli occhi sul cinema sudcoreano contemporaneo, sdoganato negli ultimi anni a seguito del trionfo agli Oscar di *Parasite* di Bong Joon-ho, per trovare diversi film che intercettano direttamente la questione della sorveglianza mettendo in scena i dispositivi, rimediandoli. Abbiamo analizzato a più riprese *Decision to leave* di Park Chan-wook – probabilmente uno dei film più rilevanti sotto questo aspetto che sono usciti negli ultimi anni – e ricordiamo che il regista è lo stesso di *Joint Security Area* (2000), *OldBoy* (2004), *The Handmaiden* (2016) e il recentissimo *No Other Choice* (2025), quattro film in cui il tema della sorveglianza emerge con grande forza relazionandosi ora al “confine” – di cui abbiamo largamente discusso nel corso dell’elaborato –, ora all’”identità” – anche su ciò ci siamo più volte soffermati – e al mondo lavorativo contemporaneo, sempre più in balia di pratiche di sorveglianza e di dispositivi che assottigliano la differenza fra spazi di lavoro e spazi privati.

Tornando in Europa, uno dei pochi registi che nei saggi (anche europei) abbiamo incontrato è l’austriaco Michael Haneke, ma – ad esempio – non abbiamo trovato testi che isolassero la questione della sorveglianza nel cinema di Wim Wenders, pur avendo il regista tedesco firmato diversi film in cui essa è un tema se non centrale estremamente rilevante. La nostra analisi del cinema tedesco, del resto, ci dà dimostrazione di come una cinematografia nazionale possa esprimere con continuità anche più di un autore che si relaziona a più riprese al tema della sorveglianza: pensiamo ad Alexander Kluge, ma anche al meno noto Dominik Graf, a Volker Schlöndorff che negli Stati Uniti ha diretto anche il primo adattamento cinematografico del celebre romanzo *Il racconto dell’ancella*, a Florian Henckel von Donnersmarck e, ovviamente, a Christian Petzold,

il cui ultimo *Miroirs n° 3* si può ancora prestare a quei discorsi sulla sorveglianza che abbiamo applicato al suo cinema.

Sicuramente, la mole di film che abbiamo convocato nel corso dell'elaborato ha lasciato aperte alcune questioni che meriterebbero approfondimenti ancora più specifici, anche mettendo in dialogo l'opera di autori di diversa provenienza. Pensiamo ad esempio ad Andrew Niccol e Mamoru Oshii, le cui opere hanno sorprendentemente diversi punti in comune, o anche Christian Petzold e Bertrand Bonello, che hanno uno sguardo molto simile sulle CCTV, o Park Chan-wook e Brian De Palma.

Certamente, abbiamo provato a mostrare come la sorveglianza, che abbiamo definito come una condizione endemica della nostra società, emerga a più riprese e nelle più varie modalità nel cinema, anche in film "insospettabili". La domanda che ci poniamo, in conclusione, è se forse il cinema, proprio in virtù delle sue strette correlazioni con la sorveglianza ma anche dei suoi più evidenti punti di scarto, possa essere lo strumento più adeguato per comprendere le implicazioni che essa ha nella nostra contemporaneità. Forse è proprio il cinema, che nel suo dispositivo si fa ancora garante dell'oscurità e dell'invisibile – pensiamo alla sala cinematografica e alla dialettica fra campo e fuori campo – ciò che può permetterci di cogliere, di intercettare, di resistere al regno del campo unico della sorveglianza, di quella "luce onnipresente" che dà titolo al documentario di Theo Anthony e di quella "assenza di notte" che dà titolo al film di Éléonore Weber. Contro la tirannia della risoluzione e della trasparenza totale, il cinema può ancora farsi garante di invisibilità e dare visibilità a un invisibile che ci rende sempre più visibili, sempre più esposti.

Immagini



Fig. 1, *Perché un assassinio*, campo lungo “sorvegliante”



Fig. 2, *A ciascuno il suo*, campo totale



Fig. 3, *Unsane*, first-person shot



Fig. 4, *Wife of a spy*, first-person shot



Fig. 5, *Tatami*, plongée zenitale



Fig. 6, *Il diabolico dottor Mabuse*, campo totale



Fig. 7, *Il diabolico dottor Mabuse*, mise en abyme



Fig. 8, *Todo Modo*, immagine di videosorveglianza



Fig. 9, *Sliver*, oggettiva “sorvegliante”



Fig. 10, *Sliver*, plongée



Fig. 11, *Demonlover*, punto di vista di una CCTV



Fig. 12, *Nocturama*, punto di vista di una CCTV

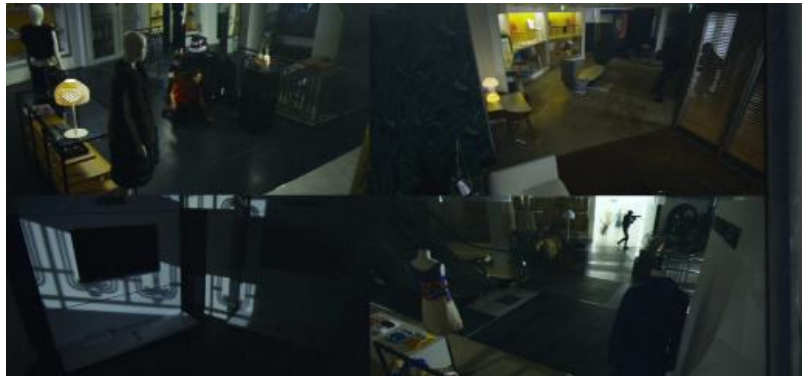


Fig. 13, *Nocturama*, split-screen della control-room



Fig. 14, *Stranger Eyes*, split-screen della control-room



Fig. 15, *Stranger Eyes*, appartamenti



Fig. 16, *Syriana*, plongée aerea



Fig. 17a, *Good Kill*, prima inquadratura



Fig. 17b, *Good Kill*, dettaglio occhio



Fig. 18a, *Good Kill*, dettaglio crocifisso

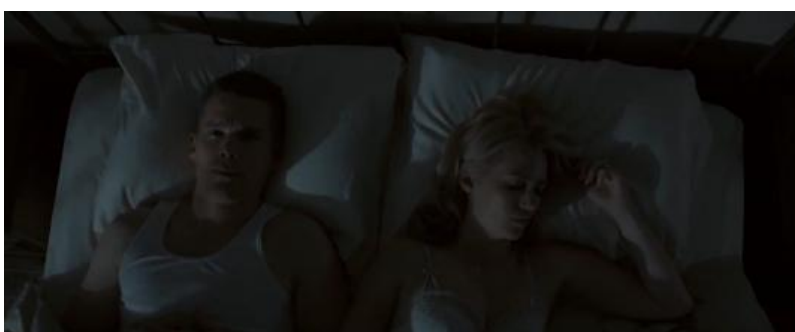


Fig. 18b, *Good Kill*, plongée su letto del protagonista



Fig. 19, *Under the Silver Lake*, feedback visivo del drone civile



Fig. 20a, *Blackhat*, dettaglio del braccio dell'hacker a inizio film



Fig. 20b, *Blackhat*, dettaglio del braccio di Hathaway a fine film



Fig. 21, *Blackhat*, plongée dell'hacker a inizio film



Fig. 22, *Decision to leave*, dissolvenza incrociata



Fig. 23, *Trap Street*, finale



Fig. 24, *Patlabor 2*, mirino termico

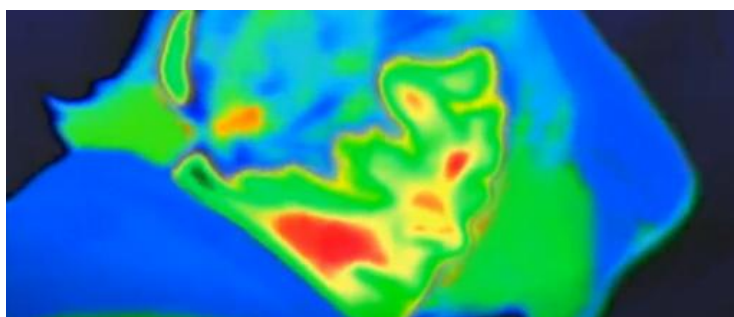


Fig. 25a, *La terra dell'abbondanza*, immagine termica



Fig. 25b, *La terra dell'abbondanza*, primo piano di Michelle Williams

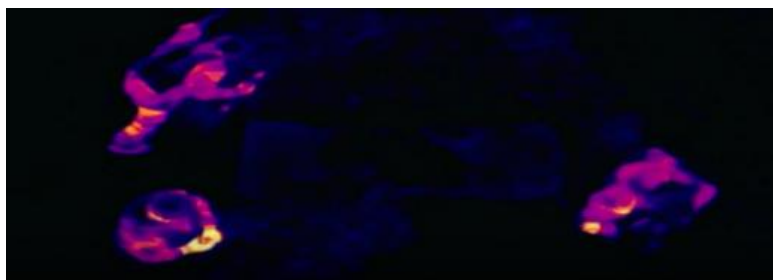


Fig. 26, *Atlantis*, plongée termica iniziale



Fig. 27, *Atlantis*, immagine termica finale

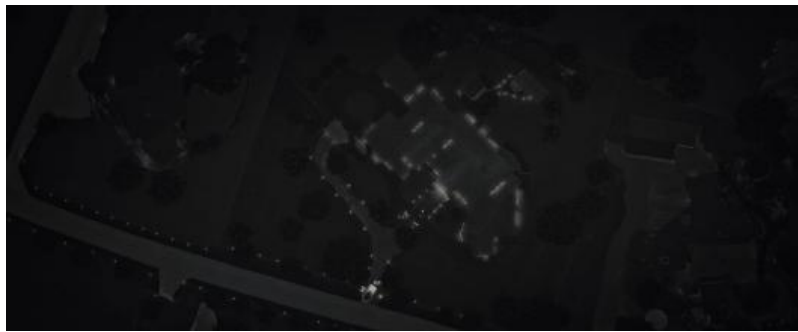


Fig. 28, *Sicario*, plongée termica

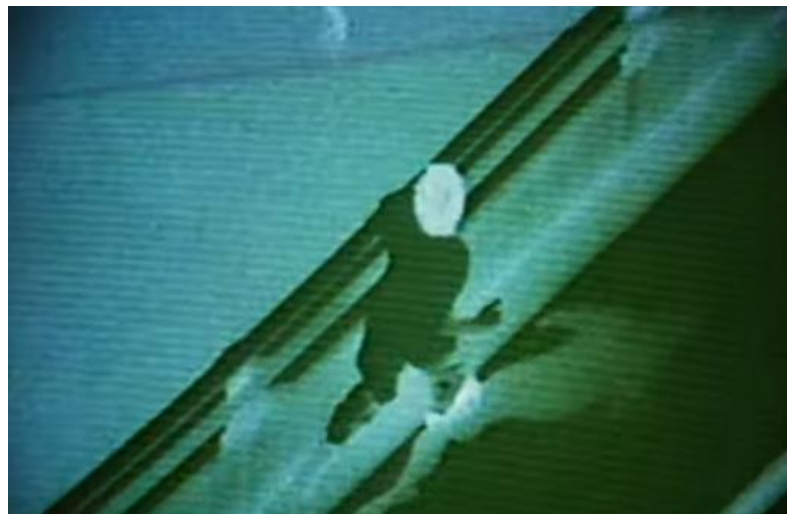


Fig. 29, *In order not to be here*, plongée termica



Fig. 30, *Il n'y aura plus de nuit*, mirino termico post-bombardamento



Fig. 31, *Niente da nascondere*, notiziario in tv



Fig. 32, *L'uomo privato*, finale

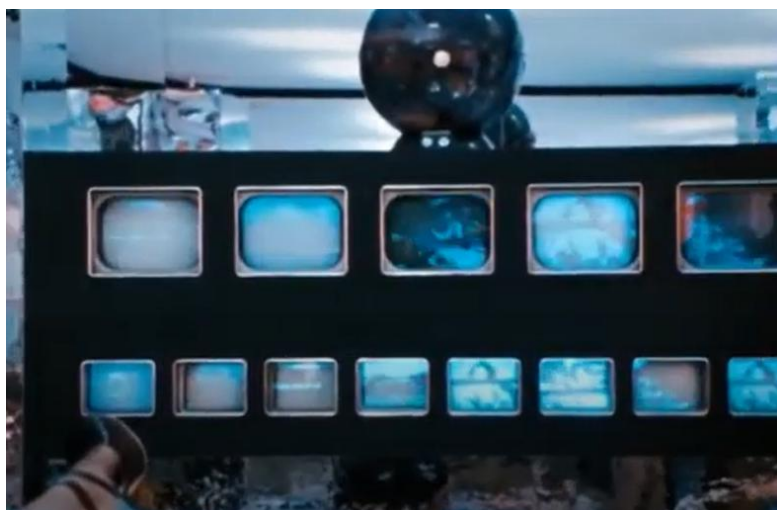


Fig. 33, *Il mondo sul filo*, schermi nella control-room



Fig. 34, *Il mondo sul filo*, plongée finale



Fig. 35, *Germania in autunno*, immagine di video-sorveglianza

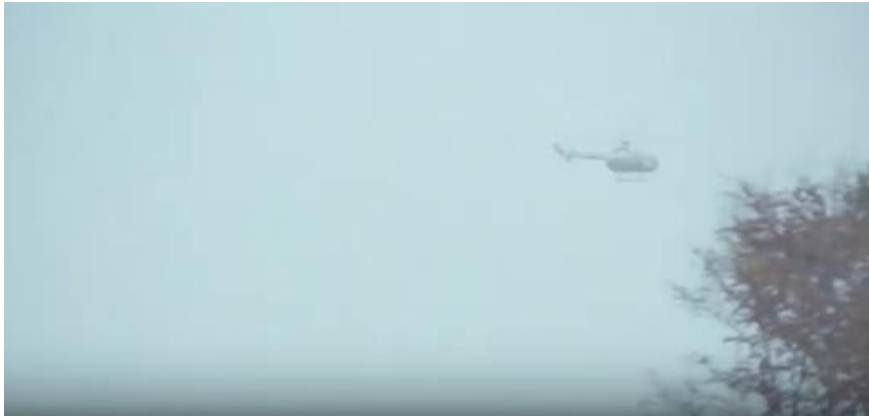


Fig. 36, *Germania in autunno*, ripresa dell'elicottero della polizia



Fig. 37, *Così lontano, così vicino*, control-room



Fig. 38, *Così lontano, così vicino*, la guardia spegne la CCTV



Fig. 39, *Crimini invisibili*, plongée della morte di Ray



Fig. 40, *Crimini invisibili*, Mike e la bambina guardano in alto

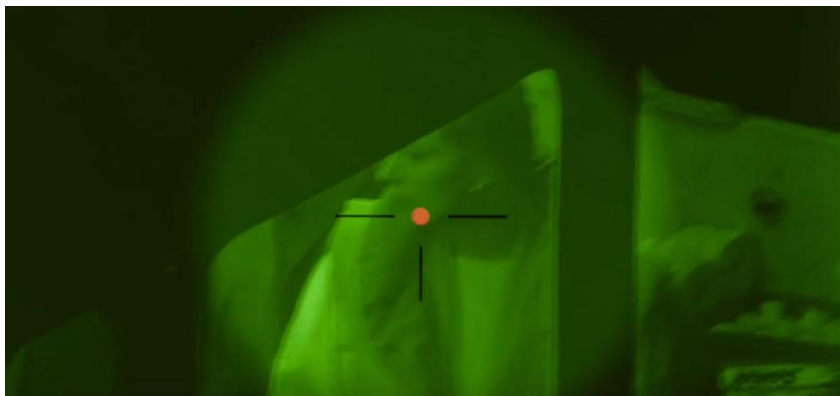


Fig. 41, *Falsa identità*, visione notturna



Fig. 42, *The Experiment*, plongée

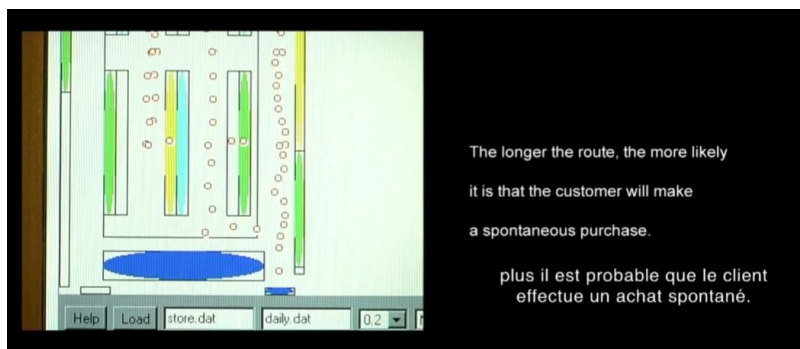


Fig. 43, *I thought I was seeing convicts*, diagramma della pianta di un supermercato



Fig. 44, *The State I Am In*, immagine CCTV di Klaus



Fig. 45, *The State I Am In*, immagine CCTV di Jeanne



Fig. 46, *La donna dello scrittore*, immagine CCTV del primo incontro fra i protagonisti



Fig. 47, *Barbara*, prima inquadratura del film



Fig. 48, *Barbara*, soggettiva di André

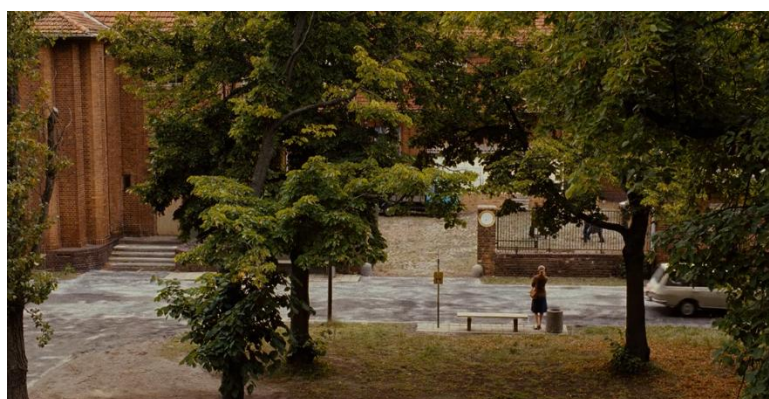


Fig. 49, *Barbara*, oggettiva “sorvegliante”

Bibliografia

Abel, Marco, *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, Camden House, 2013.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Agamben, Giorgio, *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

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

Autero, Anniina, Moraes Batista Simão, De, Marcela, Karpi, Ilari, *Smart Urban Safety and Security. Interdisciplinary Perspectives*, Palgrave Macmillan Open Access, 2025.

Avezzù, Giorgio, *La diserzione dello sguardo*, in «Annali Online Lettere Ferrara», 1-2, 2011.

Bassnett, Sarah, *Rescue Politics: Richard Mosse's Thermal Imaging and the Containment of Migration*, in «Oxford Art Journal», 46, 3, dicembre 2023.

- Beregow, Elena, *Thermal Objects: Theorizing Temperatures and the Social*, in «Culture Machine», 17, 2018.
- Blümlinge, Christa (a cura di Elsaesser, Thomas), *Harun Farocki: Critical Strategies*, in «Harun Farocki; working on the sight-lines», Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.
- Bocchi, Maria, Pier, *Brivido Caldo. Una storia contemporanea del neo-noir*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.
- Bolter, David, Jay, Grusin, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano, 2002 (or.: *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1999).
- Burris, Jennifer, *Surveillance and the indifferent gaze in Michael Haneke's Caché (2005)*, in «Studies in French Cinema», 11, 2.
- Cartwright, Lisa, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minnesota University Press, Minneapolis e Londra, 1995.
- Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I., Blackwell, Oxford, 1996.
- Castro, Tiziana, *La pensée cartographique des images, Aléas*, Lyon 2008.
- Catucci, Stefano, *Potere e visibilità. Studi su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- Cesaro, Laura, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, Bulzoni Editore, Roma, 2022.
- Chin, Josh, Lin, Liza, *Stato di sorveglianza: la via cinese verso una nuova era del controllo sociale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022 (or.: *Surveillance State: Inside China's Quest to Launch a New Era of Social Control*, St. Martin's Press, New York, 2022).
- Comolli, Jean Louis, *Cinéma contre spectacle. Suivi de Technique et idéologie (1971 1972)*, Verdier, Lagrasse, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia.*, tr. it., Castelvechi, Roma, 1987 (or.: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980).
- Deleuze, Gilles, *Pourparler*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2000 (or.: *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990).
- Donghi, Lorenzo (a cura di Grespi, Barbara, Villa, Federica), *Codici*, in «Il post-fotografico».
- Donghi, Lorenzo (a cura di Grespi, Barbara, Villa, Federica), *Spettri*, in «Il post-fotografico», Einaudi, Torino, 2024.
- Elsaesser Thomas, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016.
- Elsaesser, Thomas, *Antigone Agonistes: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism? The Red Army Faction, Germany in Autumn and Death Game*, in «Giving Ground: The Politics of Propinquity», London, Verso, 1999.

- Eugeni, Ruggero (a cura di Grespi, Barbara, Villa, Federica), *Riconoscimenti*, in «Il post-fotografico».
- Eugeni, Ruggero, *First person shot. New Forms of Subjectivity between Cinema and Intermedia Networks* in «Anàlisi Monogràfic», 2012.
- Farman, Jason, *Creative Misuse as Resistance: Surveillance, Mobile Technologies, and Locative Games*, in «Surveillance & Society», 12, 3, 2014.
- Farocki, Harun, *Phantom Images*, in «Public», 29, 2004.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 2013 (or.: *La Volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976).
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino, 1976 (or.: *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris, 1975).
- Gandini, Leonardo, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2019.
- Grace, Immanuel, Andreas, *The cruel drone. Imagining drone warfare in art, culture and politics*, Syddansk Universitet. Institut for Kulturvidenskaber, 2019.
- Graham, Stephen, *Cities under siege: The new military urbanism*, Verso, Londra, 2010.
- Grusin, Richard, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, Londra 2010.
- Haggerty, D., Kevin, Ericson, V., Richard, *The surveillant assemblage*, in «The British Journal of Sociology», 51, 2001.
- Harris, Chad, *The Omniscient Eye: Satellite Imagery, 'Battlespace Awareness,' and the Structures of the Imperial Gaze*, in «Surveillance and Society», 4, 2006.
- Hernández García, Y., Laura (a cura di Antichi, Samuel, Donghi, Lorenzo, Previtali, Giuseppe), *Lo sguardo dall'alto: immagini aeree ed esperienza corporea in Masters of the Air*, in «Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei», Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2025.
- Hoel, Sissel, Aud, Lindseth, Frank, *Differential Interventions: Images as Operative Tools*, in «Photomediations: A Reader», Open Humanities Press, Londra, 2016.
- Kammerer, Dietmar, *Video Surveillance in Hollywood Movies*, in «Surveillance & Society», 2, 2004.
- Levin, H., Thomas, *Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time"*, in «CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother», MIT Press, Cambridge, 2002.
- Lupton, Deborah, *The Quantified Self*, Polity Press, Cambridge, 2016.
- Lyon, David, Bauman, Zygmunt, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, tr. it., Laterza, Roma-Bari, 2014 (or.: *Liquid Surveillance: A Conversation*, Polity Press, Cambridge, 2013).
- Lyon, David, *Biometrics, Identification and Surveillance*, in «Bioethics», 22, 9, 2008.

Lyon, David, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 1997 (or.: *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*, Polity Press, Cambridge, 1994).

Lyon, David, *La cultura della sorveglianza. Perché la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, tr. it., Luiss University Press, Roma, 2018 (or.: *The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life*, Polity Press, Cambridge, 2018).

Malvezzi, Jennifer (a cura di Antichi, Samuel, Donghi, Lorenzo, Previtali, Giuseppe), *Esposizioni, temperature e biopolitiche dei corpi*, in «Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei», Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2025.

Mann, Steve, Nolan, Jason, Welman, Barry, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, in «Surveillance & Society», 1, 3, 2003.

Marx, T., Gary, *Undercover: Police Surveillance in America*, University of California Press, Berkeley, 1989.

Mosse, Richard, *Transmigration of Souls*, in «Incoming/Richard Mosse», Mack, London, 2017.

Ortega, Rodriguez, Vicente, *Corporate uncovered: digital pleasures, violence and realistic fantasies*, in «Film International», 53, 2010.

Parikka, Jussi, *Operational Images From the Visual to the Invisual*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2023.

Pellino, Annalisa, Selvini, Federico, *Indizi mediali. Regimi della sorveglianza e dispositivi ottici e sonori nel cinema Giallo italiano*, in «Cinergie—Il cinema e le altre arti», 25, 2024.

Psarras, Bill, *From stones to gps: critical reflections on aesthetic walking and the need to draw a line*, in «interArtive», 100, 2018.

Pugliese, Joseph, *Drone Casino Mimesis: Telewarfare and Civil Militarization*, in «Journal of Sociology», 52, 3, 2016, Masco.

Romano, Erica, *Sorveglianza e cultura visuale: dispositivi, pratiche ed esperienze tra cinema, arte e spazio urbano*, Università degli studi Roma Tre, 2015, tesi di dottorato.

Shotat, Ella, Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*, Routledge, Londra.

Simova, Irina, *Material Latencies: Tracing the managing of life in Alexander Kluge and French Post-Structuralism*, Princeton University, 2022, tesi di dottorato.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004.

Somaini, Antonio, *Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form*, in «ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES», 2, 2010.

Stanley, Jay, Steinhardt, Barry, *Bigger monster, weaker chains: the growth of an American surveillance society*, American Civil Liberties Union, New York, 2023.

Steyerl, Hito Steyerl, *The wretched of the Screen*, Sternberg Press, Londra, 2013.

- Tassone, Martina (a cura di Antichi, Samuel, Donghi, Lorenzo, Previtali, Giuseppe), *Autonarrazione e inverse surveillance*, in «Re-immaginare la guerra».
- Vernet, Marc, *Figure dell'assenza: L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino, 2008.
- Virilio, Paul (a cura di Leach, Neil), *The Overexposed City*, in «Rethinking Architecture», Routledge, Londra. 1997.
- Virilio, Paul, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, tr. it., Lindau, Torino, 2002 (or.: *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1984).
- Virilio, Paul, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, tr. it., Milano, 2000 (or.: *La Bombe informatique*, Éditions Galilée, Paris, 1998).
- Virilio, Paul, *La macchina che vede*, tr. it, Sugarco, Milano, 1989 (or.: *La Machine de vision*, Éditions Galilée, Paris, 1988).
- Weizman, Eyal, *Forensic Architecture: violence at the threshold of detectability*, The MIT Press, Cambridge-Londra, 2017.
- Zimmer, Catherine, *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York, 2015.
- Zuboff, Shoshana, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, tr. it., Luiss University Press, Roma, 2019 (or.: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, PublicAffairs, New York, 2019).

Sitografia

Ultima consultazione: 24/02/2026

Persistence Market, Dati su diffusione di camere di videosorveglianza nel tessuto urbano globale
<https://www.persistencemarketresearch.com/market-research/cctv-cameras-market.asp>

Ultimavoce.it, Approfondimento su attività di Frontex
<https://www.ultimavoce.it/frontex-droni-esternalizzazione-delle-frontiere/>

Altraeconomia.it, Report su ricerca di Liminal su Frontex
<https://altreconomia.it/oltre-27mila-naufraghi-respinti-in-libia-e-tunisia-grazie-a-frontex-la-nuova-ricerca-di-liminal/>

LighthouseReports.com, Indagine sul naufragio di Cutro del febbraio 2023
<https://www.lighthousereports.com/investigation/the-crotone-cover-up/>

James Bridle, Presentazione del progetto Dronestagram, in Booktwo.org
<https://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>

Exposingtheinvisible.org, Intervista a James Bridle

<https://exposingtheinvisible.org/en/interviews/james-uncovering-hidden-landscapes/>

Eyal Weizman, Introduction to The Politics of Verticality, in OpenDemocracy.net
https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/

Bycycling.com, Articolo che riporta le pratiche di geolocalizzazione di Strava
<https://www.bicycling.com/news/a22699171/pentagon-geolocation-devices-strava/>

Gpsdrwaing.com, Articolo che percorre la composizione di Meridians di Jeremy Wood-
<http://www.gpsdrawing.com/gallery/land/meridians.html>

Heater Dewey-Hagborg, Sci fi crime drama with a strong black lead, in TheNewInquiry.com
<http://thenewinquiry.com/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/>

The Baffler, A Thousand Unblinking Eyes
<https://thebaffler.com/salvos/a-thousand-unblinking-eyes-pinkerton>

Dario Cecchi, recensione di 87 ore, in Lavoro Culturale
<https://www.lavoroculturale.org/87-ore-mastrogiovanni/dario-cecchi/2015>

FilmComment, Intervista a Bertrand Bonello
<https://www.filmcomment.com/article/interview-bertrand-bonello-nocturama/>

Lorenzo Donghi, Una riflessione su guerra, cinema e thermal imaging in Fatamorganaweb
<https://www.fatamorganaweb.it/una-riflessione-su-guerra-cinema-e-thermal-imaging/>

Massimo Causo, Recensione di La strada dei Samouni, in Duel
<https://duels.it/sogni-elettrici/cannes-71-la-strada-dei-samouni-memorie-fertili-da-gaza/>

Senses of Cinema (articolo collettivo), World on a wire: reality is colder than fiction
<https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/world-on-a-wire-reality-is-colder-than-fiction/>

Terri Murray, Defining Violence, analisi di Crimini invisibili di Wim Wenders, in Philosophy Now
https://philosophynow.org/issues/66/Defining_Violence

Will Mohan, Surveillance and image economies in early Christian Petzold cinema, in Senses of Cinema
<https://www.sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/surveillance-and-image-economies-christian-petzold/>

Screen Daily, Intervista a Jonathan Glazer a cura di Mark Salisbury
<https://www.screendaily.com/features/jonathan-glazer-on-the-zone-of-interest-i-wanted-to-remove-the-artifice-of-filmmaking/5188230.article>

ODG Magazine, Intervista a Roderick Warich a cura di Omar Franini,
<https://www.odgmagazine.com/il-fantasma-del-melodramma-intervista-al-regista-roderick-warich/>

Alberto Libera, Gespenster: i fantasmi dell'era digitale, in SpecchioScuro
<https://specchioscuro.it/gespenster-christian-petzold/>

Filmografia

2001 – Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

5 Broken Cameras (Emad Burnat e Guy Davidi, 2011)

5.000 Feet is the Best (Omer Fast, 2011)

87 ore (Costanza Quatriglio, 2015)

8mm – Delitto a luci rosse (8mm, Joel Schumacher, 1999)

A ciascuno il suo (Elio Petri, 1967)

All Light, Everywhere (Theo Anthony, 2021)

Alla mia piccola Sama (For Sama, Waad al-Kateab ed Edward Watts, 2019)

Angel wears white (Vivian Qu, 2015)

Anni di piombo (Die bleierne Zeit, Margarethe von Trotta, 1981)

Anon (Andrew Niccol, 2018)

Athena (Romain Gavras, 2022)

Atlantis (Atlantida, Valentyn Vasyanovych, 2019)

Blackhat (Michael Mann, 2015)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Blow Out (Brian De Palma, 1981)

Buone Notizie (Elio Petri, 1979)

Burn after reading (Joel ed Ethan Coen, 2008)

Cadaveri Eccellenti (Francesco Rosi, 1976)

Coded Bias (Shalini Kantayya, 2020)

Codice 46 (Code 46, Michael Winterbottom, 2004)

Coma (Bertrand Bonello, 2022)

Così lontano così vicino (In weiter Ferne, so nah!, Wim Wenders, 1993)

Crimini invisibili (The End of Violence, Wim Wenders, 1997)

Death Watch (Bertrand Tavernier, 1980)

Decision to leave (Heeojil gyeolsim, Park Chan-wook, 2022)

Déjà-vu – Corsa contro il tempo (Déjà-vu, Tony Scott, 2006)

Demonlover (Olivier Assayas, 2002)

Disco Boy (Giacomo Abbruzzese, 2023)
Dragonfly Eyes (Xu Bing, 2017)
Eagle Eye (D. J. Caruso, 2008)
Europa '51 (Roberto Rossellini, 1952)
Falsa identità (*Die Sieger*, Dominik Graf, 1994)
Ferdinando il duro (*Der starke Ferdinand*, Alexander Kluge, 1976)
Fino alla fine del mondo (*Bis ans Ende der Welt*, Wim Wenders, 1991)
Foxtrot (Samuel Maoz, 2017)
Funeral Casino Blues (Roderick Warich, 2025)
Gattaca (Andrew Niccol, 1997)
Germania in Autunno (*Deutschland im Herbst*, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, 1978)
Gespenster (Christian Petzold, 2005)
Ghost in the Shell (*Kōkaku kidōtai*, Mamoru Oshii, 1995)
Ghost in the Shell 2: Innocence (*Inosensu*, Mamoru Oshii, 2004)
Gli orsi non esistono (*Khers nist*, Jafar Panahi, 2022),
Good Kill (Andrew Niccol, 2014)
Hi Mom! (Brian De Palma, 1970)
How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File (Hito Steyerl, 2013)
I Love You All (*Aus Liebe Zum Volk*, Eyal Sivan, 2003)
I miserabili (*Lés Misérables*, 2019, Ladj Ly)
I Saw the Devil (*Akmareul Boatda, Akmarül Poatta*, Kim Jee-woon, 2010)
I thought I was seeing convicts (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, Harun Farocki, 2000)
Il cavaliere oscuro (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008)
Il cielo sopra Berlino (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987)
Il diabolico Dottor Mabuse (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960)
Il diritto di uccidere (*Eye in the sky*, Gavin Hood, 2015)
Il mondo sul filo (*Welt am Draht*, Rainer Werner Fassbinder, 1973)
Il n'y aura plus de nuit (Éléonore Weber, 2020)
Il Silenzio degli Innocenti (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991)
Il silenzio dopo lo sparo (*Die Stille nach dem Schuss*, Volker Schlöndorff, 2000)

Il talento del calabrone (Giacomo Cimini, 2020)
Illang: The Wolf Brigade (Kim Jee-woon, 2018)
Im Schatten (Thomas Arslan, 2010)
In ascolto (Giacomo Martelli, 2006)
In order not to be here (Deborah Stratman, 2002)
In Time (Andrew Niccol, 2011)
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Elio Petri, 1970)
It Follows (David Robert Mitchell, 2014)
Kimi – Qualcuno in ascolto (*Kimi*, Steven Soderbergh, 2022)
L'occhio che uccide (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960)
L'uomo privato (Emidio Greco, 2007)
La conversazione (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1971)
La decima vittima (Elio Petri, 1966)
La donna dello scrittore (*Transit*, Christian Petzold, 2018)
La finestra sul cortile (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)
La legge del mercato (*La loi du marché*, Stéphane Brizé, 2015)
La scelta di Barbara (*Barbara*, Christian Petzold, 2012)
La sortie des usines Lumière (Auguste e Louis Lumière, 1895)
La strada dei Samouni (Stefano Savona, 2018)
La terra dell'abbondanza (*Land of Plenty*, Wim Wenders, 2004)
La terza generazione (*Die dritte Generation*, Rainer Werner Fassbinder, 1979)
La Zona (Rodrigo Plà, 2007)
La zona di interesse (*The Zone of Interest*, Johnatan Glazer, 2023)
Le mani sporche (Elio Petri, 1978)
Le vite degli altri (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)
Lo schiaffo (*Was Marielle weiß*, Frédéric Hambalek, 2025)
Looker (Michael Crichton, 1981)
Matrix (*The Matrix*, Lana e Lilly Wachowski, 1999)
Minority Report (Steven Spielberg, 2002)
Miroirs n° 3 (Christian Petzold, 2025)
National Bird (Sonia Kennebeck, 2016)

Nella giungla di cemento (*Menace II Society*, Albert ed Allan Hughes, 1993)
Nemico pubblico (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998)
Nessuna verità (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008)
Niente da nascondere (*Caché*, Michael Haneke, 2005)
No Other Land (Basel Adra, Yuval Abraham, Rachel Szor, Hamdan Ballal, 2024)
Nocturama (Bertrand Bonello, 2016)
Omicidio a luci rosse (Brian De Palma, Body Doble, 1983)
Omicidio in diretta (Brian De Palma, Snake Eyes, 1998)
Overheard (Alan Mak, Felix Chong, 2009)
Patlabor 2: the movie (*Kidō keisatsu Patlabor 2: the Movie*, Mamoru Oshii, 1993)
Perché un assassinio (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974)
Predator (John McTierman, 1987)
Prison Images (*Gefängnisbilder*, Harun Farocki, 2000)
Rapina record a New York (*The Anderson Tapes*, Sidney Lumet, 1971)
Red Road (Andrea Arnold, 2006)
Redacted (Brian De Palma, 2007)
RoboCop (José Padilha, 2014)
RoboCop (Paul Verhoeven, 1987)
Schläfer (Benjamin Heisenberg, 2005)
Sesso, bugie e videotape (*Sex, Lies & Videotape*, Steven Soderbergh, 1989)
Sicario (Denis Villeneuve, 2015)
Sisters (Brian De Palma, 1972)
Sleep Dealer (Alex Rivera, 2008)
Sliver (Philip Noyce, 1993)
Snowden (Laura Poitras, 2014)
Stammheim - Il caso Baader-Meinhof (*Stammheim*, Reinhard Hauff, 1986)
Stopover in Dubai (Chris Marker, 2011)
Strange Days (Kathryn Bigelow, 1995)
Stranger Eyes – Sguardi nascosti (*Mò shì lù*, Yeo Siew Hua, 2024)
Syriana (Stephen Gaghan, 2005)
Tahrir Liberation Square (Stefano Savona, 2011)

Tatami (Guy Nattiv, Zar Amir Ebrahimi, 2023)
The Bourne Identity (Doug Liman, 2002)
The Circle (James Ponsoldt, 2017)
The Experiment - Cercasi cavie umane (*Das experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001)
The Giant (*Der Riese*, Michael Klier, 1983)
The Manchurian Candidate (Jonathan Demme, 2004)
The Skycrawlers – I cavalieri del cielo (*Sukai Kurora*, Mamoru Oshii, 2008)
The State I Am In (*Die innere Sicherheit*, Christian Petzold, 2000)
The Truman Show (Peter Weir, 1998)
Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)
To the ends of the earth (*Tabi no Owari Sekai no Hajimari*, Kiyoshi Kurosawa, 2019)
Todo Modo (Elio Petri, 1976)
Tokyo-Ga (Wim Wenders, 1985)
Traffic (Steven Soderbergh, 2001)
Trap street (Vivian Qu, 2013)
Un angelo caduto dall'inferno (*Die Katze*, Dominik Graf, 1988)
Under the Silver Lake (David Robert Mitchell, 2018)
Unsane (Steven Soderbergh, 2018)
Verbrannte Erde (Thomas Arslan, 2024)
Vi presento Toni Erdmann (*Toni Erdmann*, Maren Ade, 2016)
Videodrome (David Cronenberg, 1983)
Who Am I? (*Who Am I – Kein System ist sicher*, Baran bo Odar, 2014)
Wife of a spy (*Supai no tsuma*, Kiyoshi Kurosawa, 2020)
Yella (Christian Petzold, 2007)
Zero Dark Thirty (Kathryn Bigelow, 2012)

Ringraziamenti

Al termine di questo lungo percorso, vorrei rivolgere un grande ringraziamento al professor Lorenzo Donghi, che mi ha proposto di lavorare su un tema che mi ha portato ad avere maggiore consapevolezza non solo sul cinema e sulle arti visive, ma anche sul mondo nel quale viviamo. Vorrei ringraziare inoltre la professoressa Federica Villa per tutto il supporto ricevuto. Ringrazio anche la mia famiglia, i miei genitori Roberto e Carmela e mia sorella Eva e il suo compagno Luca, che mi hanno spronato a intraprendere il percorso di laurea magistrale e mi hanno sempre sostenuto e ascoltato durante il tragitto, anche a costo di sorbirsi discorsi logorroici su tecnologie, film, e teorie varie. Un grazie anche a mia nonna Vittoria, che anche se non c'è più continua a vivere dentro di me con il suo insegnamento e la sua lucidità e con la sua capacità di essere sempre attenta e di avere un'opinione sulle cose.

Ringrazio Chantal, che mi ha sopportato e supportato sempre, anche quando il mio pensiero nei confronti di questo elaborato superava il limite della sopportabilità. Ti voglio bene, sei la mia luce, il mio faro, un fuocherello acceso che scalda, scoppietta e illumina.

Un ringraziamento anche a tutti gli amici con cui ho avuto modo di confrontarmi e che mi sono stati vicini in questi anni di università. Ringrazio Giulia, compagna di lunghi e spesso esasperanti viaggi sull'S13 fino a Pavia. Fra un Bovisa caput mundi e una soppressione, le ore spese nel caos dei trasporti lombardi sono state molto più sopportabili.

Ringrazio Marcella, Ivan, Sem e Cos, che conosco ormai da tantissimi anni e che ho assillato diverse volte, fra lezioni di invisibilità e di ipervisibilità clamorose. Ringrazio anche gli amici lontani su cui ho fatto grandi pressioni per disinstallarsi Strava (non riuscendoci), preso da deliri complottistici che mi son saliti leggendo il saggio della Zuboff.

Un ringraziamento va anche a Omar di ODG Magazine, grande esperto di cinema tedesco, nonché *petzoldiano* duro e puro, che mi ha dato diverse suggestioni e fatto nomi di registi e film che conoscevo a malapena.

Infine, ringrazio tutti gli amici, vicini e distanti, e i colleghi con cui mi sono confrontato e con cui ho condiviso esperienze in questi anni. Questo elaborato si è nutrito di tutto ciò poiché per me la vita, il cinema, lo studio, sono un tutt'uno inscindibile e sono convinto che ogni incontro e ogni scambio ha fatto evolvere il mio modo di pensare e di relazionarmi con le cose.

Grazie a tutti.

