

Carte Semiotiche
Annali 4

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 4 - Dicembre 2016

Le immagini del controllo Visibilità e governo dei corpi

A cura di
Maria Cristina Addis e Giacomo Tagliani

SCRITTI DI
ADDIS, AHNERT, BACCARIN, BROULLÓN LOZANO,
CERVELLI, COVIELLO, DERBY, FABRE, GALOFARO, IPPOLITA,
LANDOWSKI, LUPI, MARIN, A. PICCIUOLO, M. PICCIUOLO,
RESTUCCIA, SALA, SURACE, TAGLIANI, THIBAUT,
TRINCHERINI, TUTOR

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 4 - Dicembre 2016

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione
Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Luca Acquarelli
Giulia Cantelli
Massimiliano Coviello
Francesco Gori
Vincenzo Idone Cassone
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Orlando Paris
Francesca Polacci
Diletta Sereni
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese
dell'Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Ai Weiwei, *Surveillance Camera with Marble Stand*, 2015

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2017 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-98811-28-1

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Michele Bacci	Université de Fribourg
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	Università di Bologna
Hubert Damisch	EHESS Paris
Umberto Eco +	
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Elisabetta Gigante	Università di Modena e Reggio Emilia
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Jorge Lozano	Universidad Complutense de Madrid
Giovanni Manetti	Università di Siena
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Francesca Polacci	Università di Siena
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévoist	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi

a cura di
Maria Cristina Addis e Giacomo Tagliani

Sorvegliare e punire, monitorare e sedurre. Forme contemporanee del controllo tra disciplina e governamentalità. <i>di Maria Cristina Addis – Giacomo Tagliani</i>	11
Pièges : de la prise de corps à la mise en ligne <i>di Eric Landowski</i>	20
Interrogare il Mediterraneo: fenomeni migratori, tracce liquide e documenti probatori <i>di Massimiliano Coviello</i>	41
Lo sguardo medico. Controllo e visibilità della popolazione nei primi anni del potere fascista italiano: spazio, corpo, linguaggio <i>di Pieluigi Cervelli</i>	52
Estraniamento e de-programmazione. Analisi etnosemiotica di un servizio psichiatrico autogestito <i>di Francesco Galofaro</i>	59
La dimensione teistica nella rappresentazione mediatica del dominio economico-politico. Qualche accenno sulla transizione dal governo Berlusconi al governo Monti <i>di Andrea Picciuolo – Mariangela Picciuolo</i>	73
El uso de la imagen como eje de cambio de poder: el caso de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca <i>di Eduard Sala – Aritz Tutor</i>	88
Untag yourself. Opacità e trasparenze negli stili di vita online. <i>di Mattia Thibault</i>	103

Riflessioni sulla tecnologia. Dispositivo normalizzante o emergenza creativa? <i>di Fiorenza Lupi</i>	119
Tanatopolitica e macchine: il corpo tatuato dalla <i>Colonia penale</i> kafkiana alle armi <i>unmanned</i> <i>di Alessandro Baccarin</i>	134
Seeing Through the 3rd: Surveillance Art and Material Visions of Resistance <i>di Laurel Abnert – Jason Derby</i>	149
La realtà sta nella fotografia. Autenticazioni delle immagini della guerra del Libano <i>di Francesco Restuccia</i>	160
Capturar, codificar, trascender: mutaciones del cuerpo en el cine digital <i>di Manuel Broullón Lozano</i>	171
Semiotica di 87 ore. Etica, estetica, semioetica delle immagini panottiche <i>di Bruno Surace</i>	185
Da Dogma a Marclay, assoggettamento ed emancipazione: gli spazi del senso <i>di Elisabetta Trincherini</i>	196
Il potere e le sue rappresentazioni <i>di Louis Marin</i>	206
Anime elettriche, soggetti digitali. Una conversazione con Ippolita <i>a cura di Maria Cristina Addis – Giacomo Tagliani</i>	219
Bibliografia	228
Abstracts	248
Biografie degli autori	253

*Le immagini del controllo.
Visibilità e governo dei corpi*

Sorvegliare e punire, monitorare e sedurre.

Forme contemporanee del controllo tra disciplina e governamentalità.

Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (Centro Omar Calabrese, Università di Siena)

Le immagini del controllo. *Visibilità e governo dei corpi* si impernia su due interrogativi strettamente correlati, a cui le ricerche qui raccolte offrono una rete di risposte possibili: quello relativo alle dinamiche e ai meccanismi di controllo legati ai regimi di visibilità e conoscibilità dei corpi sociali, e quello concernente l'efficacia analitica e diagnostica delle scienze umane quali strumenti di lettura del presente e luogo di elaborazione di strategie e modelli di razionalità utili a districare la complessità culturale.

I lavori del volume prendono le mosse dall'analitica del potere inaugurata da Michel Foucault, colta in quanto tattica conoscitiva che chiama le scienze dell'uomo a misurarsi con la dimensione positiva ed efficace del discorso. Il potere è infatti pensato come effetto e funzione di una microfisica delle forze che non ha altra esistenza che all'interno e per mezzo dei linguaggi, delle pratiche, delle condotte, degli artefatti, delle narrazioni e degli altri eterogenei materiali che gli esseri culturali continuamente producono e da cui non si separano, di cui sono a un tempo artefici e spettatori.

Due testi, in particolare, fungono da riferimento teorico e delineano al contempo il perimetro del campo di indagine e il genere di interrogazione critica che il volume tenta di formulare. Il primo, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), è il testo in cui Foucault affronta la nascita della prigione nei termini di una più vasta mutazione antropologica delle tecnologie di potere, che vede l'affermarsi di criteri di efficienza e razionalità sconosciuti al "potere di spada" sovrano. Il secondo, "Le società del controllo" (1990), è la celebre glossa di Gilles Deleuze alle ricerche biopolitiche foucauldiane, in cui il filosofo prospetta un'ulteriore evoluzione delle tecniche governamentali nei termini di una colonizzazione idealmente compiuta dell'insieme dei domini dell'esperienza sociale e dei meandri della coscienza individuale.

Il modello storico-teorico profilato dall'ideale parabola fra sovranità e controllo totale costituisce un tassello cruciale della storia delle idee occidentale e una delle principali matrici del pensiero critico contemporaneo, costantemente rielaborato e ri-tradotto in una pluralità di ambiti accademici. *Le immagini del controllo*, da questo punto di vista, non ambisce a nutrire ulteriormente lo sconfinato dibattito storiografico e filosofico attorno alle posizioni e al metodo foucauldiani, né ad accoglierli automaticamente come categorie esplicative. Piuttosto vi rintraccia indicazioni di lettura della contemporaneità a partire da una serie di questioni con-

vocate dall'invito a interrogare il rapporto fra vedere, sapere e potere: il controllo dei corpi, le politiche di gestione della devianza e della differenza, la relazione fra vedere e sapere che vincola a stretto giro l'esercizio del potere e l'accesso, la circolazione e la gestione di dati e informazioni, gli effetti normalizzanti dei linguaggi e la possibilità insita nei linguaggi stessi di produrre differenza e dare voce e figura all'alterità.

La celebre analisi del Panopticon avanzata in *Sorvegliare e punire* dischiude a tal proposito una batteria di "buone domande" che orientano l'oggetto e il taglio dei contributi e motivano la scelta di corredare il volume con un saggio di Louis Marin del 1980, *Le pouvoir et ses représentations*, tradotto qui per la prima volta in italiano, e un'intervista al gruppo di ricerca interdisciplinare Ippolita a partire dal loro ultimo libro *Anime elettriche* (2016). Com'è noto, nella lettura proposta da Foucault la figura architettonica ideata da Jeremy Bentham esprime la matrice e al contempo l'emblema di un genere di tecnologia politica, la disciplina, il cui esercizio è affidato alla capacità dello spazio di ripartire, individuare e normare i corpi.

Tre, in particolare, i perni teorici dischiusi dall'analisi foucauldiana che individuano ognuno uno spazio di contributo semiotico e di raccordo inter-disciplinare attorno ai rapporti fra immagini e controllo, o meglio fra forme della sensibilità, forme della conoscenza e forme di ordine sociale.

In primo luogo, lo studio della soggettività, intesa come periplo di *loci* discorsivi che ogni individuo può e deve occupare (Foucault 1969, p. 128 tr. it.) per istituirsi in quanto tale, si avvale proficuamente degli studi sui meccanismi di enunciazione, e più in generale sulle forme di oggettivazione e soggettivazione inscritte negli spazi d'esistenza storica degli individui e nelle rappresentazioni e auto-rappresentazioni che ne avverano l'esistenza simulacrale. Principio abitativo e dispositivo teatrale, *ratio* di distribuzione degli sguardi e meccanismo di spettacolarizzazione del comportamento, l'ideale disciplinare impone di annodare l'interrogazione antropologica e sociologica sul rapporto fra individuo e istituzioni e quella estetica sulle forme della sensibilità sul terreno di una più ampia teoria del discorso, inteso come ordine immanente che dissolve le tradizionali categorie di "ego" e "verità" quali effetti di un assetto posizionale che ripartisce saperi e conoscenze, posizioni soggettive e oggettivazioni epistemiche. L'attenzione alla riflessività intrinseca alle condotte, alle pratiche e alle politiche degli esseri sociali, e lo studio della dimensione riflessiva delle arti e delle immagini, del loro portato conoscitivo ed efficacia estetica, evidenziano in tal senso modelli epistemiche e rapporti di forza più astratti, imperniati sul duplice statuto del potere come forza agente e simulacro efficace, "capacità d'azione" sui corpi e "forza creduta" (Marin, p. 208 *infra*), riconosciuta come tale dalla coscienza riflessa.

«Macchina astratta» con funzioni trasformatrici, «quasi muta e cieca, sebbene sia essa a far vedere e a far parlare» (Deleuze 1986, p. 53 tr. it.), il dispositivo panottico individua un periplo di posizioni e operazioni virtuali che trova nella teoria attanziale un ulteriore strumento esplicativo. La distinzione di funzioni di soggetto e oggetto indipendenti dagli "enti" che le manifestano consente di riconoscerli due ordini di rapporti inter-soggettivi, fra forze contenute e forze di contenzione e fra l'istanza del conoscere e l'istanza garante del conoscibile. La cella individuale funge al contempo da gabbia che impedisce la comunicazione fra corpi e scena che li rende viceversa comunicanti loro malgrado, ma in quanto simulacri, "silhouettes" che figurano l'adesione o lo scarto dalla norma per uno sguardo assente

dalla scena. L'originaria relazione conflittuale fra controllore e controllato è così dissolta nel rapporto fra un attante ridotto a mero oggetto di informazione e un attante ridotto a funzione scopica e conoscitiva disincarnata, che il recluso dalla «solitudine sequestrata e scrutata» (Foucault 1975, p. 219 tr. it.) introietta riflessivamente divenendo a un tempo soggetto e oggetto di un'ingiunzione.

Figura del potere e diagramma di forze, dispositivo efficace e ideale di ordine sociale, la macchina per dissociare la coppia vedere/essere visti impone infine, a più livelli, di portare l'attenzione sul visibile, sull'opacità e sulla stratificazione archeologica delle sue emergenze e sui rapporti di forze che esso dischiude.

I saggi di Eric Landowski e Louis Marin profilano a tal proposito un'ideale cornice teorica delle ricerche che qui presentiamo, descrivendo un proficuo chiasmo semiotico, estetico e filosofico fra studio delle «procedure di governo dei corpi» (Landowski, p. 20 infra) e studio delle arti e delle immagini. A partire da due oggetti di genere e taglio profondamente diverso – la *trappola* e *Luigi XIV* – i contributi dei due autori si collocano ai poli opposti del campo di ricerca sollecitato dal panottismo, illustrando al contempo due strategie complementari di ricerca sul visivo: l'attenzione alla valenza diagrammatica di artefatti, congegni e rituali sociali, e lo studio della portata teoretica e dell'efficacia simbolica della rappresentazione.

Landowski, fautore di un approccio socio-semiotico in stretto dialogo con la scienza e la filosofia politica, avvicina gli interrogativi foucauldiani a partire da un congegno d'uso comune, la trappola, che dischiude un modello molto generale di relazione conflittuale asimmetrica. Una panoplia di dispositivi eterogenei come tagliole e *muletas*, ami da pesca e autovelox, radar e t-shirt si dimostrano imperniati su una comune sintassi che annoda l'azione di coercizione sui *mobili*, sulla forza vitale dei corpi, e l'esercizio di persuasione sulla coscienza riflessa. Mobilitare per immobilizzare, arrestare per far agire. La logica della trappola mostra la stretta interdipendenza fra forme della sensibilità e dispositivi del controllo a partire da una più generale interrogazione sul valore assunto dall'altro e dall'alterità nell'esperienza di sé e del mondo, e sul rapporto fra l'azione e l'interazione dei soggetti e i valori perseguiti e istituiti attraverso tali agire e interagire.

Laddove Landowski parte dall'azione sui corpi di congegni quotidiani per evidenziare la natura di scambio fisico e simulacrale dei rapporti di forza, Louis Marin si interessa a Luigi XIV, icona e emblema del potere assoluto, per indagare il rapporto fra efficacia del potere e efficacia della rappresentazione. Se la microfisica delle forze prospettata da Foucault delinea un campo dispersivo e centrifugo irriducibile a figure e ruoli circoscritti, il potere definito da Marin si incentra su un moto centripeto che mira a sopprimere ogni tensione antagonista. A dispetto dell'apparente contraddizione, i due modelli avvicinano da opposte prospettive una medesima dialettica fra potere e visibilità. Come i vetri oscurati della torre panottica presentificano oscurando, la rappresentazione è “forza in riserva”, simulacro grazie al quale il potere assume esistenza discorsiva, dispiegamento nello spazio (il ritratto del Re) e differita nel tempo (la storia del Re) della tensione distruttiva costitutiva del “desiderio d'assoluto”. L'ideale disciplinare condivide con il potere assoluto letto da Marin la tensione fra il sogno di neutralizzare la natura negoziale del senso, di sparire dal visibile e dall'enunciabile per divenirne condizione di possibilità, e la necessità di essere “visto e riconosciuto”.

Il volume si articola in tre sezioni, che individuano altrettanti ambiti di indagine: il plesso disciplina-sorveglianza come chiave di lettura delle politiche del

controllo, le pratiche che ne sostanziano le funzioni nel quotidiano, le rappresentazioni che di esse ci forniscono le arti. La suddivisione non designa distinte aree tematiche o tipologie discorsive, ma gli snodi di una complessa mappa di problemi, oggetti e messe a fuoco sul rapporto fra il soggetto, le costrizioni esterne che determinano la sua condotta e il regime di visibilità e conoscibilità in cui questa si staglia.

1. *Politiche del controllo*

La prima sezione muove dal destino paradossale che affligge i corpi nella contemporaneità: da un lato una libertà di movimento in perenne espansione, dall'altro un monitoraggio sempre più capillare delle traiettorie individuali. Lo scarto fra poter-fare e dover-non fare, fra allargamento della capacità d'azione dei soggetti e restrizione della loro legittimità in quanto cittadini globali tende alla massima divaricazione secondo i principi biopolitici dell'esclusione e dell'immunizzazione. La logica della trappola messa in luce dal saggio di Eric Landowski profila da questo punto di vista una tensione molto generale fra mobilitare e immobilizzare i corpi che introduce la tematica del controllo a partire dalle sue fondamenta generali. L'asimmetria di competenze e di legittimità, uno dei presupposti del controllo, trova evidentemente un fertile terreno di applicazione sui corpi migranti, sottoposti all'arbitrio dell'esclusione e perennemente in bilico su un confine, soglia invisibile che partimenta rigidamente il dentro e il fuori di una comunità allargandosi o restringendosi, ispessendosi o rarefacendosi a seconda delle contingenze. Su di essi il celebre passaggio foucauldiano dal «diritto di far morire o di lasciar vivere» di ascendenza sovrana al «potere di far vivere o di respingere nella morte» (Foucault 1976, p. 120 tr. it.) di pertinenza biopolitica si esercita in termini letterali, evidenziando lo scarto tra forme del potere ed estensione del diritto, nonché l'arbitrarietà "normata" dei criteri di separazione tra i sommersi e i salvati. Il saggio di Massimiliano Coviello si immerge direttamente dentro questa faglia aporetica a partire da un oggetto analitico – *Liquid Traces* di Heller e Pezzani – che rimonta le tracce medialità lasciate da una barca alla deriva nel Mediterraneo per trasformarsi in documento probatorio contro le politiche contemporanee riguardanti l'immigrazione. Seguendo la logica inaugurata dal saggio di Landowski, il radar (come tutte le strumentazioni analoghe di sorveglianza dello spazio) assume qui i contorni della trappola "selettiva" che setaccia finemente le informazioni.

Una volontà di sapere che può viceversa allargare il proprio sguardo per abbracciare l'insieme della popolazione, conservando la finalità ortopedica di carattere normalizzante che impartisce rigidi criteri di selezione del corpo sociale.

Il contributo di Pierluigi Cervelli affronta proprio le connessioni tra la pratica di governo e le procedure "igienizzanti" fondate su un'analisi dello spazio che investe tanto i singoli corpi che l'intera topografia urbana. La rivista "Capitolium" diviene così l'oggetto dove rinvenire le tracce di tale preoccupazione biopolitica, mostrando al contempo la stretta giunzione tra regime disciplinare e governamentale propria del fascismo italiano, che potremmo definire come "archetipo della religione biopolitica", capace di travalicare i propri confini per fornire strumenti efficaci di controllo della popolazione anche ai regimi democratici della contemporaneità.

Uno dei classici terreni di applicazione della preoccupazione immunitaria è costituito com'è noto dalla malattia mentale: le istituzioni manicomiali e gli ospedali giudiziari mostrano nel cuore del passato più recente (e non ancora conclusosi definitivamente) la coerenza di una riflessione sulle condizioni, i criteri e le dinamiche di isolamento di soggetti considerati non in grado di disporre appieno delle proprie facoltà. Francesco Galofaro affronta tale questione a partire da un punto di vista obliquo, concentrandosi sulle tattiche di controcondotta del degente attraverso la lente dell'indagine etnosemiotica che si rifà tanto alla teorizzazione greimasiana quanto al suo sviluppo da parte di Eric Landowski. A chiusura della sezione sulla dimensione giuridico-politica del controllo, la ricerca di Galofaro sposta lo sguardo dal controllore al controllato, soffermandosi su prassi e condotte che scardinano la fissità dei protocolli prestabiliti, siano essi direttamente disciplinanti o compassionevoli, e dischiudono forme di recupero di una soggettività autonoma.

2. Pratiche del controllo

Per essere efficaci, dunque, le politiche devono tradursi in pratiche, individuali o collettive. Rispetto al paradigma disciplinare, che articolava una fitta rete di norme e disposizioni da attuarsi sul corpo sociale nei luoghi istituzionali prescritti (la prigione, il manicomio, la scuola, la caserma, ma anche la famiglia), il paradigma del controllo esercita un'influenza molto più capillare e al contempo si camuffa sotto fogge diversificate. La novità, segnalata già da Foucault a partire dall'analisi del dispositivo confessionale, risiede nel passaggio dalla coercizione alla volontarietà, dall'ingiunzione al dover-fare (finalizzato a un dover-essere conforme a un modello esterno) all'induzione di un voler-fare (in vista di un voler-essere desunto dalle consuetudini sociali).

L'analisi delle moderne società del controllo impone, da questo punto di vista, di considerare i rapporti fra due opposti orizzonti passionali, quello disforico incentrato sul "sorvegliare e punire" dell'ideale disciplinare e quello euforico fondato sulla positività del "monitorare e sedurre". Un cambio di prospettiva di ordine anzitutto linguistico, come sottolineano Andrea e Mariangela Picciuolo nella loro analisi del lessico giornalistico che ha accompagnato la transizione di governo che ha segnato la recente storia italiana in occasione della "crisi dello spread" del 2011. Nel saggio emerge con chiarezza l'intreccio tra sovranità e governo che, lungi dal costituire una critica all'articolazione delle forme del potere proposta da Foucault, si riannoda implicitamente a quella dimensione "pastorale" che sembra essere in grado di accorpate sotto un'ottica positiva le caratteristiche salienti delle tappe dell'analitica foucauldiana, come del resto già intravisto tra gli altri da Roberto Esposito (2004, p. 35). Passaggio che viene ulteriormente sviluppato da Eduard Sala e Aritz Tutor a partire dall'esperienza della Plataforma de Afectados por la Hipoteca creata a Barcellona nel 2009. Introducendo il concetto di "trasparenza sorvegliante" – evidentemente debitrice dei lavori di Byung-Chul Han (2010, 2012 e 2014) – la dimensione del pastore si profila come ideologia di una società senza conflitti, segnata da dispositivi confessionali diffusi e retta da un auto-controllo volontario esercitato attraverso il principio di veridizione ininterrotta.

La dinamica pastorale trova un terreno d'elezione nel web, capace di allargare

indefinitamente il proprio ambito d'esercizio (e dunque rinunciando preliminarmente al criterio di selettività di ogni buona "trappola") e al contempo perfezionando le proprie doti individualizzanti, ricorrendo in particolare all'elaborazione dei dati raccolti, per tendere in seconda battuta "trappole" sempre più raffinate e dedicate ai singoli utenti. Trappole che non si configurano più come limitazione della capacità d'azione del soggetto, ma come illusione di accrescimento delle sue competenze, sotto forma di avvisi pubblicitari e incitazioni al consumo, e come costante riduzione dell'orizzonte virtuale della rete, progressivamente modellato sulle abitudini e sulle aspettative del singolo. A partire dunque dalla differenza tra Internet e social media, Mattia Thibault articola una riflessione sugli stili di vita online che mostra come la dialettica tra opacità e trasparenza dia luogo a pratiche antitetiche e a relazioni tra vita "online" e "offline" di differente densità. La maschera imposta dall'interfaccia alla rappresentazione del sé finisce per modellare il soggetto stesso, preso all'interno di una dinamica di costruzione identitaria veicolata dall'esterno e orientata verso criteri di economicità ed efficienza rispetto a finalità sempre più ristrette. Affinando il proprio ruolo di destinanti, le grandi e piccole aziende che acquisiscono un sufficiente grado di visibilità si rivolgono a un soggetto sempre più catturato nel plesso tecnologia-bisogno, i cui desideri sono per così dire neutralizzati e riprogrammati in funzione di un programma narrativo standardizzato.

Su quest'ultimo plesso si concentra il contributo di Fiorenza Lupi che, a partire dai lavori di Canguilhem e Simondon, affronta la relazione tra individuazione e protesi tecniche per tracciare alcune possibili forme emancipative delle nuove tecnologie, sulla scorta di una prospettiva estetica che sul tema si è interrogata lungamente. Un'ipotesi emancipativa che viene ripresa, seppur da angolazione inversa, da Alessandro Baccarin che, a partire dal celebre racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale*, procede a una genealogia del corpo tatuato a partire dalla dialettica fra tecnologie di assoggettamento e dinamiche di auto-definizione soggettiva. Il corpo come superficie d'iscrizione degli eventi e luogo minimo e irriducibile di azione politica viene pensato in un'alterità radicale con le tecnologie *unmanned* contemporanee (i droni, soprattutto) la cui finalità è, appunto, primariamente di sorveglianza. Rovesciando la funzione escludente e individuante del tatuaggio – iscrizione somatica letterale – la pratica odierna del *tattooing* sembra contenere un'eccedenza infunzionale che prova a svincolare il corpo dal controllo biopolitico che lo percepisce come "nuda vita" da governare, macchina efficiente da programmare e anestetizzare.

3. Immagini del controllo

Corpo infunzionale, corpo politico, corpo come superficie d'iscrizione: questi tre poli confluiscono nel lavoro di Laurel Ahnert e Jason Derby, cerniera ideale tra l'ambito delle pratiche e quello dell'arte. L'analisi dell'opera *3rdi* di Wafaa Bilal – artista iracheno che si è fatto installare una telecamera sottopelle per trasformare il suo corpo in una macchina sorvegliante – immette nei rapporti sempre più stretti che le pratiche artistiche contemporanee intrattengono con il mondo della sorveglianza (basti pensare al lavoro di Ai Weiwei), rapporti che Andrea Mubi Brighenti ha definito «Artveillance». Se le immagini sono il mezzo attraverso il quale oggi la sorveglianza si esercita con maggiore forza (tanto

nelle forme attive della produzione del controllo quanto in quelle passive sotto forma di “trappole” per coadiuvare il controllo), l’arte non ha potuto esimersi dall’elaborare una serie di discorsi critici in relazione a tale tematica.

Al centro di quest’ultima sezione si staglia più in generale la definizione dell’orizzonte d’estensione e d’efficacia delle immagini stesse, soprattutto nella loro relazione con soggetti sempre più assuefatti alla loro funzione di soglia di mediazione nell’esperienza del mondo. Il saggio di Francesco Restuccia si sofferma su tale piano generale di indagine semio-estetologica, ripercorrendo il percorso intellettuale del filosofo Vilém Flusser per sviluppare una riflessione circa lo statuto del visivo nella costruzione degli ordini di significazione e di un campo del senso condivisibile. Il contributo si focalizza in particolare sulle immagini belliche, oggetto privilegiato d’indagine per la teoria dell’immagine (Mirzoeff), la sociologia (Boltanski), la teoria critica (Sontag e Butler) e la semiotica (Montanari, Coviello) rispetto alle forme dell’esperienza sensibile e al rischio di un’anestizzazione della stessa.

Corpo e immagine trovano ovviamente un luogo di confronto imprescindibile in campo cinematografico, “occhio del Novecento” che anche in questo inizio di XXI secolo gioca ancora un ruolo fondamentale nella costruzione dell’immaginario globale. Nel suo saggio, Manuel Brouillon affronta la rappresentazione del corpo nel cinema contemporaneo a partire dalla mutazione digitale che lo pone sempre più in contatto con protesi tecnologiche in grado di alterarne le prestazioni sensibili e comunque di ricodificare continuamente il mondo esterno con il quale il soggetto entra in contatto. Corpo bloccato, catturato, neutralizzato e infine degradato: è questa la parabola di Francesco Mastrogiovanni, vittima di un TSO, protagonista del film *87 ore* di Costanza Quatriglio. Bruno Surace ne analizza le implicazioni etiche, semiotiche ed estetiche, evidenziando la congiunzione tra immagini, pratiche e politiche del controllo, riunite nella telecamera di sorveglianza che ha registrato tutta la vicenda. Elisabetta Trincerini chiude idealmente la circolarità del percorso sinora descritto, riportando l’arte contemporanea a confronto con l’architettura su un terreno liminale che interseca disciplina e governo, soglia sottile che si cala nel cuore stesso della nozione deleuziana di controllo. Un terreno sul quale il corpo è ancora il centro delle relazioni di potere nelle sue dimensioni “docili”, soggetto a quella grande varietà di apparati di cattura che in Giorgio Agamben sembrano coincidere con il concetto di dispositivo (Agamben 2006), i cui effetti ambivalenti – soggioganti e soggettivanti – sono stati messi in rilievo nella loro ineludibilità (Crary 1992; Esposito 2004; Casetti 2005; Montani 2007). Tutte le tattiche di controcondotta, oggi, non sembrano poter prescindere da questa aporia fondamentale.

Il saggio di Louis Marin, infine, riannoda i fili che legano corpo e immagine nella figura del sovrano assoluto, Luigi XIV. La rappresentazione efficace del potere regale si fa strumento di controllo (ubiquità del re) e al contempo è sottomessa al controllo stesso, inteso come insieme delle prescrizioni formali che assicurano la continuità dell’istituzione al di là della caducità fisica. La famosa teoria del doppio corpo formulata da Kantorowicz (1957) travalica i confini storiografici e trova un nuovo terreno d’applicazione nel culmine dell’Assolutismo; ma nell’analisi strutturale operata da Marin, le condizioni di una sua estendibilità al di fuori del paradigma della sovranità si delineano con estrema chiarezza, tracciando le coordinate di un discorso su visibilità e potere che giunge sino al presente. Se l’epo-

ca della governamentalità viene spesso letta come disinteressata alla dimensione simbolica nella riproduzione dell'istituzione di governo, l'approccio mariniano mostra al contrario come l'efficacia del potere costituito si fondi su dissimmetrie di forze generate anzitutto dagli apparati iconografici, al fondo dei quali l'autorità che conferisce legittimità alla rappresentazione si palesa come fuoco e origine della macchina politica. Qui, dimensione analitica e dimensione critica ritrovano la loro proficua interazione evidenziando il portato diagnostico delle teorie della significazione.

Trappola, apparato di cattura, società del controllo: i tre snodi che scandiscono lo spettro delle questioni affrontate dai saggi qui raccolti mostrano una doppia inversione che traccia un modello di controllo ancora più generale rispetto all'analitica del potere di Michel Foucault, riferimento cardine che ha orientato la concezione del volume. Da un lato si assiste a un rovesciamento dell'asimmetria scopica nel modello del *synopticon* (Bauman 1998), dall'altro all'inversione della direzione del controllo, non più dall'esterno ma verso l'interno. Un controllo che è ovviamente inscindibile da una "volontà di sapere", che registra uno spostamento da una dimensione transitiva delle forme della conoscenza – orientata dunque sul soggetto nella sua tensione verso l'oggetto – a una riflessiva – le possibilità cioè di modificare se stessi, ben esemplificando il percorso che da *Le parole e le cose* porterà Foucault verso i tre volumi della *Storia della sessualità*. Le tecniche del sé sono il grande centro nevralgico di questa impostazione, tra le quali la confessione ha assunto, ormai anche nel senso comune, un ruolo fondamentale. Le nuove forme del controllo oltrepassano così la disciplina: dall'ortopedia disciplinante e normalizzante (conformazione a una serie di comportamenti dettati dall'esterno) alla prevenzione seduttrice e diversificante (auto-imposizione di un'etica ispirata a modelli pre-costituiti). Dal far-fare che decide di un dover-fare (o non-fare), che a loro volta si traducono poi in un dover-essere, si passa a un non-poter-non-fare e un voler-fare che circoscrivono un poter-essere, mettendo al bando risolutamente il poter-non-essere: preminenza dell'essere sull'apparire – come nota Han (2012) – statuito dalla logica della trasparenza sinottica.

Se il dispositivo panottico può essere ancora considerato come matrice e modello di una determinata e pervasiva forma assunta dal potere, possiamo tuttavia scorgere le trasformazioni in atto nei discorsi sociali e i loro effetti pragmatici, epistemici e passionali, nonché l'estensione del campo di applicazione e di efficacia delle relazioni di potere stesse. Potremmo addirittura riassumere il movimento di trasformazione dell'analitica del potere secondo una lettura incrociata tra regimi di visibilità dispiegati e dimensione passionale implicata. E quindi, sovranità: il potere come spettacolo e rappresentazione, dunque discreto e pubblico; disciplina: potere come invisibile e inverificabile, dunque continuo e localizzato; governo: potere come spettacolo e dossologia, ma continuo e capillare, pubblico e localizzato. E analogamente, dalle passioni disforiche (paura, reverenza, terrore) della sovranità a quelle aforiche (l'annullamento della volontà individuale e l'apatia nel tempo del Socing di orwelliana memoria) della disciplina, sino a quelle euforiche (godimento, entusiasmo del nuovo...) proprie della governamentalità contemporanea. Da timore a desiderio, trasfigurato però nella sua fase patologica in puro godimento.

Muovendo da una zona astratta e archetipica per arrivare sul terreno più specifico delle forme peculiari del contemporaneo, il numero si chiude con un'intervista a Ippolita, gruppo di ricerca interdisciplinare che si occupa da anni di analisi e critica di internet e di forme di socialità nella rete. Il loro tentativo di "mettere

in azione” la strumentazione concettuale foucauldiana si configura come compimento ideale del tragitto intrapreso dalle pagine che seguono. Le pratiche di pensiero messe in atto dal collettivo, provando l’efficacia della speculazione teorica come chiave di analisi critica delle forme storico-sociali del presente, producono infatti un effetto di ritorno sulla stessa ricerca semiotica, indicandole il compito difficile quanto necessario di segnare una “terza via” rispetto a un’attitudine analitica “puro-formalista” che ne trasforma la dimensione inattuale in intempestiva e al discorso genericamente *engagé* privo di ogni aggancio testuale propugnato dalla nuova filosofia.

Pièges : de la prise de corps à la mise en ligne

Eric Landowski (Centre National de la Recherche Scientifique,
Paris)

1. Formes de mobilité et types de prise

“Avoir prise” sur autrui ou sur quelque chose, et réciproquement donner soi-même prise à l’influence, aux pouvoirs, à l’“emprise” d’autrui ou de quelque chose, c’est en ces termes que nous avons précédemment cherché à élucider l’infinie diversité des procédures du “gouvernement des corps” en les envisageant selon la perspective interactionnelle propre à la socio-sémiotique¹. Dans ce cadre, les *pièges* se présentent comme des instruments stratégiques immémoriaux quant à leurs principes, mais auxquels le développement récent des technologies de l’information et les “progrès” corrélatifs des techniques de surveillance collective ont eu pour effet d’apporter des formes en partie nouvelles, et surtout de donner une portée immensément accrue en en faisant des appareils de contrôle sociétal désormais omniprésents. C’est à ces divers titres qu’ils requièrent notre attention.

Si on s’en tient au plus élémentaire, ce qu’on appelle communément un *piège* peut se définir comme un ustensile conçu pour transformer l’état, la situation, les possibilités — le cours de la vie — d’un, de plusieurs ou de toute une classe d’agents susceptibles d’entrer en rapport avec lui. Le type générique de transformations qu’il opère sur ceux qui s’y “laissent prendre”, autrement dit sur ses proies (ou ses victimes, suivant le point de vue qu’on adopte), consiste à leur faire perdre une partie ou un aspect déterminé de leur “compétence” : au minimum, en général, leur liberté de mouvement. Un piège — qu’on le considère dans sa fonction première d’arme de chasse (de chasse tout-court ou de chasse à l’homme), c’est-à-dire comme moyen tactique d’emprise sur des corps, ou qu’on l’envisage plus largement comme instrument de pouvoir à fonction stratégique dans un champ d’interactions micro ou macro-sociales — est toujours un dispositif qui entrave, fige, bloque, arrête, immobilise ou met un point final, selon les cas, à un parcours, à un projet, à un destin, à toute une vie. Le piège est un *interrupteur*.

Cela suppose qu’il soit placé sur le chemin d’êtres en mouvement, d’acteurs qui circulent dans l’espace, guidés par quelque programme d’activité ou motivés par quelque visée, en quête de quelque chose, le déplacement spatial étant le plus souvent la traduction figurative d’une intentionnalité: du piège à souris au “piège à cons” ou *attrape-nigaud* bon pour les rêveurs, les crédules et les naïfs, c’est bien

le cas. A contrario, on imagine difficilement un piège à plantes, à moules, à prisonniers. Quelle forme un piège pourrait-il avoir pour capturer des êtres qui ne bougeraient pas ?

Mais il n'y a pas qu'une seule forme de "mobilité".

Certes, des prisonniers enchaînés ne se déplacent pas — pas plus que les arbres ou les rochers : fixés en un point déterminé de l'espace, ils sont privés de toute mobilité *translative* (ou "locomotrice"). Pareille immobilisation ne les prive pas, toutefois, d'une autre capacité de mouvement, d'ordre purement sémiotique, celle du rêve, de l'évasion, du voyage, comme on dit, "en esprit" : mobilité *imaginaire* mais qui n'en donne pas moins aux géôliers une prise de second degré, de nature psychologique et manipulatoire, sur les malheureux qu'ils tiennent déjà, physiquement, captifs. Faire naître de vains espoirs, c'est aussi une manière de piéger, au sens "figuré". Et bien sûr, les marchands d'illusion et les "nigauds" qui s'y laissent attraper ne se rencontrent pas que dans les prisons — à moins que la société dans son ensemble ne soit en train d'en devenir une en se transformant peu à peu en un espace de contrôle généralisé du mouvement des esprits autant que des corps.

Mais rêves (ou cauchemars) mis à part, une autre forme encore de mobilité — appelons-la *morphologique* — anime les corps et plus largement la matière même. Comme la houle qui, vue du bateau, donne l'impression que la mer, tout en restant statique, tour à tour se gonfle et s'aplanit, ou comme les nuages qu'on voit certains jours sans vent changer de forme sans changer de place, les prisonniers ont beau rester immobiles, leurs corps s'enflent et se dégonflent au rythme de leur respiration. Pour un médecin (ou un tortionnaire), ce n'est pas insignifiant. À une toute autre échelle, celle du géologue, il en va de manière comparable des gigantesques poussées qui, sous la croûte terrestre, remuent les profondeurs invisibles selon des rythmes que des instruments adéquats permettent de nos jours de détecter, de mesurer, d'enregistrer, de "surveiller" à toutes fins utiles en en prenant pour ainsi dire le pouls.

Dans tous les cas de ce genre, aucun déplacement dans l'étendue n'a lieu, et pourtant les variations observables — alternance d'expansions et de rétractations ou déformations affectant la façon dont l'élément observé occupe d'un moment à l'autre une portion d'espace — sont bien, encore, de l'ordre du mouvement, au sens morphologique. Certaines d'entre elles suffisent pour donner sur les phénomènes considérés un type déterminé de prise à qui sait capter cette forme de mobilité, sinon à strictement parler la "piéger". Dans une large mesure, ce modèle vaut en particulier pour ce qui concerne aujourd'hui la surveillance du corps social par des dispositifs de captation d'informations permettant une accumulation quasi illimitée de données relatives à ses mouvements et transformations morphologiques les plus ténus.

Capter une proie, arrêter sa course, s'en saisir, arrêter son sort, ou bien, en fonction du type de mobilité caractérisant les agents auxquels on a affaire, se borner à *capter* l'émergence d'une tendance ou le passage d'un élément, repérer l'apparition d'un phénomène, mesurer, archiver les traces d'infimes mouvements dans un espace donné, enregistrer des comportements en vue d'avoir d'une manière ou d'une autre barre sur eux, ce sont là deux grandes variantes relatives aux fonctions possibles d'un piège, le terme étant entendu dans son acception la plus large. Nous aurons à revenir sur cette distinction essentielle, mais il faut commencer par le plus simple.

2. Pièges de toujours

Tournons-nous pour cela du côté des pièges campagnards d’antan — souricières, collets, nasses, traquenards et lacets, filets, pipeaux et panneaux, trébuchets et chausse-trapes —, tous “dispositifs” ou “engins”, comme dit le dictionnaire, “destinés à prendre les animaux terrestres ou les oiseaux” (et par extension les poissons), l’archaïsme de plusieurs de ces vocables indiquant au passage l’âge vénérable des appareils en question.

Bien qu’ils soient aussi diversifiés dans leurs formes et leurs mécanismes que les animaux auxquels, si on ose dire, ils s’adressent, ils présentent tous plusieurs caractéristiques de base qui leurs sont communes. Tout d’abord, quelle que soit l’espèce des proies potentielles qui emprunteront le chemin où on les aura placés, pour que quelques individus au moins tombent en leur pouvoir et que, s’ils y tombent, ce ne soit pas seulement “au petit bonheur la chance”, par exception, par hasard, par simple accident (comme la tuile du toit sur la tête du passant, tombée “du ciel”, qui pourtant ne tend pas de pièges), il faut que l’appareil comporte quelque élément susceptible d’attirer jusqu’à lui. Avant d’exécuter son programme principal — arrêter et emprisonner sur place —, un piège doit donc stratégiquement commencer par agir à distance en faisant venir vers lui. Pour immobiliser sa proie, il doit en somme d’abord la mobiliser, aux deux sens du terme : lui donner du mouvement, et pour cela certains mobiles. C’est la raison pour laquelle un bon piège, un piège efficace, se compose au minimum de deux parties : un dispositif mobilisateur et un mécanisme immobilisateur.

2.1. Maudits pièges

Si le piègeur est un pêcheur, cet ensemble prendra la forme minimale d’une combinaison constituée par l’hameçon et l’asticot qui y aura été accroché, le tout pouvant accessoirement être accompagné d’un produit jeté dans l’eau aux alentours pour mettre le poisson en appétit, ce qu’on nomme l’“amorce”.

i. Fonctionnalités

L’hameçon a pour fonction d’immobiliser la victime en agissant sur elle selon un premier régime interactionnel, celui de la *programmation*². La rencontre entre ces deux protagonistes peut en effet être décrite sémiotiquement comme une confrontation “inter-objective” (entre deux *objets*) soumise, en tant que telle, à un ordre de régularités immuables, fixées par la “nature” et programmatiquement exploitées sinon par des ingénieurs du moins par leurs cousins artisans, les ferblantiers³. D’un côté, une pièce de métal spécialement façonnée, dont le pouvoir, comme celui de tout objet du même type, est régi par les lois de la mécanique ; de l’autre, un poisson, être certes vivant, quasi anthropomorphe, mais qui, confronté à pareil engin armé de pointes, n’est qu’une petite chose, qu’un *objet* lui aussi, et qui plus est, qu’un quantum négligeable : faible masse et quantité d’énergie réduite, il n’a aucune chance de “faire le poids” face à la puissance d’emprise d’un croc de fer acéré. En conséquence, dominé par un rapport de forces inégal et mécaniquement inextricable, il se trouve prisonnier d’un programme dont le déroulement est inélectable dès l’instant où, en mordant à l’appât, il s’est piqué à l’hameçon. Sous le régime de la programmation, seule une erreur ou un accident peut priver le plus fort de la victoire.

C'est par contre sur le mode de la *manipulation* que l'élément mobilisateur et plus précisément attracteur, à savoir l'asticot (précédé ou non par l'amorce), interagit avec le poisson, encore simple passant. Tout porte à penser que contrairement à l'hameçon, lui, l'asticot, reconnaît au poisson le statut d'un *sujet* doté d'intentionnalité, de désirs et de besoins. De fait, se trouvant condamné, à raison de ses charmes envoûtants, à jouer quoi qu'il en ait le rôle de l'"appât", c'est avec la pire frayeur qu'il voit les dents du goujon en train de s'approcher, poussé par la gourmandise ou par la faim.

Corrélativement, du point de vue du poisson, éternel affamé qui joue encore pour un petit moment le rôle du prédateur avant de devenir proie, on peut supposer que ledit asticot, morceau de choix offert à sa convoitise, est d'autant plus tentant qu'il se présente comme une friandise apparemment gratuite. Belle aubaine que cette proie offerte sans avoir à faire l'effort de la poursuivre (ou de la piéger) avant de s'en régaler ! Bien sûr, en fin de compte, le don ne sera pas sans contrepartie. Mais le prix à payer — prix exorbitant (la liberté, et bientôt la vie) — ne pouvait tout de même pas être affiché sur la marchandise. Et la plupart des poissons ignorent trop les classiques (*Timeo Danaos et dona ferentes*) pour soupçonner que les cadeaux qui ont l'air d'heureux accidents cachent souvent les pièges les plus retors, autrement dit qu'un régime interactionnel (ici, celui des hasards providentiels) peut en masquer un autre (en l'occurrence celui des manipulations fatales).

À vrai dire, pour le piègeur non plus, rien n'est gratuit. L'appât à fournir, comme la mise en place du dispositif dans son ensemble, a pour lui un coût : en termes d'économie, c'est de son point de vue un *investissement*, en principe rémunéré à terme par le gain que représentera sa mainmise sur la proie. On devine là, à peine masquée au cœur de la logique du piège, l'ombre d'une relation d'échange, non contractualisée évidemment, mais objectivement à l'œuvre entre les parties, comme si le piègeur ne pouvait prendre le piégé — *avoir prise* sur lui — qu'en commençant par lui *donner prise* sur lui-même, métonymiquement, en lui offrant sous la forme d'un "don" apparent une partie de ses avoirs.

Tromperie ou pas, toujours est-il que par opposition à la fonction de l'immobilisateur, qui n'engageait que des rapports de force d'ordre quantitatif, celle de l'attracteur suppose la possibilité d'établir entre les parties des relations qualitatives médiatisées par une communication manipulatoire chargée de sens et promotrice de valeurs. On objectera que la fonction d'attracteur aurait aussi bien pu être exercée par des dispositifs programmatiques ne reposant que sur la force, telle la lumière d'un projecteur, capable d'attirer le poisson aussi irrésistiblement qu'un aimant la limaille de fer. Il est vrai, à ceci près que la pêche au fanal est une injure à l'art de la pêche.

ii. Perversités

Mais la mise en place d'un dispositif attracteur n'est pas le seul moyen imaginable pour amener une proie jusqu'à son point de non retour. Le hasard à lui seul (la "fatalité") peut aussi l'y conduire. Et si ce n'est pas le hasard, cela peut être à l'opposé la régularité même de ses propres programmes, à commencer par l'invariabilité des itinéraires qu'implique son mode de vie, s'il est trop routinier. Car une parfaite régularité de comportement — une vie "rangée", ou, sur le plan collectif, une gouvernance plaçant au-dessus de tout le "maintien de l'ordre" le plus strict — ne peut en aucun cas être le garant d'une parfaite sécurité. Au contraire, rien ne donne davantage prise à d'éventuels "fauteurs de troubles".

Cette corrélation dont on comprend que les effets puissent être jugés pervers

tient à ce que les régimes d'interaction que nous distinguons et séparons soigneusement en théorie n'ont, dans les pratiques effectives, que rarement vocation à intervenir indépendamment les uns des autres ou à s'exclure mutuellement. En particulier, avec sa rigidité aveugle, la programmation, loin de jamais totalement prémunir contre son opposé, l'accident, a pour propre de le rendre possible et même, à bien des égards, de l'appeler, ne serait-ce que du fait que dans un système aux rouages parfaits la moindre erreur peut provoquer de proche en proche des répercussions catastrophiques⁴.

De ces propriétés logiquement inscrites dans toute régularité découle, sur le plan tactique, la possibilité de pièges ne se composant en tout et pour tout que d'un mécanisme immobilisateur, tels les collets et les lacets familiers aux braconniers. Placés en des points précis où le piégeur peut être certain qu'en vertu de ses habitudes le gibier passera à coup sûr, ils sont d'une efficacité imparable... Du moins jusqu'à ce que, plus empiristes qu'on pourrait croire, les congénères des victimes ne comprennent que les catastrophes apparemment accidentelles qui les déciment sont en fait programmées sur la base de leurs propres programmes, et du coup n'en changent, obligeant le piégeur à lui-même reprogrammer son dispositif, ou à changer de régime.

Les mines dont les armées parsèment les champs de bataille entrent en gros dans la même catégorie bien que leurs résultats soient plus aléatoires. Comme ces engins ne comportent, eux non plus, aucun élément conçu pour attirer à eux — au contraire tout est fait pour que leur présence passe inaperçue (encore qu'il fut un temps où, paraît-il, on en fabriquait qui se présentaient sous la forme de paquets de cigarettes à ramasser en passant⁵) —, leur inconvénient pour qui les pose est que l'actualisation de l'effet visé reste suspendue à une coïncidence qui ne peut être que plus ou moins fortuite parce que supposant le croisement de deux ensembles d'éléments qu'aucun lien d'interdépendance n'unit *a priori* : d'une part une série de points dans l'espace, ceux où les mines auront été posées, d'autre part une série de parcours, ceux des troupes adverses, qui n'obéissent que fort peu à des routines connaissables, et qu'on ne peut guère contrôler.

D'où la nécessité de miner à foison, seul le nombre pouvant compenser le peu de qualité — l'indigence sémiotique — de chaque unité considérée isolément. En foi de quoi on sature des zones entières : plus la distribution sera dense et étendue, plus il y aura de chances pour que le nombre des pertes augmente chez l'ennemi : c'est le régime de *l'accident* à l'état pur. De l'accident certes calculé, ce qui n'autorise cependant pas à dire qu'on ait affaire à un type de pièges en eux-mêmes intelligents. Au contraire, ce sont les plus bêtes du monde. D'abord, ce n'est pas de leur propre mode d'agencement qu'ils tirent leur efficacité toute relative mais de lois qui leur sont extérieures, celles de la probabilité statistique. De plus, aveugles au moins autant qu'invisibles, incapables d'identifier et de sélectionner leurs victimes, ils distribuent indifféremment la mort tout autant parmi les amis, une fois la paix revenue, que chez les ennemis d'un moment.

iii. Sélectivité

Les vieux pièges campagnards étaient généralement plus astucieux et, au fond, plus honnêtes, commandés qu'ils étaient par une éthique de la chasse comparable à ce qui définissait alors, aussi, la morale, ou l'honneur de la guerre. Au lieu de répandre la mort tous azimuts par simple coïncidence, ils engageaient de véritables processus d'interaction combinant manipulation et ajustement⁶. Aux mécanismes

immobilisateurs requis dans tous les cas, ils ajoutaient à titre de dispositifs mobilisateurs des leurres aussi élaborés que possible, dont la conception ne supposait pas seulement une connaissance objective des habitudes de la faune mais aussi, comme la plupart des techniques de chasse traditionnelles, une forme de compréhension sensible, d'ordre intuitif et pour ainsi dire empathique, des propensions de l'animal, de ses humeurs, de ses caprices, dont il fallait d'une certaine manière être capable de se rendre complice en situation⁷.

Dans un contexte de ce genre, un appât ne remplit pas uniquement la fonction d'un objet de valeur attirant, d'un "attracteur". De toute évidence, en tant que figure du monde, un objet quel qu'il soit n'a de "valeur" qu'en fonction du système de croyances et de préférences des destinataires dont il est censé éveiller l'intérêt. A ce principe, le cas particulier des objets faisant fonction d'appâts (ou même d'"appas") ne fait pas exception⁸. Un pipeau pour alouettes n'intéresse pas les cailles ! Autrement dit, la nature et la qualité de qu'il paraît offrir étant données, un appât n'agit, toutes proportions gardées, qu'*intuitu personae*. N'alléchant qu'une catégorie définie de proies sans dévier les autres de leur chemin, il fait ainsi fonction de *sélecteur* en même temps et autant que d'attracteur. Et plus il est sophistiqué plus il est sélectif, triant pour ainsi dire sa clientèle sur le volet.

Cependant, la sélectivité des pièges de qualité passe aussi par un autre moyen qui ne relève plus ni des stratégies de manipulation ni de formes d'ajustement mais ramène du côté des régularités programmatiques. Nombreux et divers sont en effet ceux qui comportent, entre l'attracteur et l'immobilisateur, un troisième élément, un mécanisme de mise en branle qui remplit en même temps, lui aussi, un rôle sélectif. Car une fois la proie attirée, encore faut-il qu'elle s'avance au plus près, très exactement jusqu'à cette partie du piège qui n'est pas encore son organe proprement immobilisateur mais qui, si elle entre en action, y conduira directement : le sélecteur-*déclencheur*.

Son rôle est de faire passer l'immobilisateur de l'état dormant à l'état agissant, mais seulement sous certaines conditions : uniquement si les caractéristiques de la proie potentielle sont bien celles propres à la faire figurer au tableau de chasse que s'est fixé le piègeur. Pour libérer la "détente" de l'engin, pièce primitivement composée d'une bascule ou d'un levier en équilibre instable, ou d'un ressort prêt à bondir (auxquels peut aujourd'hui être substitué un "capteur" ou une cellule photo-électrique), il faut que l'appareillage mécanique, optique ou magnétique composant le sélecteur-déclencheur permette d'abord d'établir que l'animal ou le quidam qui s'y frotte présente exactement, par exemple quant à son poids, sa taille, sa forme, sa couleur de peau ou encore sa vitesse, les qualités qui correspondent au type de proie visé.

Auquel cas, alors enfin, le déclencheur ayant agi, le levier ayant basculé, le ressort s'étant détendu ou le capteur électronique ayant fait son office, la trappe s'ouvre d'un coup et le loup se retrouve abasourdi au fond de la fosse, la mâchoire se referme sur le renard ou la souris, le flash de la police a pris le numéro de la voiture jugée trop rapide ou enregistré la photo du passant suspect: prise de corps ou prise de vue, l'immobilisateur tient désormais sa proie et ne la lâchera plus.

iv. Complicité ?

Peut-on faire un pas de plus ? Si, sous sa forme archétypique complète (attracteur, sélecteur-enclencheur, immobilisateur), un bon piège est un dispositif per-

mettant de capturer un type bien défini de proies, il faut à la fois qu'en tant qu'attracteur il offre au piégé un *appât pertinent*, conforme à ses goûts, et qu'en tant que sélecteur il retienne uniquement des *proies pertinentes*, conformes à la visée du piégeur. A première vue, ces deux niveaux de pertinence concernant la valeur des objets poursuivis par chacune des parties sont indépendants. Ce qui a valeur d'appât pour la proie n'est pas forcément au goût du prédateur et peut même lui répugner, tel l'asticot, médiateur entre le poisson et le pêcheur.

En revanche, quand un célèbre banquier-escroc gruge une clientèle de spéculateurs déjà richissimes en les attirant par la promesse de profits plus mirobolants que tout ce qu'on peut imaginer et, grâce à cet appât, parvient, conformément à sa visée, à s'approprier leurs avoirs, on a bien un piège fonctionnant sur la base, sinon d'une intime et explicite complicité, du moins sur celle d'une parfaite concordance entre l'objectif du piégeur et celui de ses victimes puisqu'en l'occurrence c'est la même passion d'enrichissement sans limite, et sans scrupule, qui conduit et le prédateur et ses proies⁹.

Dans quelle mesure trouve-t-on quelque chose d'analogue à la base des pièges en général ? A défaut d'une stricte concordance de goûts entre les deux parties, qui (on vient de le voir à propos du pêcheur et de sa proie) n'est pas nécessaire dans tous les cas, à défaut même d'une communauté d'appartenance axiologique (étant donné qu'il n'y a pas nécessairement complicité à proprement parler entre piégeur et piégé), n'y aurait-il pas toujours, pour le moins, sur un plan relativement profond, entre les sujets de quête que sont par définition les deux principales parties prenantes d'un piège, une isotopie minimale partagée, que ce soit en termes économiques (d'où l'"ombre" de rapport d'échange relevée plus haut) ou sur un autre plan, et par là une sorte d'affinité ou de connivence qui les lierait ? La comparaison avec d'autres types de configurations devrait permettre de préciser ces questions.

2.2. Pièges bénis

Dans la nature, il existe une multitude d'objets présentant des caractéristiques structurelles très voisines de tout ce qui précède. En particulier les précipices, les gouffres, les crevasses — les *abîmes*. Comme on peut difficilement soupçonner quiconque de les avoir installés sur notre chemin pour que nous y tombions, en général on ne les qualifie pas de "pièges". Et pourtant !

i. L'abîme et le tee-shirt

A première vue, leur configuration se réduit à celle de purs immobilisateurs, à l'état dormant : puits sans fond dont on voit bien qu'on n'en ressortirait pas mais où rien, de leur part, ne nous incite à nous aventurer. Car il est vrai qu'ils ne comportent pas à proprement parler d'attracteur. Cependant, si l'appel du vide, la fascination des profondeurs, l'attraction de la limite, le vertige du risque, en faisaient office ?

A nous d'y résister ? Nous entendons bien ce que nous dit le "principe de précaution" : « On ne sait jamais... tenez-vous à distance. *Pour votre sécurité !* », slogan désormais de rigueur à tout propos et en toute circonstance. Mais nous entendons aussi l'appel inverse : « Vertige des hauteurs. Le sage, avertit Chuang-Tseu, doit pouvoir danser au sommet des rochers les plus escarpés. Le Vide pour lui n'est pas une entité hostile qui invite à la chute, mais bien plutôt le lieu nécessaire, "ouvert", de toute assomption » (Cheng 1980: 250).

Supposons donc que nous nous approchions. Et que par malheur il suffise de notre faible poids pour faire tout à coup céder le rebord d'où nous nous penchons et déclencher l'effondrement...

On verrait alors que les trois éléments jusqu'ici recensés sont bien présents : à titre d'attracteur, plus fascinant que les appâts les plus sophistiqués bien qu'en quelque sorte immatériel, le vide ; en guise de déclencheur, l'instabilité naturelle du terrain, dont on sait qu'il est géologiquement programmé pour s'écrouler un jour, même si personne ne peut dire lequel ni sous quel effet ; et finalement un immobilisateur des plus impitoyables, le gouffre lui-même. Ne manque en somme que la figure du piéteur qui aurait mis tout cela en place, ou de l'ingénieur qui aurait conçu ce dispositif pour en faire un « engin spécifiquement conçu pour capturer ».

Dans ces conditions, « piège » ou simple « danger » ? Difficile à résoudre *in abstracto*, cette question de vocabulaire incite surtout à réfléchir, à partir de cas précis, sur ce qui constitue peut-être, en théorie, une classe supplémentaire de dispositifs, plus équivoques du point de vue du type de prise qu'ils exercent, et par suite, sémiotiquement parlant, plus problématiques que les précédents, qu'ils soient à base manipulatoire, programmatique ou aléatoire.

Revenons donc un peu en arrière. Moins naïf qu'on ne le croit, le poisson n'avait-il pas en réalité soupçonné le danger et n'a-t-il pas mordu *malgré cela* ? De même, ne savions-nous pas que la falaise pourrait très bien céder ? La configuration du terrain ne permettait aucun doute quant à cette éventualité. Pareillement, Icare devait bien se rendre compte que son plan de vol n'était pas vraiment raisonnable. Et dans un autre contexte, l'identité du donateur, un Serpent — au Paradis ! — ne permettait-elle pas suffisamment de deviner que croquer la pomme pourrait induire des conséquences fâcheuses ? Combien de situations mêlant ainsi vertige et tentation, dont nous pressentons tout à fait clairement les risques et auxquelles nous nous laissons prendre malgré tout, malgré nous ! De qui ou de quoi, de quel genre de prédateur étrange sommes-nous donc la victime sinon la proie, effective ou seulement potentielle, face à des pièges sans piéteurs tels que les précipices, ou devant des pièges qui, du moment où nous en percevons la nature, n'en sont pas vraiment mais en viennent pourtant, avec notre assentiment ou grâce à notre disponibilité, à fonctionner comme tels ?

Soit un simple *tee-shirt*, loquace et même accrocheur à la mode d'aujourd'hui. Par devant, le dessin d'un ange — de dos, la queue fourchue du diable... Piège angélique ou diabolique ? En tout cas, de la part de celle qui vient à notre rencontre ainsi vêtue, aucune tromperie. Au contraire, une ironique mise en garde et en même temps, pourtant, une discrète invitation ! A quoi ? A presque rien, à rien d'autre qu'à entrer dans un autre espace, « autre » comme celui d'un jeu. Il doit donc y avoir place, dans l'ordre de choses qui nous occupent ici, pour des attracteurs qui loin de remplir une fonction d'appâts dans des dispositifs manipulatoires à visée captatrice ont simplement valeur d'appels, d'adresses lancées en toute gratuité et susceptibles, pourvu que nous sachions les prendre avec le même détachement, la même légèreté, de donner lieu à des procès relevant d'un régime tout différent, à bien des égards même opposé : à un jeu interactionnel sans finalités ni règles préétablies mais dont les conditions de possibilité s'inventeront à mesure, en acte, à la faveur d'ajustements mutuels et sur le mode ludique de l'improvisation — au risque, bien sûr, que peut-être le jeu ne finisse par mal tourner (Calvino 1988).

Plus généralement, il faut qu'il y ait des attracteurs qui, ne proposant rien de particulier à notre convoitise mais nous incitant au contraire à oublier la logique de

la conjonction avec des “objets de valeur”, exercent leur emprise en nous subjuguant innocemment, selon une tout autre logique, celle de l’“union”¹⁰. Et qui, au lieu de conduire directement et inéluctablement à l’immobilisation, à l’enfermement ou à la mort (mais toutefois au risque assumé de tout cela), donnent d’abord un surcroît de vie en invitant à une mobilité libérée de toute destination convenue par avance. Bref des pièges qui, n’en étant plus, si on peut dire, qu’à-demi (puisque nous savons qu’ils ne sont pas sans danger, et y consentons), ont pour seul principe agissant l’appel de leur être-là, soit comme fascination du vide, soit comme tentation de l’inconnu, vertige du corps ou de la “raison” auquel il nous faut résister pour ne pas donner notre assentiment.

En tout cas, à supposer que tout compte fait nous entrions dans le jeu mais que finalement nous y perdions, il y aurait mauvaise grâce et même quelque mauvaise foi à incriminer l’autre, ou la situation, en disant après coup : « Ce n’était qu’un piège ! » Non, c’était le risque à prendre.

ii. *La muleta*

Bien que sans rapport apparent avec les précipices ou les jeux de séduction, la *muleta*, ustensile autour duquel tourne tout l’art de la tauromachie, offre l’exemple d’un autre dispositif analysable dans une perspective analogue¹¹. Quel est son statut sémiotique ? Tendue sur un bâton et une épée en qui on reconnaît un immobilisateur comparable à l’hameçon du pêcheur, ce morceau de tissu — écarlate — focalise l’attention de l’animal au point d’en faire pour lui une cible alors qu’elle n’est en fait qu’un simulacre sous lequel l’arme de son adversaire est cachée. A première vue, elle agit donc à la manière de l’attracteur d’un piège quelconque, comme un leurre, une tromperie. Et pourtant ce serait un contresens que de l’assimiler à un appât selon l’acception habituelle du terme car son principe d’action est tout autre.

Le rôle de la muleta n’est pas à proprement parler d’attirer. Elle sert à *donner l’élan*. Sa manière de remplir la fonction de mobilisateur n’est pas celle d’un banal attracteur, objet alléchant parce qu’il promet de satisfaire un désir ou un besoin, une intentionnalité, mais celle d’un *impulseur* capable de mettre en mouvement parce qu’il met en alerte une sensibilité. Ce morceau de tissu ne prétend susciter aucune convoitise susceptible de transformer le taureau en un bovidé manipulable, comme l’âne qu’on fait avancer en suspendant une carotte devant son nez. Ce qu’il mobilise, c’est la réactivité propre à un *toro bravo* face à tout objet en mouvement qui entre dans son champ. Tantôt repliée, tantôt délicatement déployée ou doucement balancée puis soudainement animée d’un coup sec, la muleta le provoque à *devenir ce qu’il est* : une bête de combat. Elle l’appelle, autrement dit, à actualiser un potentiel inhérent à son être même. Cette fonction, de l’ordre de l’intimation, de la convocation, ou mieux, de la “sommation”, la langue espagnole la désigne d’un verbe difficile à traduire : *citar*.

Cela revient à dire que la muleta, comme le tee-shirt, est l’instrument d’un pur geste d’adresse destiné à enclencher, dans son ordre propre, une dynamique qui consistera, elle aussi, en une suite d’ajustements mutuels. Car cette invite au mouvement, à la “charge”, le torero la formule non pas en vue de l’interrompre aussitôt par un enfermement mais, à l’opposé, afin d’ouvrir la possibilité d’une interaction *sui generis*, sans autre finalité que son propre déploiement, potentiellement “à l’infini”. Même si le corps à corps qui s’engage de la sorte doit en fin de compte être interrompu à un moment donné par la mise à mort, l’objectif du processus

n'est pas cette immobilisation ultime. Sa raison d'être est au contraire dans l'accomplissement mutuel que constitue, et pour l'homme et pour son partenaire, la longue danse préalable du toréer, ce qu'on appelle la *faena*¹².

La muleta n'est donc pas un appât, et si elle ne l'est pas, c'est parce que la corrida n'est pas un processus unilatéral de capture et d'appropriation — un maudit piège — mais une dynamique ouverte et réciproque de création de sens et de valeur — un art — à la vie, à la mort.

La vague connivence que nous décelions plus haut ne fait ainsi que se confirmer entre le “piégeur” et le “piégé” (terminologie que nous maintenons pour l'homogénéité de la description bien que, pour les raisons qu'on vient de voir, elle ne doit plus en ce point être prise à la lettre). Et sa nature se précise. Dans les dispositifs précédemment envisagés, la capture d'une des parties par l'autre était conditionnée par deux valorisations positives séparées mais convergentes : évaluation de la qualité de l'objet-appât, par la proie potentielle ; évaluation, par le prédateur, des qualités de cette dernière, en tant qu'objet de prise éventuel. En revanche, dans les processus d'ajustement qui caractérisent la dynamique propre aux dispositifs que nous qualifions de pièges “bénis”, il ne s'agit plus d'une convergence médiatisée par des procédures cognitives de reconnaissance et d'évaluation mais d'une affinité liant deux sensibilités qui se font directement écho. Eprouvée dans la dynamique d'un face à face immédiat qui engage l'être même des interactants, c'est elle qui rend possible une prise réciproque et de part et d'autre une forme de réalisation de soi.

3. Pièges d'aujourd'hui

Mais tout cela, dira-t-on, date un peu. La corrida n'est plus qu'une noble survivance d'un autre âge. Les incertitudes du badinage ne sont plus tellement au goût du jour. Tout précipice accessible au public est désormais, comme toute chose, dûment “sécurisé”¹³. Et même les souricières, celles que les policiers tendent aux malfaiteurs tout autant que celles pour les vraies souris, sont devenues un peu vieux jeu. Si malgré cela il vaut aujourd'hui plus que jamais la peine de s'occuper des pièges, c'est qu'ils ne sont plus le monopole des chasseurs et des gendarmes moustachus, à l'ancienne, face aux voleurs. D'autres piégeurs ont pris le relais et de nouveaux dispositifs sont apparus.

À côté des pièges de conception traditionnelle et pour ainsi dire canonique qu'on continue bien sûr de poser ici ou là “en tant que de besoin”, on a désormais affaire, sur une échelle infiniment plus étendue, à des modalités d'emprise qui ne relèvent plus que secondairement de la prise de corps mais privilégient le contrôle à distance, la prise de vue, la mise en mémoire et l'enregistrement systématique, en masse. Si bien que les dispositifs qui nous guettent à présent ou nous attendent pour demain nous concernent tous. Tous tant que nous sommes, nous sommes désormais visés. Non pas, le plus généralement, par des instruments de capture — encore que nul ne puisse être sûr de ne pas faire un jour partie des nuisibles de toutes espèces, humaine incluse, qu'ils ont pour mission de neutraliser — mais par des appareils de captation qui s'intéressent à nous qui que nous soyons.

Il en est trois de cet ordre qui retiennent spécialement l'attention : les radars routiers, encore largement tributaires de la logique de la capture, les caméras de

surveillance, enfin “internet”, qui, conjugué à tout l’appareillage numérique aujourd’hui associé à la vie quotidienne, “mutation digitale” oblige, installe autour de nous de vrais dispositifs d’emprise à caractère panoptique et global.

3.1. *Paradoxes du radar*

Dans quelle mesure les radars fixes installés au bord des routes ont-ils le statut sémiotique de pièges ? Quels sont les principes interactionnels qu’ils mettent en œuvre ? Comme tous les engins qui méritent ce nom, ils servent à attraper un certain type de proies, à savoir les conducteurs qui dépassent une vitesse déterminée. Mais deux composantes de base leur manquent à première vue.

i. Détournements et retournements

Premièrement, ici, aucun immobilisateur, du moins à l’ancienne mode : ni gendarme ni bâton, plus de leçon, plus de confiscation du “véhicule” en rase campagne¹⁴. La disparition de ces vieilles figures est cependant de très peu de portée, vu l’efficacité du système à double détente venu les remplacer. D’abord un mécanisme photographique de captation-prise de possession : ce qu’on attrape désormais, ce qui est mis entre quatre murs, en fiche, sur disque, sous clef, c’est une image, une trace du “fautif”, son “numéro minéralogique”, et par là son identité. Puis, à brève échéance, une procédure juridictionnelle, elle aussi automatisée, qui aboutit, indirectement ou directement, à restreindre la mobilité en jouant sur deux plans : amputation d’ordre économique, par l’amende, restriction du droit de conduire, par retrait (partiel ou total, provisoire ou définitif) de points du “permis”.

Mais surtout, il s’agit de dispositifs sans attracteur. Certes, rien là, en soi, de particulièrement novateur puisque depuis longtemps les lacets, les mines et bien d’autres engins savaient déjà s’en passer. Et pourtant cela conduit en l’occurrence à deux paradoxes qui, eux, sont inédits.

Le premier a trait aux objectifs du dispositif : piéger des contrevenants, mais pour quoi au juste ? Les radars étant placés soit en des points où on ne peut pas ne pas passer (dès qu’on s’engage sur une autoroute), soit à des endroits où il y a toute probabilité de passer au moins de temps en temps (sur les routes ordinaires et en ville), leur efficacité repose sur la combinaison d’un principe de régularité — « il y a des radars sur tous les types de voies... » — et d’une composante aléatoire — « ...mais on peut difficilement deviner où » : exemple parfait d’un *aléa programmé*¹⁵. Sauf à disposer soi-même d’un radar détecteur de radars, autrement dit piégeur de pièges (appareil dont la semi-tolérance par les pouvoirs publics apporte un témoignage supplémentaire de la tacite connivence entre piégeurs et piégés), une seule solution s’offre pour échapper au risque qui s’ensuit : fixer obstinément, obsessionnellement les yeux sur le compteur de vitesse.

Que certains conducteurs s’y astreignent par souci pointilleux du respect d’un interdit tandis que d’autres, la plupart sans doute, s’y résignent par crainte des risques juridiques que menace d’entraîner sa transgression (l’amende, le retrait de “points”), ce sera toujours, hélas, au détriment de l’attention que, n’était cette contrainte, ils pourraient les uns et les autres concentrer sur ce qui se passe devant, derrière et autour d’eux, c’est-à-dire sur les dangers réels qu’implique la conduite d’une voiture, quelle qu’en soit la vitesse. En imposant de la sorte un détournement systématique de la vigilance alors que l’objectif déclaré est de diminuer le nombre des carambolages, le système semble se retourner contre lui-

même par les effets “pervers”, bien que prévisibles, qu’il induit, se laissant ainsi prendre à son propre piège.

Le second paradoxe concerne le mode opératoire. On l’a vu, la fonction mobilisatrice d’un piège est généralement confiée à un attracteur jouant du charme ou de la persuasion, et plus rarement à un impulseur s’adressant à la sensibilité. Petite révolution méthodologique, avec le radar (du moins à la française), tout cela, de façon à première vue absolument contreproductive de la part d’un piège, est remplacé par le contraire, par un instrument de dissuasion, un *répulseur*. Comme on sait, un panneau indicateur disposé à quelque distance de tout appareil fixe avertit, en principe, de sa présence proche, manière somme toute courtoise d’inviter à ne pas s’y laisser prendre. La tactique d’évitement reste alors au choix du conducteur : changer de chemin (mais sur une autoroute le programme ne le permet pas), se faufiler à proximité d’une autre voiture qui puisse faire écran (mais ce n’est pas toujours facile, surtout depuis que beaucoup d’appareils n’hésitent plus à tirer *dans le dos*), ou en dernier recours ralentir. Comment, dans ces conditions, se fait-il que rares soient ceux qui peuvent prétendre n’être jamais tombés dans ce “panneau” (le mot retrouvant ici sa vieille acception cynégétique¹⁶) ?

L’explication est que la signification de panneaux de ce genre, comme celle de tout texte quel qu’en soit le support, varie en fonction des situations de lecture (Landowski 2004: 15-18). Pour qui a tout son temps ou aime aller à petits pas, ils ont valeur d’honnêtes avertissements : ils préviennent que sur une courte portion de route qui suit il serait dangereux, pénalement parlant, d’accélérer. Pour qui est pressé ou a envie d’un peu de vitesse, ils se lisent par contre — et aucun policier ne l’ignore — comme une invitation à accélérer aussitôt passé le danger, jusqu’à ce qu’un nouvel avertissement se présente à l’horizon. Or, s’en remettre à l’idée que le prochain radar sera dûment annoncé est précisément ce qui a toute chance de piéger ceux qui s’y fient. Car si en général — donc pas toujours — un avertisseur est effectivement en place, on aura de toute façon pris soin de l’installer à assez courte distance du sélecteur-déclencheur pour que, sauf à provoquer un accident, il ne soit guère possible à un chauffeur rapide, même expérimenté, de ralentir suffisamment pour ne pas être “flashé”...

Piège humain par excellence, à double fond, où ce qui au premier degré tient lieu de répulseur se retourne, au second, en attracteur, en attrape-gogo, en “appât pertinent”.

ii. Aménagements et accommodements

Corrélativement, au regard du prédateur, l’identification des “proies pertinentes” repose pour l’essentiel, dans ce contexte, sur un critère de distinction dont nous n’avons guère tenu compte jusqu’à présent parce qu’il n’a pas de portée sur le plan fonctionnel mais qui, sur le plan axiologique, est déterminant. Bien que parmi les pièges *stricto sensu* beaucoup soient des engins de mort et que tous soient bâtis sur des moyens que la morale réprouve — la ruse, la tromperie —, c’est en effet une évidence que le fait d’y recourir est communément jugé tantôt condamnable, tantôt excusable ou même louable en fonction du jugement porté sur le type de proies visées. Y aurait-il donc une “morale” sinon du piège en tant que tel, du moins de son *usage* ?

A la différence de ceux qui les utilisent, et sont responsables de la manière dont ils les utilisent, les pièges ne sauraient évidemment, par eux-mêmes, éprouver ni états d’âme ni scrupules de conscience. Ils sont par nature prêts à tout. Traquer

les “nuisibles”, en entendant par là les espèces ou les individus dont on estime qu’il faut les éliminer à raison de leur malfaisance, telle est la spécialité de beaucoup d’entre eux. Mais il n’en manque pas non plus pour persécuter des animaux auxquels le genre humain “n’a rien à reprocher”, des bêtes “innocentes” qui ne doivent leur statut de proies qu’à la valeur marchande de tels ou tels de leurs qualités ou attributs. D’où indignation et apparition de courants protestataires, particulièrement pour la défense de certaines espèces chéries du public (tel le renard, victime de sa trop belle fourrure), alors qu’en toute rigueur le principe de cette réaction éthique pourrait être étendu à l’ensemble des pratiques de chasse et de pêche aussi bien qu’à la capture de bêtes sauvages reconvertisibles en animaux “de compagnie”. Toutes ne comportent-elles pas une part de leurre en vue, au minimum, d’une privation de liberté ?

Au regard de cette distinction, il est clair que les proies visées par les radars appartiennent à la première catégorie, celle des nuisibles. C’est la nocivité d’une partie des conducteurs, mélange d’indiscipline (l’“excès...”) et de “dangerosité” (“... de vitesse”), qui en fait des prises pertinentes et justifie — et demand ! — qu’on les pourchasse sans pitié. Aux critères fondés en dernière instance sur des considérations d’intérêt économique qui guident originellement le chasseur dans sa reconnaissance de la bonne proie se substituent ainsi, avec la figure du piègeur campé en justicier redresseur de torts, des principes de pertinence et des critères de reconnaissance à caractère “désintéressé”¹⁷. Désintéressé et donc moralement irréprochable — en tout cas de nature plus morale, sur le plan des finalités, que les moyens employés pour épinglez les coupables d’infraction puisque ce n’est qu’en les mystifiant à l’aide de dispositifs particulièrement retors — des *répulsions attractifs* ! — que le système y parvient. Mais dans ce jeu de cache-cache où chacun joue “au plus fin”, la ruse dont le prédateur use autant que ses proies n’est-elle pas au service d’une juste croisade ? Lutter contre une nuisance collective et punir ceux qui en sont la cause, voilà qui pourrait bien suffire, en l’occurrence, à faire oublier l’immoralité du procédé.

Dans ces conditions, s’il fallait en dépit de tout qu’il y ait une “morale” du piège, on voit que ce ne pourrait être, dans le meilleur des cas, qu’une morale de l’immoralité partagée, fondée sur l’idée que la fourberie de l’un des partenaires-adversaires présuppose l’inconduite de l’autre et en tire sa “justification” : une manifestation de plus, sur une nouvelle isotopie, de la connivence structurellement prévisible entre le prédateur et sa proie.

3.2. *Video : je te vois*

Mais les chauffeurs trop pressés ne sont plus les seuls à être tenus à l’œil, identifiés et le cas échéant fichés. Tous ceux qui roulent, et même les piétons les plus innocents (ceux qui ne courent pas, ou pas trop vite) sont aussi désormais visés moyennant l’installation généralisée des systèmes de “vidéo-surveillance”.

i. Voir la totalité...

Pour être pris, plus n’est besoin d’être surpris en flagrant délit : il suffit d’exister pour que nos faits et gestes intéressent le grand Surveillant ; et pour donner prise à un système de surveillance optique, la “flagrance” — la simple visibilité — de notre corps exposé quoi que nous fassions est suffisante.

Techniquement, la tâche est déléguée à la caméra, œil chargé de remplir dans

ce cadre la fonction d'un immobilisateur par captation et enregistrement. Par construction et par principe, l'appareil filme indistinctement quiconque entre dans son champ. L'absence de filtre sélecteur n'est certes pas chose exceptionnelle en matière de piégeage mais elle n'a plus ici le même sens que précédemment. Non sélectives elles aussi, les mines tuaient n'importe qui. La caméra, elle, prend *tout le monde*. La non-sélectivité ne résulte plus d'une insuffisance technique mais tient au fait que le dispositif vise exactement le contraire d'une sélection : l'exhaustivité.

Du régime de la capture, qui s'appuyait sur l'établissement de distinctions entre types d'agents à l'intérieur d'une population et sur la reconnaissance (plus ou moins fine) de différences ponctuelles permettant de trier entre des proies potentielles, on passe ainsi à un dispositif sémiotiquement tout autre puisque son principe même est d'ignorer toute différenciation. Il existe donc une modalité du "prendre" qui dépasse les capacités de tous les pièges jadis connus : prendre prise *sur le tout* en se bornant à *prendre acte*, à la fois en masse et un à un, de l'ensemble des éléments qui le composent.

En vertu de quoi la caméra laisse circuler les corps mais s'approprie leur image, notre image, l'archive dans ses immobilisateurs numériques et la conserve le temps qu'on estime nécessaire. Non pas, bien sûr, qu'on nous veuille le moindre mal. Simplement, sachant qu'a priori rien ne distingue un terroriste-fantôme de son aimable voisin, c'est tout le monde qu'il faut pister. A tout hasard. Il y va, nous dit-on, de notre "sécurité". Mais au delà de cette motivation conjoncturelle, c'est surtout la forme de contrôle sociétal promise pour demain qui est en jeu. Chose certaine, tout un chacun y perd dès maintenant une part de sa liberté et de ses droits: la liberté d'être soi, soi-sujet, sans ange gardien, sans greffier de ses faits et gestes, le droit de n'être ni placé sous le regard d'un Autre tout puissant, anonyme, invisible et omniprésent, ni "renseigné" quelque part dans sa mémoire. Qu'est-ce en effet que ce simulacre de nous-même qui se construit par accumulation d'informations partielles nous concernant ? Ce n'est qu'un artifice, mais c'est lui qui est en train de devenir notre unique et véritable identité. Nous nous étions crus sujets mais n'étions en réalité que l'ombre d'un autre nous, celui figé sur les écrans de contrôle et étiqueté quelque part dans la pléthore des fichiers de police. Alors que nous ne savons qu'à peine qui nous sommes, toujours "en quête de nous-mêmes", incertains, nous questionnant, ceux qui ont accès aux salles de vidéo-surveillance et peuvent repérer noir sur blanc notre présence ici ou là, avec reconnaissance faciale promise pour très bientôt et croisement possible avec une multitude de données engrangées par ailleurs, ils savent, eux, parfaitement qui nous sommes. Et face à cette image qui, le jour venu, nous sera opposée comme la seule attestée, nous serons dépourvus de tout moyen pour prouver que non, ce n'est pas nous, nous ne sommes pas cela !

Mais s'il en est ainsi indistinctement pour tous, si le statut de proie, ne dépendant plus d'aucun critère de pertinence particulier, est devenu une sorte d'attribut existentiel universel, bref, si tout est bon à prendre, ne serait-ce pas que nous sommes entrés dans une autre logique que celle du "piège" ?

ii. ... en continu

Nous postulons au départ qu'un piège est un interrupteur. Cela suppose la possibilité de distinguer un avant, où le sujet était libre de ses mouvements, un instant de rupture, où soudain il est pris, et un après, où il est désormais captif. Ce n'est

pas à ce schéma aspectuel que correspond une situation où tout un chacun se trouve placé sous surveillance en continuité — partout et tout le temps. Car si le temps et l'espace sont devenus aussi indifférenciés que les sujets qui s'y meuvent, si la prise n'a plus besoin pour s'exercer d'aucun attracteur, si la caméra, branchée en permanence, n'a besoin d'aucun sélecteur-déclencheur pour être activée, si enfin ce que l'immobilisateur emmagasine est la totalité de nos allées et venues, alors, où est le piège ?

Partout — donc, en un sens, nulle part. Et à première vue, si ce qu'on piège est la totalité, autant dire qu'on ne piège plus rien. Certes, plus rien de pertinent à un premier niveau. A tel point que pour les gestionnaires du système — et on le sait, au-delà de la vidéo-surveillance il en va de même pour l'ensemble des outils de contrôle numérique —, le problème majeur est celui du traitement et de l'interprétation des gigantesques stocks de données brutes qu'on accumule et conserve à grand frais. Mais cela revient en réalité à dire que le piégeage, loin de disparaître, se déplace simplement d'un degré tout en prenant des formes techniquement nouvelles : saisir la proie, c'est désormais isoler de rares éléments qualitatifs pertinents au milieu d'une masse amorphe d'informations captées en vrac. Une telle opération est à la portée de programmes informatiques permettant le repérage automatisé d'items visuels, lexicaux ou autres retenus pour activer par leur apparition l'équivalent de sélecteurs-déclencheurs classiques.

Il n'y a rien là d'utopique. On en trouve, en France, une illustration d'actualité, instructive bien qu'à petite échelle, avec le cas de ce détenu de la prison de Fleury-Mérogis dans la cellule duquel ont été installées une demi-douzaine de caméras (360 degrés à infra-rouge) qui le filment en permanence dans sa mobilité la plus réduite et la plus intime (celle que nous appelons morphologique) suite à la décision du garde des sceaux, validée par les juges administratifs en date du 15 juillet 2016, de le placer sous "vidéo-protection"¹⁸. Dans la mesure où un régime analogue semble devoir progressivement s'étendre à l'espace public dans son ensemble, on voit que le champ, encore limité, de la captation a vocation à se superposer exactement à l'espace vécu, comme la carte de Borgès au territoire. A Pékin, "ville intelligente" par excellence (plus encore que Londres, pourtant pionnière en ce domaine), c'est déjà, paraît-il, littéralement qu'une caméra veille "à tous les coins de rue".

Aucune aberration intellectuelle n'ayant de limite, certains (pour le moment surtout sur le mode littéraire de la fiction ou de l'anticipation) voient dans la généralisation d'un tel régime, avec l'admirable "transparence" qu'il promet sur tous les plans — interpersonnel, familial, professionnel, administratif et en définitive politique —, la "forme de vie" idéale pour la société de demain¹⁹.

3.3. *Internet: m'as-tu vu ?*

Mais ce ne serait rien sans le triomphe d'*internet*. En à peine quelques décennies, avec le *web* et tout ce qui s'ensuit (du smartphone au "big data" en passant par les réseaux sociaux et divers autres canaux), les vieilles tactiques de piégeage, pas toutes si obsolètes qu'il paraît, du moins dans leurs principes, et de mieux en mieux servies par des technologiques "de pointe", ont déterminé l'apparition d'un cadre de vie globalement numérisé qui s'avère non seulement invivable pour les esprits encore attachés à l'idée de leur quant à soi et de leur liberté — et dangereux pour la masse d'une population consentante parce que sûre « de n'avoir

rien à se reprocher » — mais aussi, chose peut-être plus inattendue, “impossible” en premier lieu pour ceux-là mêmes qui, après avoir été à l’origine de la “révolution digitale”, restent aujourd’hui, par profession, les principaux promoteurs de ses avancées les plus sophistiquées.

i. Précautions

De fait, s’il est une catégorie professionnelle pour laquelle la *web* a compliqué la tâche en la renouvelant de fond en comble, c’est plus que toute autre celle des agents des services de renseignement, aujourd’hui pépinières nationales des génies de l’informatique. En passant du régime traditionnel de la capture d’informations à celui de la captation de données numériques interconnectées, l’art de d’espionnage s’est transformé en science mondiale du piégeage réciproque²⁰.

C’est une chose en effet que de mettre la main, à un premier degré, sur des informations secrètes en circonvenant ceux qui les détiennent, par exemple par l’interception et le décryptage des messages codés que les chefs d’une armée ou les dirigeants d’une entreprise échangent entre eux. C’en est une autre, non moins délicate et peut-être plus importante, que de pénétrer, au second degré, les données qu’un service rival est parvenu à intercepter auprès de tiers par ses propres techniques de renseignement. Une autre encore que d’entreprendre, en véritable “hacker” d’Etat, des opérations offensives de piratage aux dépens d’une puissance adverse (ou aussi bien, alliée). Toujours est-il que la vraie proie pertinente, pour un piégeur d’informations, ne saurait être en dernier ressort qu’un autre piégeur d’informations.

La réversibilité a certes toujours été une des propriétés de la syntaxe actantielle régissant “l’honorable profession”, terrain d’élection pour une sémiotique des régimes de visibilité et des stratégies de dissimulation (Landowski 1989). Mais la complexité des retournements qu’évoquent la figure de l’agent double ou la pratique du contre-espionnage reste loin en deçà du degré d’intrication entre proie et prédateur qu’induit la logique de leurs rapports tels qu’ils se nouent aujourd’hui dans l’espace pâteux du numérique, où toute prise tend à être inévitablement réciproque, ne serait-ce que parce que toute manœuvre inquisitrice y laisse une trace dénonciatrice. Plus lucides que quiconque face à cet état de choses, les analystes de renseignement savent à quoi s’en tenir et quelle conduite adopter au jour le jour : en service, aucun téléphone portable personnel; couper entièrement d’internet les ordinateurs de travail; mettre en place ou renforcer les dispositifs à même de déjouer les attaques, ou mieux, de piéger l’autre en train de vous piéger. Et en dehors du service, apprendre à vivre hors ligne — pour autant que cela reste encore possible²¹. Bel exemple pour tous, sages consignes, mais qui n’ont bien entendu aucune chance d’être suivies.

ii. Séduction

Cela pour des raisons très diverses mais qu’on peut ramener à deux facteurs essentiels qui tiennent à la manière dont le numérique réaménage nos rapports à l’espace-temps. En contribuant à renouveler rien moins que le sens éprouvé de notre présence au monde, l’un et l’autre de ces facteurs joue comme attracteur et même comme élément de séduction.

Il s’agit, d’un côté, d’un facteur dynamisant et en apparence libérateur. La quasi instantanéité des transmissions et l’accès que fournit la “toile” à une infinité de sources d’informations, d’interlocuteurs potentiels, de répondants et d’“amis”, tout comme les possibilités que le système offre de se faire entendre potentielle-

ment “de tous” sur l’une ou l’autre des scènes “interactives” du réseau sont désormais des éléments de la vie quotidienne aussi familiers, aussi “naturels” que le mobile tenu en permanence sous la main. Leur effet, en termes de sociabilité entre les “internauts”, est d’inciter à une permanente disponibilité de chacun vis-à-vis de tous, au point que *ne pas* être constamment “en ligne” reviendrait à se couper “de tout” et à ne plus vivre qu’à-demi. Le système promet ainsi une forme inédite de co-présence de chacun à tous les autres et nourrit le sentiment tautologique d’une présence au présent même, à un présent où chacun, à son échelle propre, se sent et se veut directement et à tout instant partie prenante.

Il n’y a pas lieu à cet égard de faire le détail : mobile et mail, objets en réseau et réseaux sociaux, tweets ou blogs, applications en tous genres et de façon générale “navigation” dans l’espace virtuel, toutes ces ressources disponibles concourent à forger l’expérience d’un virtuel et même vécu. En installant un rapport inédit à la temporalité — une co-temporalité généralisée —, ils transforment en profondeur nos modes de vie. C’est à cela, semble-t-il, que le système doit fondamentalement son pouvoir d’attraction : il fait naître un nouveau monde, un monde du court-circuit et de l’être-ensemble où le temps est devenu pour ainsi dire sans épaisseur.

Bien avant internet, la mode, autre leurre efficace, était aux yeux de Georg Simmel le « médium d’une culmination de la conscience sociale » dans le cadre de la « vie moderne » : « Sur la ligne de partage des eaux entre le passé et l’avenir — écrivait-il — elle nous dispense [...] un fort sentiment de présent, comme peu d’autres phénomènes en sont capables » (Simmel 1988: 101). De manière analogue, vivre “connecté” en permanence peut s’analyser comme une manière particulièrement intense de jouir collectivement du présent même, d’un présent, comme on dit, “en temps réel”, et pourtant libéré de l’écoulement du temps.

Qui plus est, ayant ainsi surmonté la pesanteur de la durée, ou du moins cru pouvoir s’en affranchir, l’internaute peut aussi se sentir libéré de l’épaisseur de l’espace. Espace paradoxal en effet que celui du *Réseau*, sans volume ni étendue, et néanmoins le plus prégnant, le plus cher et même le plus réel pour beaucoup sinon la majorité de nos contemporains, jusqu’à faire oublier qu’entre vous et moi, où que vous soyez, s’étend une distance réelle à parcourir. Car dans cet espace où tout le monde a son “adresse” mais personne n’a de localisation, l’étendue (sauf à devenir sans doute bientôt l’objet d’une “réalité augmentée”) n’est plus qu’une abstraction, un vide entre interlocuteurs vissés chacun à leur écran comme s’ils n’étaient assignés à aucun lieu (Landowski 2010).

Or, d’un autre côté, et c’est là aussi, paradoxalement, un facteur d’attraction, en même temps que ce dispositif exalte l’instant présent, il le fige en en gardant systématiquement la trace par enregistrement et mise en mémoire dans l’un ou l’autre des mille immobilisateurs de l’univers numérique, qu’il s’agisse de banques de données de large envergure, de réseaux sociaux ou de sites spécialisés. Archiver le présent, immortaliser l’instant, éterniser l’éphémère, garder de tout une trace : c’est là à la fois ce par quoi le piège numérique nous prend dans ses rets, et ce qu’il nous tend comme un de ses appâts les plus massivement valorisés. A ce qu’il semble, il n’y a plus en effet que les animaux, les “sauvages” et provisoirement (à en croire les prouesses de l’“intelligence artificielle”) les choses, pour être au monde sans éprouver le besoin d’en prendre acte à tout moment et d’en conserver le souvenir, si trivial soit-il, dans un immense album anonyme accessible à tous les regards.

Exemple parmi bien d’autres : « pour que ceux qui n’ont pas pu venir n’en soient

pas privés », plus de colloque aujourd'hui, pas même de leçon sans enregistrement vidéo et retransmission sur site internet. C'est que les absents ont dorénavant forcément raison : autorités officielles, pairs ou disciples, il faut qu'ils nous voient pour que nous existions — et qu'en même temps ils puissent nous surveiller. Donc pas de huis-clos. Plus de libres improvisations ni d'ajustements entre co-présents mais uniquement un discours programmé pour des tiers sinon pour la postérité ! Pour qu'il vaille la peine de performer, il faut par conséquent d'abord s'assurer que la performance sera dûment filmée et mise "en ligne". Que faire si par malchance l'appareil était en panne ? Poster un selfie pris devant la tribune serait le minimum pour que le moment ne sombre pas dans l'inexistant faute de publicité. — Extraordinaire requalification de l'immobilisateur-enregistreur qui en vient ainsi à faire fonction d'attracteur en dépit de son caractère foncièrement inhibiteur, ne serait-ce que par la forme de pose et d'auto-censure que toute mise en scène de soi induit par nature.

Un degré de plus est du même coup franchi dans la grande histoire du piège. La caméra de vidéo-surveillance au coin de la rue ou au plafond du magasin, à laquelle nous n'avons pas prêté attention, pouvait nous dire après coup : « Toi, je t'ai vu. Tu étais ici ». Devant le réseau numérique, c'est nous qui demandons à l'avance : « Je suis là. M'as-tu vu ? » Les deux types de pièges ne sont pas exactement de même nature, mais ils sont interconnectés et travaillent de concert. Si bien qu'en termes globaux, on peut dire qu'au voyeurisme du prédateur, contrôleur de nos mouvements et garant de notre "sécurité", répond l'exhibitionnisme de proies en quête de visibilité. Plus que tous leurs prédécesseurs, les pièges d'aujourd'hui sont ceux de la servitude volontaire.

iii. Collusion

Le changement est radical. Naguère encore nous vivions, bien malgré nous, dans un monde parsemé de toutes sortes de pièges redoutables, mais évitables. Au stade numérique, c'est avec notre consentement tacite quand ce n'est pas notre pleine approbation que le piège est devenu *um*. Si bien que notre espace de vie est maintenant tout entier inclus à l'intérieur d'un immense immobilisateur. Nous habitons, pour ainsi dire, dans la gueule même du Moloch.

Là, chacun des grands dispositifs conjointement à l'œuvre module de façon distincte l'emploi des composantes du piège canonique. A la différence du radar, qui par comparaison reste un engin à l'ancienne avec ses ruses "de bonne guerre" et son flash (moins douloureux certes mais aussi sec que le dé clic d'une souricière), internet et plus généralement le numérique ne "flashent" pas. Le système ne fait pas d'éclats. Néanmoins, à la différence des caméras de vidéo-surveillance — et par contre proche en cela et des radars et des vieilles souricières —, internet conserve un déclencheur qui doit être actionné pour que la proie tombe dans son immobilisateur. Ce déclencheur, c'est le *clic* de l'internaute sur son clavier à l'occasion de l'ouverture d'un site, de l'envoi d'un e-mail, d'un achat quelconque, etc. Mais à la différence du dé clic de la souricière, ce clic ne *claque* pas. Pas même le bruit étouffé d'un revolver avec silencieux. Ni vu ni connu. Sans crier gare, le système *prend note* "en douce", à tout bout de champ, "par dessus l'épaule" aurait peut-être dit Roland Barthes, et met tout en mémoire. Bien sûr, pas seulement les opérations réalisées sciemment "en ligne", mais aussi (comme chacun sait, tout en l'oubliant) celles effectuées par exemple à l'aide d'une carte bancaire, d'un titre de transport numérisé et d'une multitude d'autres adjuvants de la vie quotidienne

vantés de toute part pour leur commodité en même temps qu’imposés par la mise en ordre, la mise en ligne, du mode de vie contemporain.

Cette tactique de captation itérative, “par défaut” — non marquée, donc non remarquée — via un enclencheur d’une parfaite discrétion constitue une condition essentielle du fonctionnement d’un système de recueil d’informations fondé sur l’auto-dénonciation. Une auto-dénonciation pas même extorquée comme un aveu mais offerte par les informateurs sans qu’ils y prêtent attention (ni plus ni moins qu’à l’œil de la caméra pourtant sous leurs yeux). De fait, sauf lancement d’alerte de portée tout à fait exceptionnelle, qui donc se tient vraiment sur ses gardes ? Certes, ce n’est pas dire que la prise s’effectue complètement à notre insu. La plupart des usagers savent en gros ce qu’il en est. Mais une prise imperceptible est une prise indolore.

Articulés entre eux, tous ces aménagements concernant à la fois les composantes de la figure générique du piège et les relations entre les acteurs qu’elles impliquent permettent de comprendre non seulement que loin de s’en plaindre tant de citoyens réclament des moyens de surveillance qui tout en étant censés traquer d’hypothétiques suspects les pisteront à coup sûr eux-mêmes en premier lieu, mais aussi et surtout que plus généralement on s’accommode si aisément de laisser de tous côtés sa trace numérique. Tout semble se passer comme si aux yeux du plus grand nombre il s’agissait au fond d’un simple rapport d’échange auquel on a tout à gagner : quelques informations anodines contre l’accès au présent “en temps réel”, assorti d’une multitude de services pratiques devenus indispensables.

Mais si échange il y a, et s’il est en effet inégal, c’est à vrai dire dans l’autre sens. Pire, il ne porte pas sur des valeurs comparables de part et d’autre. L’un offre une technologie, l’autre livre sa personne même sous la forme de données quantitativement et qualitativement plus que suffisantes pour l’identifier, brosser son profil et cerner son genre de vie. Négliger la portée politique globale du phénomène et se contenter de penser qu’en tout cas, sur le plan personnel, rien de tout cela ne risque de porter à conséquence serait ignorer que le dispositif peut à tout moment réembrayer du régime immobilisateur par captation numérique vers celui de la capture avec prise de corps effective, ou pour le moins mise en cause nominative (par exemple dans le cadre de démarchages publicitaires “intelligents”), tant il est vrai que ces deux formes de piégeage ont vocation à s’articuler l’une à l’autre, le repérage *on line* faisant fonction de programme d’usage au service de la saisie *in vivo*. Suffit-il d’être sémioticien pour le relever et s’en préoccuper, ou faut-il pour cela être au surplus paranoïaque ?

Certes, parmi la foule des données et méta-données que nous fournissons bon gré mal gré, peu seront en fin de compte utilisées à des fins policières. Et seule une proportion limitée d’entre elles pourrait intéresser des services de renseignement militaire, diplomatique ou industriel. En revanche, on peut être sûr qu’elles seront achetées en masse et exploitées statistiquement à des fins commerciales. Que nous ayons ou non quelque chose “à nous reprocher”, ou quelque secret d’Etat à protéger, nous serons toujours des proies pertinentes au moins aux yeux de marketeurs qui pour circonscrire puis circonvenir leurs clientèles ont besoin de capter et d’analyser la mobilité morphologique, les “tendances” des cohortes de consommateurs dont nous faisons partie.

De tout cela résulte un autre monde. Tant qu’il y avait ici ou là *des* pièges, même les plus maudits, nous étions encore libres dès lors qu’ils se présentaient comme des points de rupture potentiels identifiables au long de nos parcours (routiers

ou autres) : libres de nos mouvements si nous savions éviter de nous y laisser prendre, libres en tout cas de les penser (pour les éventer, les dénoncer, chercher comment les éliminer). C'est ce dont nous prive sémio-logiquement un dispositif de prise en continu recouvrant la totalité de l'espace-temps, "réel" autant que "virtuel". D'un univers sémiotique articulé, où liberté et enfermement pouvaient être clairement distingués parce qu'il s'opposaient comme la vie et la mort, et de plus étaient séparés par une phase critique on ne peut plus nette — l'instant tragique de la prise même —, on est passé à un continuu spatio-temporel indifférencié dans lequel la simple idée qu'il y ait piège paraît déplacée sinon vide de sens à la grande majorité de ceux qui en sont les proies.

Sur la base de ce consentement sociétal de fond, forme achevée de la collusion entre piègeur et piégé, la captation numérique s'exerce d'autant mieux, d'autant plus totalitairement. La rarefaction des pièges ponctuels et leur inexorable remplacement par le dispositif englobant d'un enfermement paradoxalement sans confins, voilà donc, aujourd'hui, le piège. Si le champ de surveillance n'a pas de dehors, si nous sommes dedans sans avoir eu à y entrer, où chercher une issue pour en sortir ?

¹ Sur l'approche socio-sémiotique, cfr. Landowski (2004). Sur la problématique de la prise, cfr. Landowski (2009a; 2013).

² Le modèle sémiotique ici utilisé interdéfinit quatre régimes de sens et d'interaction: d'une part celui de la *programmation*, fondé sur le principe de la *régularité* des comportements et des rapports entre actants, et son contraire, dit indifféremment soit régime de l'*accident* (fondé sur la non-régularité, ou *aléatorité*) soit de l'*assentiment* (face à l'*accidentalité* des phénomènes échappant à toute régularité connue), d'autre part ceux de la *manipulation* (entre agents doués d'*intentionnalité*) et de l'*ajustement* (entre des *sensibilités*). Leur articulation permet l'analyse de la plus grande diversité de pratiques interactionnelles entre des acteurs de tous ordres (idéaux ou de ce monde, humains ou non, collectifs ou individuels, etc.) ainsi que la critique des modes de construction du sens qui les sous-tendent. Cfr. Landowski (2005) ; pour une présentation abrégée cfr. Landowski (2009b).

³ Par opposition aux "sujets", actants caractérisés par l'intentionnalité qui les guide et la compétence cognitive censée les éclairer, ainsi, dans de nombreux cas, que par la sensibilité qui les anime, les actants "objets" ont pour toute compétence un *pouvoir faire* strictement délimité par les lois qui régissent leur fonctionnement. L'un comme l'autre de ces types d'actants syntaxiques peut, en fonction des contextes, être figuré sémantiquement par des acteurs indifféremment humains ou non. Voir Greimas et Courtés (1979), entrées "Actant", "Acteur", "Objet", etc., ainsi que Marrone & Landowski (2001) et Landowski (2005: 7-8, 13-14). Contrairement à ce qu'on entend dire parfois, en "actantialisant" les choses, M. Bruno Latour, sociologue, n'a rien inventé mais tout au plus vulgarisé un des principes élémentaires de la sémiotique narrative.

⁴ De la même façon, autre collusion entre régimes, moins choquante peut-être bien qu'elle combine deux modes d'interaction non moins opposés l'un à l'autre, *s'ajuster* dynamiquement avec autrui, adversaire ou partenaire, peut être un excellent préalable en vue de mieux le *manipuler*. Cfr. Landowski (2008).

⁵ Perversité à l'origine d'un des rares cas connus où le goût pour le tabac soit incontestablement nocif.

⁶ Sur la notion d'interaction en tant que distincte de celle de coïncidence, cfr. Landowski (2005: 86-91).

⁷ Cfr. *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs* (Detienne & Vernant 1974).

⁸ Petit Robert : « I. *Appât / appâts*: Pâture qui sert à attirer les animaux pour les prendre. II. *Appas* : Les charmes qui dans une femme excitent le désir ».

⁹ On sait par ailleurs qu'une des bases de la formation du lien social réside dans la transitivité, la "supra-conductivité" des goûts qu'éveillent les objets, leur valorisation (positive ou négative) se transmettant d'un sujet à l'autre par contagion sur un mode de propagation pour ainsi dire capillaire (en portugais, *alastramento*) dont la formule de base serait: « du moment où je t'aime, j'aime aussi ce que tu aimes », et inversement, « comme j'aime ce que tu aimes, je t'aime ». Cfr. Landowski (2004, p. 253; 2014).

¹⁰ Par opposition à la logique de la jonction qui fait dépendre la *satisfaction* des sujets de leur conjonction (sur le mode de l'avoir) avec des objets jugés désirables, la logique de l'union rend compte de processus où sens et valeur émergent, en acte, de la dynamique même des rapports de co-présence

immédiate entre actants dotés de sensibilité ; la syntaxe des interactions prend alors la forme d'ajustements réciproques entre partenaires et tend (sur le mode de l'être) vers l'*accomplissement* de leurs potentialités respectives. Cfr. Landowski (2004: 58-66).

¹¹ La muleta est la pièce d'étoffe à l'aide de laquelle le torero « provoque et dirige les charges du taureau » (*Petit Robert*).

¹² Sur l'idée d'"accomplissement" dans ce contexte, cfr. Wolff (2007), notamment p. 110.

¹³ Les filets, immobilisateurs qu'on tendait autrefois verticalement pour prendre les oiseaux, servent désormais, tendus horizontalement, à arrêter l'envol des imprudents, ou la chute des candidats au suicide.

¹⁴ Nous laissons de côté les radars "mobiles" cachés sur des voitures de police "banalisées", engins non moins redoutables mais d'usage beaucoup plus limité, sans doute pour des raisons d'économie (un piège, on l'a noté plus haut, devrait toujours rapporter plus qu'il ne coûte).

¹⁵ Sur cet oxymore, cfr. Landowski (2005: 68).

¹⁶ « Panneau. [...] 2° Morceau d'étoffe ou filet utilisé pour prendre le gibier. *Donner, tomber dans le panneau*: dans le piège. [...] 4° Surface plane destinée à servir de support à des inscriptions. *Panneaux électoraux. Panneaux de signalisation* » (*Petit Robert*).

¹⁷ Sauf à interpréter tout le dispositif comme ne servant qu'à un prélèvement fiscal déguisé, assis sur la vitesse considérée comme objet de consommation à l'instar, par exemple, du tabac ou de l'alcool, autres produits sous surveillance, consommables (puisque taxés) mais "avec modération". Sur les chausse-trapes pouvant résulter de l'ambivalence du statut déontique des objets (permis, interdit, recommandé, toléré, etc.), cfr. Greimas (1983).

¹⁸ Cfr. *Le Monde*, 14-15 juillet 2016, p. 11, et 17-18 juillet, p. 17.

¹⁹ Cfr. par exemple Eggers (2013), ouvrage cité et commenté in *Le Monde. Idées*, 20 août 2016, pp. 1 et 7.

²⁰ Sur la portée anthropologique (et même métaphysique) du thème du "deceived deceive", ou "pié-geur piégé", cfr. Keane (1993).

²¹ Cfr. Corera (2016: 46), article repris de la revue *Wired*, 7 avril 2016.

Interrogare il Mediterraneo: fenomeni migratori, tracce liquide e documenti probatori

Massimiliano Coviello (Università degli Studi di Siena)

1. Lo spazio-Mediterraneo

Prosecutore della metodologia storiografica introdotta da Lucien Febvre e Marc Bloch, i cofondatori degli *Annales*, e intenzionato a far parlare anche le “cose mute”, Fernand Braudel è stato uno dei primi studiosi a interrogare il Mediterraneo per analizzare i popoli, le storie e le memorie che lo hanno attraversato a partire dal sedicesimo secolo e a considerarlo un complesso sistema di frontiere geografiche e confini statuari, di incontri e di scontri tra culture. Per lo storico francese il Mediterraneo è uno «spazio-movimento: vasto, vivo, efficace», eteroclitico eppure coerente, attraversabile ma anche escludente, fatto di percorsi terrestri e rotte navali, di fiumi e città interconnesse. Un crocevia molto antico composto da una molteplicità di paesaggi e civiltà, non un mare ma un avvicinarsi di diversi mari. Scrive Braudel: «tutto ciò che lo avvicina è afferrato dalla corrente della sua vita sanguigna, portato lontano, depositato, nuovamente trascinato, trasportato senza fine, e magari buttato fuori dai suoi limiti» (1949, p. 319 tr. it.).

Sulla scia dei lavori di Braudel si inserisce il saggio di uno dei suoi allievi, Maurice Aymard (1987). Per Aymard il sistema complesso che compone l'immagine del Mediterraneo viene spiegato attraverso il concetto di rete urbana e paesaggistica nella quale vige un modello di occupazione e uso del territorio che muta diacronicamente e sincronicamente.

Da un punto di vista storico e geografico il Mediterraneo non è definibile in modo stabile e univoco ma solo attraverso una semantica che pone l'accento sui continui processi di trasformazione e riconfigurazione di quest'area. Considerando l'insieme dei discorsi e della loro circolazione sociale e temporale, è allora possibile pensare il Mediterraneo come «una costruzione culturale, uno spazio semiotico risultante da svariati, e spesso divergenti, processi storicamente dati di attribuzione di senso che hanno investito, e tuttora investono, molte e diverse aree della nostra semiosfera complessiva» (Violi & Tramontana 2006, p. 110).

Oggi, in questa rete di connessione, in questo spazio-movimento si confrontano e si scontrano differenti modelli e regole di attraversamento, emergono nuove soglie e dispositivi indirizzati al contenimento dei flussi migratori.

2. I confini del Mediterraneo

La nascita e lo sviluppo degli stati moderni sono connessi ai processi di costruzione delle frontiere, all'individuazione dei confini, alla definizione di leggi, organismi e azioni finalizzate a regolamentare lo spostamento di persone e merci. È proprio l'invenzione del modello geopolitico della nazione a determinare l'importanza dei confini in quanto delimitatori dello spazio, linee geometriche tracciate sulla mappa capaci di articolare sul territorio da esse circoscritto la dialettica tra prossimità e distanziamento, centro e periferia, inclusione ed esclusione.

Il confine coincideva con l'estensione territoriale (le linee di separazione tracciate sulle mappe tra interno ed esterno) e istituzionale (il limite all'interno del quale vige un sistema di regolamenti e di comportamenti sociali) dello Stato. L'unitarietà del territorio garantita dai confini è stata pertanto un elemento necessario per garantire la coesione del popolo, il riconoscimento e l'esercizio del potere dello Stato. Secondo la celebre tesi formulata da Carl Schmitt (1950), il *nomos*, ovvero la legge o l'ordine, appartiene alla terra ed è quindi una delimitazione di spazio. È lo stesso etimo di "nomos" a rimandare alla sua natura tellurica. In esso si fondono «due momenti costitutivi del potere e del diritto statuario: violenza e perimetro, energetica e topologica» (Marramao 2008, p. 130) e due azioni, dalla quali discendono la comunità e la sua identità, quella di occupare e di spartire.

Ben diversa è la condizione del mare: esso non è del tutto delimitabile e suddivisibile secondo quelle modalità che hanno garantito l'instaurarsi dei confini tellurici. La sua superficie liquida, liscia e al contempo in movimento, non permette il radicamento spaziale della comunità. Il mare è dunque portatore di un'alterità rispetto al *nomos* della Terra (Schmitt 1954, pp. 31-40 tr. it.). Proprio questa negatività garantisce una riformulazione degli ordinamenti continentali di natura tellurica e una loro ristrutturazione. È a partire dalla relazione antitetica tra l'elemento terrestre e quello acquatico che si afferma un *nomos* globale ben prima dell'avvento dei processi contemporanei di globalizzazione: l'atto di solcare i mari, di attraversare l'oceano sino al nuovo mondo, segna il declino del diritto statuario e del concetto di confine territoriale per far posto all'avvento di una modernità globalizzata, fondata sull'imperialismo e il diritto commerciale e nella quale è centrale lo sviluppo della tecnica, dell'economia e delle comunicazioni (Schmitt 1950, pp. 301-329 tr. it.). Grazie all'allargamento dello spazio attraversabile e all'incremento delle possibilità di movimento il sistema geopolitico europeo riadatta la sua logistica dei confini per garantire a soggetti e oggetti l'attraversamento dello spazio acquatico e la formazione di nuove linee perimetrali atte a regolamentare la mobilità e a fornire un'immagine cartografica del mondo che ne garantisca la leggibilità. Ecco allora emergere l'importanza del Mediterraneo, quel «medium, cioè mezzo di comunicazione, tra terre. Si tratta perciò di un nome proprio che designa direttamente un ruolo: quello di un immenso "spazio-movimento", di un unico sistema di circolazione in cui vie di terra e vie di mare si fondono al punto di diventare indistinguibili» (Farinelli 2003, p. 99).

Se la vita politica, economica e sociale dell'organismo statale aveva nei confini uno strumento di legittimazione, sviluppo interno, e di protezione e dinamismo verso l'esterno (si pensi al colonialismo), allora sono proprio i confini ad aver definito la cornice geopolitica attorno alla quale si è sviluppata la storia delle migrazioni in Europa tra il diciottesimo e diciannovesimo secolo (Mezzadra 2006, pp. 175-177).

A partire dalla seconda metà del Novecento, le migrazioni si sono trasformate, frammentandosi e diversificandosi notevolmente rispetto a quelle dei due secoli passati. Queste trasformazioni sono strettamente connesse alla disgregazione della continuità territoriale garantita dai confini geografici degli stati nazione e, più in generale, alla crisi della “ragione cartografica” (Farinelli 2009, pp. 200-201; 1998, pp. 47-49) per mezzo della quale è stato possibile conoscere e regolamentare il territorio nella sua relazione stringente con la comunità che lo occupa e abita. Le grandi direttrici dello spostamento – si pensi, a titolo esemplificativo, alle grandi emigrazioni transoceaniche che hanno spinto milioni di italiani verso le Americhe tra la seconda metà dell'Ottocento e il secondo dopoguerra – sono state sostituite dalla «moltiplicazione dei modelli migratori, da una forte accelerazione dei flussi, da un aumento di complessità della loro composizione [...] e da una crescente imprevedibilità delle loro direzioni» (Mezzadra 2006, p. 178). Le attuali turbolenze migratorie (Papastergiadis 2000, pp. 17-21) hanno favorito la disaggregazione dei confini (Sassen 2006, pp. 524-525 tr. it.), rivoluzionandone la spazialità e i suoi vettori in termini di frammentarietà, molteplicità, scomposizione e ricomposizione.

In questa ricostruzione tipologica e inevitabilmente semplificatoria delle forme confinarie che hanno caratterizzato l'Europa e il Mediterraneo, le nuove migrazioni hanno partecipato alla crisi del confine come classica connessione tra Stato, esercizio del potere e territorio: «il confine non separa più univocamente lo spazio della “città” dal suo esterno, ma si scompone prismaticamente, da una parte riproducendosi all'interno della città stessa e dall'altra proiettandosi verso l'esterno» (Mezzadra 2006, p. 87). Pur mantenendo il suo statuto di tecnologia giuridico-politica utile a regolare il regime della legalità attraverso la dicotomia accesso/espulsione, il confine si è deterritorializzato, separando le sue funzioni di controllo dallo spazio cartografico in una duplice prospettiva: i confini avanzano o si ritraggono a prescindere dalle frontiere nazionali stabilite (si pensi alle azioni di respingimento lungo il Mediterraneo compiute dagli organi dell'Unione Europea nei confronti delle migrazioni dalla Libia e dalla Siria attraverso il Mediterraneo), oppure, all'interno delle zone perimetrare, i confini si moltiplicano e diventano porosi (i centri di permanenza temporanea, di identificazione ed espulsione presenti nella maggior parte dei Paesi europei).

Gli organismi politici nazionali e sovranazionali hanno risposto all'instabilità strutturale dei confini e alle tensioni generate dai soggetti in movimento all'interno degli spazi di attraversamento adottando un paradigma securitario, a sua volta legittimato da una retorica mediatica fondata sulla protezione delle comunità dall'invasione di minacce esterne e dall'espulsione di quelle che in essa vi si sono insediate:

Il nesso tra migrazioni e sicurezza ha trasformato i confini in un potente dispositivo di controllo che funziona attraverso la sistematica riduzione dei diritti e delle libertà dei migranti, sottoposti ad un complesso di poteri e prerogative amministrative che per natura ed estensione sembrano trasformare il confine medesimo in una pervasiva tecnologia di sicurezza. [...] Il confine non si limita tuttavia ad organizzare lo spazio geopolitico mondiale, esso produce determinate forme di soggettività giuridico-politica al punto che il medesimo soggetto giuridico moderno può essere considerato come una tipica prestazione del confine, dato che la sfera di prerogative giuridiche che gli sono attribuite dipendono in gran parte dalla sua appartenenza ad uno stato territoriale, dalla sua “cittadinanza”. (Campesi 2012, p. 10)

Il dispositivo di assoggettamento¹ attuato dalle forme confinarie contemporanee implica meccanismi di soggettivazione² che costringono il migrante a rendersi invisibile (“clandestino”, dal latino “- clam”, è colui che agisce in segreto), bruciando i documenti (la parola *harraga*, che in arabo significa “colui che brucia”, in Nord Africa indica coloro che tentano di attraversare in barca il Mediterraneo senza passaporto) o nascondendosi nelle navi cargo e nei traghetti. I confini “virtuali”, deterritorializzati, sono le stesse imbarcazioni che trasportano i migranti nel Mediterraneo e che vengono monitorate e spesso respinte dagli organismi di sorveglianza delle frontiere. A questo processo di assoggettamento contribuisce la criticità dello status di appartenenza connaturato al migrante, una figura segnata dall'intreccio tra esperienza della frontiera ed esperienza della diaspora. La molteplicità degli spostamenti che coinvolgono il migrante sono sintomatici di una soggettività estromessa, liminare, doppiamente assente rispetto alla società di origine e a quella di arrivo, ai margini dell'esclusione e dell'inclusione, fuori luogo eppure costantemente presente (Sayad 1999). Il Mediterraneo non è più uno spazio-movimento bensì uno spazio attraversato e frammentato dai confini: dal loro attraversamento dipendono le possibilità di vita o di morte per coloro che tentano di raggiungere l'Europa.

3. Sorvegliare il Mediterraneo

È stato Gilles Deleuze (1990, pp. 234-241 tr. it.) ad aver individuato nei meccanismi di soggettivazione e assoggettamento una delle linee di continuità tra gli attuali paradigmi del controllo e le società disciplinari studiate da Foucault (1975) a cavallo tra il diciottesimo e diciannovesimo secolo. Il paradigma del controllo è concepito da Deleuze in relazione alle forme sociali ed economiche del tardo capitalismo. Quella del controllo costituisce una tecnologia del potere di “nuova generazione”. Se le forme disciplinari sono perlopiù legate a dispositivi architettonici, meccanici e militari, Deleuze sottolinea che «le società del controllo operano per macchine di terzo tipo, macchine informatiche e computer, il cui pericolo passivo è l'annebbiamento e quello attivo il pirataggio e l'introduzione di virus» (Deleuze 1990, p. 238 tr. it.).

Gli apparati di sorveglianza dei confini e degli spostamenti umani utilizzano strategie e tecnologie sempre più sofisticate per controllare il territorio.³ Queste tecnologie implementano una strategia fondata sulla visibilità asimmetrica – osservare senza essere visti e senza la necessità di una compresenza spaziale – e sfruttano il sapere prodotto dall'esercizio di uno sguardo costante sul mare.⁴ Questo sguardo vigile e assiduo garantisce la sorveglianza di vaste estensioni e la restituzione di immagini ad alta risoluzione. Al controllo in tempo reale di quello che accade nelle acque del Mediterraneo si affianca una funzione di registrazione e di conseguenza la produzione di un archivio di immagini digitali, elettroniche e satellitari sempre più ampio.⁵ Il sistema di sorveglianza del Mediterraneo si fonda sulla variabilità e sulla flessibilità delle geometrie confinarie che, anziché consolidare semplicemente le mura di una fortezza escludente, permette l'applicazione di un modello di filtraggio e selezione che è stato definito di inclusione differenziale (Mezzadra & Neilson 2013), nel quale il soggetto migrante subisce una costante ridefinizione dei suoi diritti di cittadinanza – sempre più un oggetto di valore da conquistare – a seconda del suo posizionamento all'interno dello spazio sorvegliato e delle aree che prova ad attraversare. Gli spostamenti per mare dei migranti dai Paesi nordafricani nel canale di Sici-

lia sono sottoposti da alcuni anni a meccanismi di rivelazione a distanza da parte della NATO e degli organismi Europei preposti al controllo delle frontiere. Un complesso sistema di sorveglianza fatto di fotografie, immagini satellitari, sensori elettro-ottici e radar presenti a bordo delle motovedette ha trasformato il Mediterraneo in una frontiera pressoché invalicabile e l'Europa in una fortezza in cui l'accesso è regolato da ferree regole giuridiche, normative, umanitarie e accordi politici ed economici non sempre trasparenti tra i vari Paesi che circondano il mare. In questo complesso meccanismo di confinamenti e strategie di sorveglianza, l'isola di Lampedusa rappresenta la porta di accesso che dal Mediterraneo consente ai migranti di accedere alla Fortezza Europa.

Nel marzo del 2011 settantadue passeggeri a bordo di una piccola imbarcazione partono dalla Libia, nel tentativo di raggiungere l'isola delle Pelagie, l'arcipelago più meridionale d'Italia (Fig. 1). La guerra civile che porterà all'assassinio del dittatore Mu'ammarr Gheddafi è scoppiata da appena un mese e il paese è dilaniato da scontri interni. Carica fino all'eccesso, l'imbarcazione non riesce a percorrere nemmeno la metà del tragitto. Terminato il carburante, i migranti vanno alla deriva per due settimane: le onde sospingono nuovamente la barca sulle coste libiche dalle quali era partita. Nonostante i numerosi segnali per identificare la loro posizione inviati alla guardia costiera italiana, a quella maltese e al comando NATO di Napoli, nessuna delle autorità preposte interviene per prestare i soccorsi necessari e solo nove passeggeri sopravvivono (Fig. 2). Ad aggravare l'accusa di mancato soccorso si aggiungono i resoconti dei sopravvissuti, che dichiarano di essere stati avvistati e avvicinati da almeno un aereo di pattuglia, un elicottero militare, due barche di pescatori e una nave militare (Heller, Pezzani & Situ Studio 2011, pp. 9-11).

La memoria e le responsabilità connesse alla "*Left-To-Die-Boat*" – è questo il nome con cui le cronache hanno riportato la vicenda appena descritta – rischiano di inabissarsi nei fondali del Mediterraneo, un mare che, proprio in virtù dei sistemi che lo sorvegliano, contiene le tracce degli spostamenti e le memorie migranti.

Quali sono i modelli interpretativi utili a ricostruire il naufragio della "*Left-To-Die-Boat*" e a produrre una memoria condivisa capace di rendere giustizia ai morti e ai sopravvissuti della strage? Nei prossimi paragrafi si analizzerà un testo audiovisivo nel quale le tracce degli spostamenti, le azioni di controllo su questi ultimi e le testimonianze dei migranti sono risignificate attraverso operazioni di manipolazione, montaggio e ricontestualizzazione volte a interrogare il Mediterraneo al fine di ricostruire un racconto dell'evento tragico.



Fig. 1 - Fotografia dall'alto della "*Left-to-die-boat*" scattata da un aereo francese. Fonte: *Report on the "Left-To-Die Boat"*.

4. Interrogare il Mediterraneo

Il video *Liquid Traces* realizzato nel 2014 da Lorenzo Pezzani e Charles Heller torna a interrogare il Mediterraneo e, a partire dal montaggio delle tracce prodotte dal sistema che sorveglia questo mare, fornisce allo spettatore una serie di prove che documentano le violazioni dei diritti dei migranti lungo i confini marittimi dell'Unione Europea da parte degli organismi che dovrebbero essere deputati proprio alla tutela di questi diritti.

Liquid Traces è stato prodotto all'interno del progetto "Forensic Oceanography" del Centre for Research Architecture della Goldsmiths di Londra. "Forensic Oceanography" fa parte di un progetto multidisciplinare più ampio denominato "Forensic Architecture" (2014), coordinato dall'architetto e filosofo Eyal Weizman, finanziato dal Consiglio Europeo della ricerca e ospitato presso il "Centre for Research Architecture" della Goldsmiths. La scheda di presentazione del progetto reperibile sul web ci informa che il termine architettura forense si riferisce all'analisi attenta e sistematica delle condizioni strutturali e infrastrutturali di un edificio. Il team di "Forensic Architecture" ha espanso l'area semantica del termine identificando nell'architettura forense una sorta di semiotica dello spazio tesa a individuare le prove prodotte dai e nei luoghi e i processi di traduzione di queste ultime per il loro utilizzo in ambito politico e giuridico.

"Forensic Oceanography" ha l'obiettivo di indagare la crescente influenza assunta dalle tecniche scientifiche nella ricostruzione di episodi di violenza e, in ambito legale, nella tutela dei diritti e nelle politiche internazionali relative ai flussi

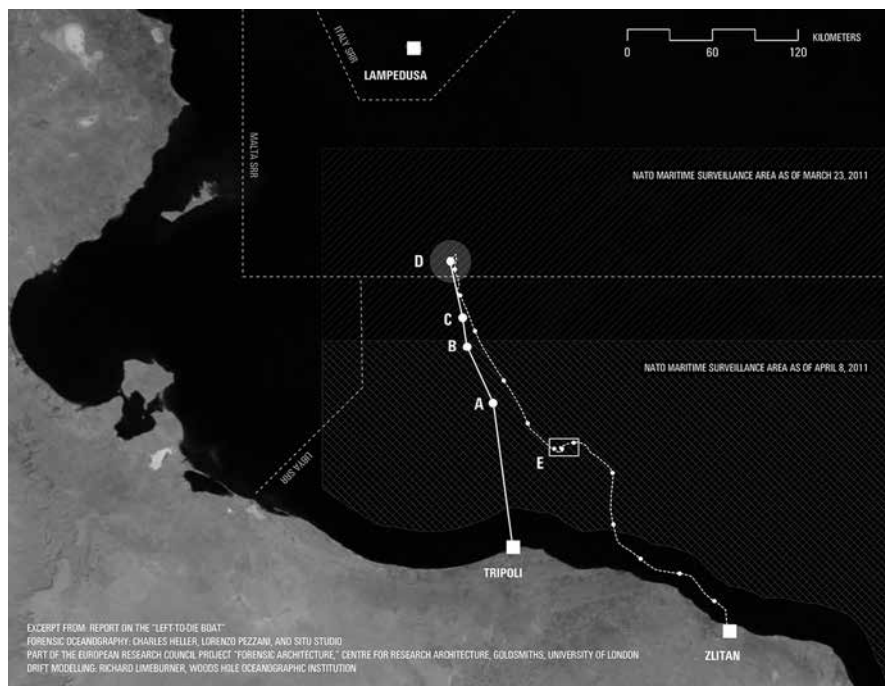


Fig. 2 - Il tragitto compiuto dalla "Left-To-Die Boat" (linea bianca continua), la sua deriva (linea bianca tratteggiata) e i confini delle aree di sorveglianza. Fonte: *Report on the "Left-To-Die Boat"*.

migratori.⁶ Come è stato descritto nel precedente paragrafo, la pervasività delle strategie e delle tecnologie di sorveglianza e controllo produce continuamente tracce della loro stessa attività. Il team adotta e applica una metodologia forense che riprende e riattualizza il paradigma indiziario introdotto da Carlo Ginzburg (1986, pp. 158-209) sull'archivio di queste tracce audiovisive. Nello specifico, *Liquid Traces* si presenta come un testo prezioso per analizzare e comprendere i meccanismi semiotici che soggiacciono alle attuali politiche del confine. Trasformando le tracce, prodotte dai sistemi di sorveglianza del mare, disposte lungo la superficie e nella profondità del Mediterraneo, in documenti probatori, il video disvela gli errori e le colpe degli organismi nazionali ed europei e al contempo costruisce una teoria sul funzionamento degli apparati mediatici deputati alla sorveglianza dei confini.⁷

Liquid Traces è stato definito dai suoi autori come un esempio di *contro-cartografia* del Mediterraneo (Heller & Pezzani 2012, 2014) che ha quattro obiettivi principali, tre dei quali sono: ricostruire cronologicamente l'intera vicenda della "Left-To-Die Boat" restituendo sulla mappa del Mediterraneo il percorso dell'imbarcazione; rimontare le tracce disseminate lungo il Mediterraneo da parte del sistema che lo sorveglia e che dovrebbe proteggere i naviganti in pericolo; trasformare la massa documentaria prodotta dal sistema di controllo che dovrebbe garantire la sopravvivenza dei migranti in prove che accusano questo stesso sistema e ne dimostrano il malfunzionamento. Sulla base di questi tre obiettivi il video può essere descritto come un processo ai documenti (Le Goff 1982, p. 452) prodotti dagli organismi di sorveglianza delle frontiere che, oltre a rivelare le modalità di funzionamento dell'apparato di controllo, ne rivela le falle e soprattutto le colpe. Infine, il quarto obiettivo, strettamente connesso ai primi tre, è quello di rendere *Liquid Traces* una testimonianza delle vicende relative alla "Left-To-Die Boat", capace di fornire le prove del mancato soccorso da parte delle autorità⁸. Infatti, il video è stato realizzato per sostenere una campagna, lanciata da una coalizione internazionale di ONG, per individuare e denunciare alle autorità giudiziarie i responsabili di questa tragedia. Per la ricerca di una responsabilità diretta non era sufficiente contestare in maniera generica il regime di controllo delle migrazioni, ma bisognava piuttosto tentare di ricostruire con precisione il ruolo dei vari soggetti coinvolti e l'evolversi degli eventi avvenuti in mare aperto, andando oltre il semplice conteggio dei morti.

Liquid Traces raccoglie e risignifica, secondo modalità che sfruttano le potenzialità del montaggio audiovisivo, differenti tipologie di tracce e documenti relativi alla tragedia della "Left-To-Die Boat". Tra queste ci sono: interviste ai sopravvissuti, raccolte o realizzate *ad hoc*, dati meteorologici, fotografie aeree, immagini satellitari, video, documenti ufficiali (Heller, Pezzani & Situ Studio 2011, pp. 11-14). Se le interviste sono vere e proprie testimonianze rilasciate dai superstiti del naufragio, gli altri elementi utilizzati nel montaggio – ossia le tracce prodotte dall'apparato di sorveglianza del Mediterraneo – sono descritti come un insieme di indizi e, attraverso il metodo forense, investigati e interpretati in quanto prove delle cause che hanno prodotto la morte della gran parte dei passeggeri.

Il video ricostruisce nella sua interezza il tragitto compiuto dalla barca e si affida ai dati sul vento e sulle correnti marine registrati in quei giorni da varie stazioni meteorologiche e oceanografiche per ricostruirne la deriva. In *Liquid Traces* la mappatura interattiva del Mediterraneo diventa lo sfondo di tutte le inquadrature. Su questo sfondo/fondale interattivo si stagliano, come in un'immagine stratigrafica capace di evolversi durante la durata del video, le diverse tracce elencate

che, a loro volta, trasformano l'intero bacino del Mediterraneo – le sue correnti, i mezzi che lo solcano, le persone che lo abitano, le tecnologie che lo analizzano e lo sorvegliano – in un testimone da interrogare.

Il tragitto della “Left-To-Die Boat” (la linea bianca) viene ricostruito sulla base dei documenti e delle testimonianze raccolte (la legenda sulla destra) e disposto sulla mappa del Mediterraneo che fa da sfondo all'intera inquadratura (Fig. 3). Su questa mappa solcata dai confini che identificano le zone di competenza per la sorveglianza e il salvataggio dei migranti (le linee gialle continue e tratteggiate), le tracce diventano segni che interagiscono tra loro arrivando a dimostrare la presenza, nelle vicinanze dell'imbarcazione, di altre imbarcazioni civili (pescherecci) e militari che avrebbero potuto prestare i soccorsi necessari.

Per quasi tutta la durata del video, l'inquadratura è suddivisa in due parti di differente ampiezza (quella di sinistra più larga rispetto a quella di destra) che dialogano costantemente tra loro in virtù dello sfondo comune – la mappa del Mediterraneo – e di una continua interazione tra le tracce che via via vengono visualizzate. Esiste però una differenza sostanziale tra le due sezioni in cui è suddivisa l'inquadratura: come in ogni processo cartografico, alla restituzione convenzionale di una determinata porzione di spazio corrisponde una legenda che fornisce all'osservatore le regole necessarie all'interpretazione dei segni distribuiti sulla mappa e quindi gli strumenti per comprendere il discorso sul mare che la mappa produce. Mentre nella sezione di sinistra lo spazio chiuso nella mappa e attraversato dalle onde del mare si dota di nuovi confini, linee di fuga e di attraversamento e quindi si lascia raccontare, la sezione di destra istruisce il criterio di intelligibilità per tutti gli attori e gli elementi di questo racconto, che, sotto gli occhi dell'osservatore, da un fotogramma al successivo, si fa e si disfa nella parte sinistra dell'inquadratura. Mappa e legenda, funzione sintagmatica e paradigmatica, sono scisse ma interagenti. Il montaggio nell'inquadratura e la comprensione delle informazioni che le tracce sovrimpresse sulla mappa veicolano nello spettatore sono inoltre sorrette dalla voce fuoricampo, un commento che contribuisce al processo nei confronti dei documenti. Il campo sonoro è inoltre costantemente attraversato dal suono delle onde e da quello prodotto dalle imbarcazioni che lo attraversano.

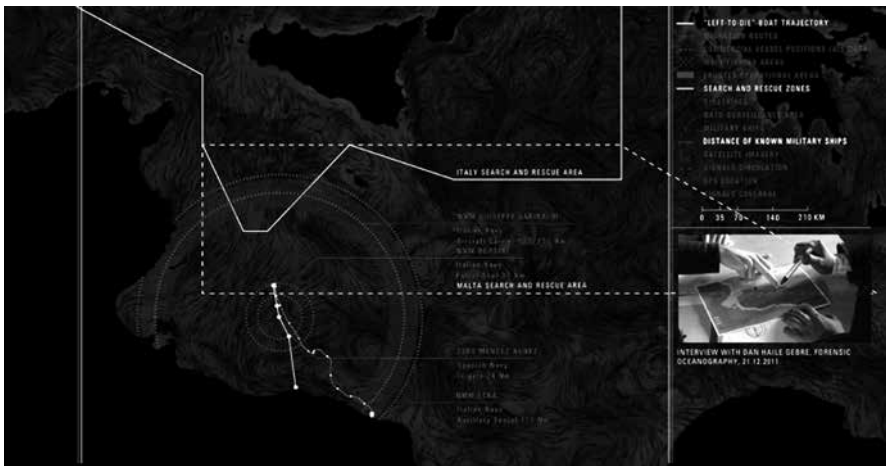


Fig. 3 - Charles Heller & Lorenzo Pezzani, *Liquid Traces* (2014).

5. Far parlare il Mediterraneo

Qual è il discorso sul Mediterraneo che emerge da quella che i due ricercatori e realizzatori del video hanno definito come una contro-cartografia? Il sonoro e il visivo, nella loro interazione, costruiscono una struttura enunciativa che ha le caratteristiche del racconto: le tracce possono essere pensate come l'articolazione di più punti di vista sullo spazio, una «sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari, tragitti» (Marin 1994, p. 82 tr. it.).

Approfondiamo questa dinamica narrativa. Secondo il teorico dell'arte e delle immagini Louis Marin la mappa ha una funzione descrittiva, sinottica, e quindi una struttura enunciativa in cui l'oggetto cartografato «sembra offrirsi allo sguardo nella semplice coesistenza presente delle sue parti» (Marin 1994, p. 81 tr. it.), dando l'impressione che non ci sia nessun enunciatore a doverlo descrivere, come se si trattasse della simulazione di un discorso pienamente oggettivo.

Nel racconto prodotto da *Liquid Traces*, le vedute cartografica e sinottica definiscono la matrice dei percorsi possibili che vengono attraversati da «concatenazioni di strategie spazializzanti» (Marin 1994, p. 82 tr. it.) e da indicatori di posizione. La mappa costruisce un discorso del territorio cartografato che rende possibili alcuni percorsi e ne esclude altri. Si tratta di un modello di rappresentazione e presentazione dello spazio che organizza quest'ultimo secondo le modalità del dovere, del poter fare e del non poter fare. Quindi, la mappa si configura come un'istanza del potere che decide ed enuncia cosa si può rappresentare di una specifica porzione dello spazio; un potere che si presenta nel momento in cui organizza lo spazio su cui esso si esercita; un potere che ritrae e schematizza il territorio attraverso indicatori di possibilità e di interdizione.

Soggiacente a tali dinamiche narrative si pongono una serie di strategie enunciazionali che garantiscono la sinergia tra la mappa, che rappresenta e presenta allo spettatore lo spazio che contiene l'evento e al contempo rischia di cancellarlo, e il racconto del naufragio ossia la ricostruzione diacronica dell'evento stesso per mezzo dell'insieme di tracce che sono state prodotte su di esso. Tali strategie sono il motore del processo ai documenti su cui si fonda la metodologia forense adottata e si basano sull'interazione temporale e spaziale delle tracce. Codificate sotto forma di diagrammi e rappresentazioni grafiche, messe in evidenza e montate sulla mappa, queste tracce sono visualizzate in quanto insieme coerente di prove e soprattutto ridistribuiscono le forme di potere e le modalità del sapere tra vedente e visto (Goodwin 2003, pp. 59-65). Ad esempio, mettendo in relazione il tragitto della "*Left-To-Die Boat*" con le diverse linee di confine, il campo del dicibile e del visibile si espandono a tal punto da ottenere le prove del mancato soccorso da parte degli organismi di sorveglianza che non hanno risposto alle diverse richieste di soccorso provenienti dall'imbarcazione e da chi aveva intercettato questi segnali di sos.

Il racconto del tragitto compiuto dalla "*Left-To-Die Boat*" e contenuto nel video realizzato da Heller e Pezzani costruisce un contro-cartografia del Mediterraneo proprio a partire dalla mappatura prodotta dai suoi organismi di sorveglianza e controllo. Non si tracciano nuovi percorsi possibili ma si esercita uno sguardo *soversivo* sulla cartografia del Mediterraneo già enunciata dagli organismi statuari. *Liquid Traces* articola compiutamente il racconto della "*Left-To-Die Boat*" sulla base di quello stesso regime di interdizioni e concessioni che ne ha permesso il naufragio e che ha decretato la morte della maggior parte dei suoi passeggeri.

Per concludere, la contro-cartografia del Mediterraneo apre il campo a due riflessioni: la prima relativa alla natura etica e politica della gestione dei flussi migratori che attraversano il Mediterraneo, la seconda sulle falle di questo sistema. La vicenda della “*Left-To-Die Boat*” ricostruita in *Liquid Traces* rientra in un insieme sempre più ampio di casi in cui un gruppo di persone alla ricerca di ospitalità, in fuga da una condizione di miseria e pericolo, esercita il suo diritto alla mobilità. Questo progetto si infrange contro quella razionalità biopolitica che

erige frontiere materiali e immateriali e che, parafrasando la celebre formula foucauldiana, esercita i propri effetti “facendo vivere e lasciando morire”. Tale razionalità opera infatti sia attraverso meccanismi di produzione e salvaguardia della vita di certe popolazioni – garantite dalla complessa militarizzazione delle frontiere della “Fortezza Europa” –, sia tramite un’astensione da ogni forma di azione che diventa fonte di morte. (Heller & Pezzani 2012)

In secondo luogo, collocando la ricostruzione della vicenda della “*Left-To-Die Boat*” all’interno del sistema che ne ha sorvegliato il tragitto, *Liquid Traces* dimostra che tale vicenda non costituisce un tentativo totalmente eversivo ed eccentrico rispetto alle leggi che regolamentano lo spazio acquatico. Quando la piccola imbarcazione sulla quale erano stipati settantadue passeggeri in fuga dalla Libia e diretti in Italia ha terminato il carburante, i naufraghi hanno inviato delle richieste di soccorso. L’imbarcazione si trovava ancora nello spazio sorvegliato ma le richieste di soccorso sono state inevase da quelle autorità, come Frontex (Agenzia per il controllo dei confini esterni dell’Unione Europea) e la NATO, che hanno il compito di tutelare i diritti umani e di far rispettare la Carta dei Diritti Fondamentali dell’Unione Europea, in cui viene sancito il diritto alla vita, alla libertà e alla sicurezza delle persone.

Attraverso *Liquid Traces* emerge un ritratto del Mediterraneo in quanto spazio disgiuntivo e inospitale. Purtroppo, né l’operazione di salvataggio italiana *Mare Nostrum* né la più recente operazione europea *Triton*,⁹ condotte dalla fine della dittatura libica per fronteggiare lo stato di emergenza umanitaria in corso nello Stretto di Sicilia, e nemmeno le retoriche securitarie con le quali vengono descritte queste operazioni, sono riuscite a rendere il Mediterraneo uno spazio di confronto e di ospitalità.

¹ L’assoggettamento e il processo speculare di soggettivazione sono affrontati e specificati a più riprese da Michel Foucault (1984, pp. 30-37 tr. it.; Deleuze 1986, pp. 104-107 tr. it.). Sulla scorta delle riflessioni foucaultiane, Giorgio Agamben ha analizzato i dispositivi di assoggettamento – da lui definiti anche macchine di governo – nelle società contemporanee (Agamben 2006, pp. 29 e 31).

² Scrive Foucault in *Le sujet et le pouvoir*, contenuto nel quarto tomo di *Dits et Ecrits*: «Vi sono due sensi della parola “soggetto”: soggetto sottomesso all’altro dal controllo e dalla dipendenza, e soggetto reso aderente alla propria identità attraverso la coscienza o la conoscenza di sé. Nei due casi, questa parola suggerisce una forma di potere che soggioga ed assoggetta» (Esposito 2004, p. 29).

³ Per approfondire i rapporti tra tecnologie del controllo e territorio si rimanda anche al saggio di Paul Virilio (1977).

⁴ Piuttosto che individuare una continuità tra i modelli penitenziari analizzati da Foucault e il sistema di sorveglianza del Mediterraneo, si stanno estrapolando le caratteristiche strutturali del sistema panottico in quanto diagramma che racchiude ed esemplifica il funzionamento della sorveglianza, vero e proprio modello teorico e non solo occorrenza specifica nella storia degli apparati detentivi (Deleuze 1986, pp. 39-51 tr. it.; Fabbri 1998, p. 20).

⁵ Le caratteristiche del regime di visibilità instaurato dalle organizzazioni che controllano il Mediterraneo

e che dovrebbero proteggere i migranti sono state in gran parte mutate dalle riflessioni di Grégoire Chamayou (2013, pp. 35-41 tr. it.) sulle trasformazioni introdotte dai droni in ambito bellico.

⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda al sito web del progetto: <<http://www.forensic-architecture.org/project/>> (10/05/2016).

⁷ Il video *Liquid Traces* è disponibile a questo link <<http://www.forensic-architecture.org/case/left-die-boat/>> (10/05/2016). Navigando la pagina web è possibile consultare alcuni dei documenti utilizzati per la ricerca e soprattutto comprendere i metodi di analisi e investigazione utilizzati per interrogarli.

⁸ Oltre alla realizzazione del video, Heller e Lorenzo Pezzani, in collaborazione con Situ Studio hanno realizzato un dettagliato report sulla vicenda (Heller, Pezzani & Situ Studio 2011).

⁹ Il team di “Forensic Oceanography” ha investigato, attraverso la stessa metodologia di indagine usata per ricostruire le vicende del marzo 2011, sulle cause del naufragio del 18 aprile 2015 costato la vita a ottocento migranti. L’indagine e il report “Death by Rescue”, consultabili sul sito web <<https://deathbyrescue.org/>> (4/06/2010), evidenziano le responsabilità degli stati membri dell’Unione Europea e in particolare di Frontex. Pezzani e Heller sono tra gli animatori della piattaforma online “WatchTheMed project” <<http://watchthemed.net/>> (12/06/2016), nata per documentare le morti e le violazioni dei diritti dei migranti nei confini marittimi dell’Unione europea.

Lo sguardo medico.

Controllo e visibilità della popolazione nei primi anni del potere fascista italiano: spazio, corpo, linguaggio

Pierluigi Cervelli (Università di Roma - La Sapienza)

L'obiettivo di questo contributo è riflettere sul modo in cui si interdefiniscono e connettono fra loro alcune attività di controllo della popolazione all'inizio del fascismo italiano – precisamente fra il 1925 ed il 1930 – dal triplice punto di vista del governo dei bambini, della rappresentazione dello spazio urbano, delle pratiche di osservazione della vita quotidiana.

Traggo le mie informazioni dalla rivista “Capitolium”, edita dal 1925 come «Rassegna mensile delle attività del Governatorato» di Roma. Il Governatorato è l'organismo, nominato direttamente dal ministero degli Interni (e dunque da Mussolini), che sostituisce il consiglio comunale democraticamente eletto e il sindaco.

1. Il corpus d'indagine: la rivista “Capitolium” e la città di Roma come laboratorio biopolitico

“Capitolium” occupa un posto particolarissimo nell'ambito delle produzioni culturali del regime. Ogni numero della rivista si compone di circa 60 pagine di argomento vario: dalle informazioni bibliografiche e storiche sulla città di Roma, fornite da intellettuali e docenti universitari, fino alle trasformazioni urbanistiche o agli eventi mondani e politici più recenti; una sezione speciale, interamente curata da medici e dirigenti del Governatorato, è dedicata all'igiene e alla vita quotidiana, concepita in termini di costo della vita, delle abitazioni, del cibo (con una minuzia tale da arrivare a indicare – mese per mese – i prezzi medi delle verdure nei dodici mercati romani). Accanto a questi elementi una quantità enorme di dati statistici è pubblicata ogni mese, aggregando ogni tipo di dato demografico disponibile unitamente a dati sulla criminalità, sul costo della vita e del cibo, sui trasporti pubblici, sulla vita mondana. Per rendersi conto dell'enormità di questo processo basti pensare che la rivista “Capitolium” aggiorna ogni mese i dati demografici, generalmente raccolti nei censimenti, all'epoca, ogni 5-10 anni, anche in Paesi in cui una dinamica razziale pervasiva poteva lasciar pensare a pratiche di controllo della popolazione particolarmente curate e accentuate, soprattutto in relazione al controllo sanitario della popolazione.¹ In molte di queste tabelle statistiche la dimensione sanitaria si sovrappone a quella urbanistica, individuando la famiglia nucleare come unità fondamentale della vita sociale: si mappano così – attraverso la tracciatura dei trasferimenti anagrafici – i movimenti delle singole famiglie da un quartiere all'altro

o ancora si correlano – in una inedita cartografia – la malattia e la morte alla topografia urbana. Una sezione della rivista sembra infine documentare una attività minuziosa ed incessante dedicata ai bambini presenti nelle scuole e tesa a testimoniare le operazioni di «vigilanza igienica» attuate costantemente: le colonie speciali, le classi differenziali e le visite mediche specialistiche, fra cui compare la nuova figura dello «specialista degli anormali».² Data questa immensa operazione di mappatura statistica l'ipotesi che formuliamo qui è che “Capitolium”, piuttosto che essere un semplice strumento di propaganda del regime fascista – uno fra i tanti – possa rappresentare il microscopio all'interno del quale un potere disciplinare (il fascismo era uno stato di polizia) ma animato da preoccupazioni biopolitiche ha affinato il proprio sguardo: una sorta dunque di laboratorio sperimentale all'interno del quale un potere che gestisce la vita mette in scena le operazioni che ha deciso di praticare. Questo fa sì che esso non possa essere considerato una semplice rivista – a cui applicare uno sguardo semiotico già messo alla prova nelle decine di eccellenti analisi di testi giornalistici e mediatici che hanno caratterizzato la storia della disciplina – ma piuttosto obbliga a considerare le operazioni testimoniate nella rivista come una poderosa operazione di produzione della società come gerarchia umana e di disseminazione efficace di una nuova scala assiologica al suo interno che avviene attraverso una traduzione intersemiotica fra spazio, corpo e linguaggio. Per esigenze di spazio possiamo in questa sede proporre solo un'analisi preliminare in vista di un lavoro più ampio attualmente in elaborazione, ma speriamo che questo contributo possa comunque essere utile per riflettere sul tema del governo della corporeità e per aprire un confronto fra pratiche della ricerca semiotica e studi foucauldiani in particolare contribuendo alla riflessione sulla distinzione fra società di sovranità, disciplinari e biopolitiche elaborata da Foucault (2004a).³ Resta infine da precisare il perché la città di Roma sia da considerarsi il laboratorio privilegiato di queste pratiche: è qui infatti che nel 1925 viene fondato il primo ufficio statistico funzionante in Italia, diretto da Lanfranco Maroi, ancor prima dell'Istituto nazionale di statistica, Istat, la cui fondazione è del 1926. La pervasiva quantificazione statistica – sulle cui categorie classificatorie e sui cui elementi di pertinenza andrebbe svolta una riflessione semiotica specifica che non può rientrare nei limiti di questo lavoro – rappresenta a nostro parere il tentativo, finalizzato al fornire al regime elementi sufficientemente piccoli e maneggevoli su cui operare, di rendere totalmente visibile la vita quotidiana della popolazione. L'enorme mole di dati considerati e la loro natura disparata si spiega in questo modo: perché mirando a “mappare la vita”, come ogni stato di polizia, il regime fascista assume quello che tutti i trattati di scienza di polizia elaborati fra 1700 e 1800 definivano «un compito quasi infinito» (Foucault 2004a).

2. L'igiene: un nuovo linguaggio per lo spazio urbano

Il primo numero della rivista esce volutamente in coincidenza con l'anniversario della fondazione di Roma, il 21 aprile 1925, ed è in larga parte dedicato alla descrizione dei progetti e dei primi lavori di scavo dei resti romani che il tessuto urbano cela, secondo le direttive da poco pronunciate da Mussolini sullo svelamento dei resti della Roma imperiale. Un po' inaspettatamente, si nota immediatamente come in tutti questi articoli la città sia descritta attraverso una continua metafora biologica: i lavori di scavo sono opere di «risanamento», i danneggiamenti del tessuto monumentale antico realizzate nel periodo postunitario sono

dispregiativamente definiti «sventramenti»; le demolizioni previste nel tessuto medievale serviranno a permettere «la respirazione di un abitato troppo denso» (Giovannoni 1925, p. 22), le cui strade si dividono in «arterie» e «vene», il cui sistema viario è «ormai inorganico» (Secondo 1925, p. 98).

In questo campo discorsivo, grazie all'espansione figurativa che l'isotopia dell'igiene permette, tutta l'operazione di trasformazione urbana potrà essere pensata e rappresentata come una pratica di separazione e di filtraggio, soprattutto in relazione al settore medioevale e rinascimentale della città, «sudicio e brutto» (Secondo 1925, p. 98). L'igiene, metro di valutazione dell'inadeguatezza dei «vecchi stabili» che «presentano [...] il disprezzo più assoluto di quelle che sono [...] le stesse esigenze dell'igiene» (Secondo 1925, p. 101) orienta gli interventi di restauro⁴ e le demolizioni: sul Campidoglio occorrerà «togliere i [...] luridi raggruppamenti senza carattere» e le «fabbriche volgari fra le viuze luride» (Cecchelli 1926, p. 10), definite anche «incrostazioni», la cui demolizione è una «necessità pubblica: per ragioni di viabilità, non solo, ma soprattutto per ragioni di igiene» (Secondo 1925, p. 98). E sovente, come si può immaginare, le ragioni si raddoppieranno: «ragioni sanitarie e di ordine pubblico» (Secondo 1925, p. 104). L'aspetto politico, nel senso più classico dell'espulsione forzata degli individui pericolosi, è certamente esistente. A me sembra però interessante l'accento messo sull'igiene, e più ancora su quella che potremmo definire una *pratica costante di medicalizzazione dello spazio*, dato che essa permette di inglobare nelle operazioni di purificazione anche coloro che abitano la città: non solo gli oppositori politici ma potenzialmente tutti i cittadini. Se poteva essere perfettamente plausibile pensare che lo stato delle case “povere” – umide e con finestre piccole – contribuisse alla creazione di un ambiente malsano (è d'altronde uno dei luoghi comuni dell'urbanistica ottocentesca) in questo schema consueto molti degli articoli inseriscono un elemento nuovo: la promiscuità cui queste case sovraffollate obbligavano in cui «un ambiente ristretto accoppiato alla sudiceria» poteva pregiudicare la salute collettiva, sia delle famiglie che, in particolare, dei bambini (e cioè della popolazione, ed anche per il futuro). Il caso più citato è quello dei tubercolotici, che in esse non potevano – in caso di necessità – essere separati dai sani. Proprio a partire da questo esempio mi pare sia possibile notare come il campo discorsivo dell'impurità fornisca non solo il lessico ma la stessa sintassi narrativa al cuore di questo ragionamento discorsivo completamente nuovo, che permette di pensare le operazioni urbanistiche come un'intervento medico, articolato in atti di selezione, rimozione e guarigione e dunque di rappresentare l'intervento nello spazio urbano come un'operazione di «eliminazione degli elementi estranei che potrebbero compromettere la qualità di un insieme», cioè come un processo di «purificazione», almeno dal punto di vista della definizione dizionariale⁵ del termine, manifestazione di superficie di un'organizzazione narrativa profonda al cui cuore si situa l'apparizione di uno sguardo medico che governerà la città ed i suoi abitanti.

La particolarità della concettualizzazione fascista sta in questa ripresa della nozione di ambiente, che in realtà è molto antica – si pensi alla riflessione di Foucault (2004a), ma anche al modo in cui Gramsci la riferisce a Bodin (1548) – che è però connessa in modo inedito – ed è questa la novità interessante dal punto di vista di una futura «razializzazione del crimine» – ad una visione «per contagio»⁶ in cui la devianza è concepita come qualcosa che ci si trasmette, come attraverso un'infezione che, per imitazione incontrollata, è acquisibile nella vita quotidiana.

All'interno di questo vero ragionamento figurativo la promiscuità era causa, e la sporczia segno visibile, della trasmissione di una "malattia morale", che – per una sorta di imitazione comportamentista – era suscettibile di produrre incontrollabili analogie di comportamento socialmente pericoloso (come nel caso dell'alcolismo, non a caso talvolta presentato come una malattia ereditaria). Il problema dei funzionari del regime sarà: come controllare lo spazio intimo di queste famiglie? Come registrarne e valutarne l'impurità materiale e morale?

3. *Lo sguardo medico e il governo dei bambini*

Le scuole saranno il grande terreno delle pratiche di osservazione e di controllo della popolazione. Nel 1925 nelle scuole sono presenti medici scolastici, che visitano mensilmente i bambini. Le cifre dei bambini visitati sono enormi: il prof. Manciola si vanterà di aver visitato personalmente circa 4000 bambini fra il 1925 ed il 1927 (Manciola 1927-28, p. 490). Il numero totale dei bambini visitati nei primi quattro anni di sperimentazione sarà superiore a 45.000 nella sola città di Roma,⁷ una gran parte dei quali, sulla base delle tabelle statistiche che abbiamo esaminato (approssimativamente potremmo dire fra un quarto ed un terzo) è stata inviata agli "specialisti degli anormali", una figura medica appositamente dedicata. Si tratta dunque di un'operazione biopolitica gigantesca, che però non ha ancora avuto – a nostra conoscenza – alcuna trattazione scientifica esplicitamente dedicata. In questo che appare dunque come un vero "buco nero storiografico" abbiamo deciso di situare il campo della nostra ricerca, convinti che la semiotica – in particolare una semiotica del potere⁸ – possa offrire chiavi interpretative efficaci su un tema – quello biopolitico – che appare centrale per un gran numero di studi storici e filosofici.

L'impatto della trasformazione non si limita però al numero delle visite mediche ma investe il senso – e l'interdefinizione reciproca – delle figure di controllo messe in campo dal regime: in tutte le scuole verrà istituita la figura della "vigilatrice scolastica", una figura ibrida fra una sorvegliante e un'infermiera, che coadiuva i medici controllando quotidianamente lo stato di salute e di pulizia dei bambini. Questo primo passaggio mostra molto bene il carattere narrativo della pratica biopolitica fascista: come il racconto anch'essa è «una macchina che cambia i ruoli tematici degli attori» (Marsciani & Zinna 1991, p. 75) che si muovono al suo interno. La dinamica concreta della pratica di controllo manifesta infatti all'interno di una serie di mosse strategiche straordinariamente coordinate questa trasformazione: alla creazione di nuovi attori si affiancheranno infatti trasformazioni di ruoli e isotopie tematiche a partire dalle quali potranno dipanarsi una serie di pratiche strettamente correlate e di tipo completamente nuovo.

La vigilatrice infatti effettua, appena possibile, delle visite nelle case.⁹ Qualunque richiesta di sussidio o di assistenza ne diventerà occasione, così come un corollario di premi (per la natalità ma anche per la pulizia della casa). Nelle colonie e nelle scuole verranno istituite delle «gare d'igiene»,¹⁰ oltre ad ambulatori per la cure «elioterapiche» per bambini «gracili» nei quartieri popolari. In questo modo, attraverso i temi dell'igiene ambientale e individuale una capillare organizzazione osservatrice troverà il modo di insinuarsi nello spazio intimo della casa, e di rendere così osservabile la condotta morale della famiglia (valutata attraverso l'indice immediato della pulizia). I bambini saranno il punto di ingresso di questo

sguardo medico nella vita quotidiana delle famiglie. Uno dei medici, sottolineando la diffidenza con cui le famiglie del quartiere operaio denominato Tiburtino sottoponevano i bambini alle cure – evidentemente avevano capito tutto – scriverà chiaramente che non interessava la salute di questi bambini, ma indagare su come vivevano le loro famiglie. Grazie al lavoro delle vigilatrici verranno inoltre preparate e compilate delle apposite schedature familiari sul tema, di cui abbiamo visionato esempi dettagliati,¹¹ in cui accanto allo status familiare veniva registrato il grado di qualità e di pulizia dell’abitazione. Le pratiche di controllo e di osservazione delineano ancora una volta una pratica della purificazione, che ha come momento narrativo culminante un processo di sanzione, nel senso classico che esso assume nello schema narrativo canonico greimasiano, e che è funzionale alla creazione di una scala gerarchica umana e sociale: il bambino sporco o trascurato è segnalato ai medici; i medici lo esaminano e inviano le vigilatrici a osservare la famiglia. Sulla base di un giudizio sulla qualità e la pulizia dell’ambiente esse formulano un giudizio “morale”, sulla condotta di vita. Valutano in questo modo se il bambino sia solo gracile o sia «moralmente abbandonato»¹² – e necessiti perciò di un semplice “soggiorno” in una delle tante colonie temporanee create appositamente o vada sottratto alla famiglia, stabilendolo in una colonia permanente e salvaguardando in questo modo il futuro della popolazione. Come scriverà uno dei medici: «il compito del medico scolastico risulta quindi oggi ben definito: non si limita più al solo ambiente scolastico ma si riflette nella intera vita familiare e sociale delle nuove generazioni».¹³ Stupisce di per sé la forza di questo potere inclusivo e costante, che bussava alla porta delle case, penetra negli interstizi delle abitazioni, giudica e separa. Ma non è solo in questo che si situa la sua efficacia, piuttosto è la sua capacità di produrre allo stesso tempo nuove forme di ragionamento figurativo, che resteranno efficaci per lunghissimo tempo nella definizione dell’immagine del marginale e dell’anormale. Se è vero, come ha scritto Lotman (1985), che «ogni cultura crea il suo sistema di reietti», le nuove pratiche del linguaggio e dello sguardo testimoniano l’esplosione culturale a cui il fascismo sta dando nuova forma – nuova ristrutturazione modellizzante – attraverso inedite «esplosioni di metafore» (Lotman 1993) ma di taglia esplicitamente narrativa. Questo sembra un punto della massima importanza che Lotman non ci pare avesse considerato: la ristrutturazione modellizzante della semiosfera che fa seguito all’esplosione culturale – di cui la prima guerra mondiale è per l’Italia un caso emblematico¹⁴ – può avere solo una taglia narrativa e le “cascate di metafore” tipiche della fase esplosiva vanno trasformate in narrazioni efficaci: metafore di taglia narrativa, ossia parabole e cioè ragionamenti figurativi (Fabbri 2000). Sulla base dell’articolazione narrativa descritta si delinea infatti in questo modo una serie discorsiva che assume la forma di un ragionamento figurativo capace di spostare l’isotopia di fondo del discorso dal campo del biologico a quello del morale, espandendo a dismisura il campo di azione del potere politico: iniziata valutando la pulizia del bambino la pratica di controllo si chiude attorno alla pulizia della casa, ma al suo interno dal singolo individuo – il bambino – si passa alla famiglia e dalla salute fisica a quella morale. Attraverso l’igiene il potere statale ha creato un punto di ingresso nell’unità minima, di tipo riproduttivo, della nazione e attraverso il tema della “malattia morale”, ereditaria e contagiosa, si è sganciata completamente la società dalla vita delle famiglie “irregolari”.¹⁵ Potranno così essere pensate come pure unità biologiche ed essere smembrate con la sottrazione dei figli – già moralmente abbandonati – o

potranno essere abbandonate a sé stesse e messe – temporaneamente o per sempre – fuori dalla società. Ecco dunque che il potere fascista è riuscito a creare un prototipo di società gerarchizzata – che prevede un'élite di nobili – ma caratterizzata da una nobiltà di tipo diverso da quella di sangue tipica del regime monarchico che il fascismo è nato per distruggere: una nobiltà morale in cui la popolazione, concepita come massa biologica vivente, va segmentata e ripartita nello spazio urbano, da leggere attraverso una nuova topografia della malattia e della morte in cui controllare – attraverso delle griglie statistiche che incrociano quartieri, dati sanitari e cambi di residenza – i processi di spostamento di ogni singola famiglia, fino a giungere al singolo individuo.

Gli effetti di questo sguardo – e del microscopio urbano che esso costruisce – non tarderanno a manifestarsi: da questo momento in poi, fino al 1940, il Governatorato concentrerà i suoi sforzi nella realizzazione di una strategia della distanza spaziale fra queste famiglie “irregolari”, caratterizzate da «precedenti morali non buoni»¹⁶ e quelle “normali”: l'esperimento di trasformare lo spazio urbano – semplificato e reso “leggibile” – in un cartografia esatta delle relazioni di potere. L'epoca della costruzione delle borgate e delle espulsioni forzate dal centro della città sta per cominciare.

¹ Ad esempio negli Stati Uniti, come testimonia la ricca e pertinente “storia del sangue” alla cui luce si legge la storia dei movimenti afroamericani per i diritti civili negli USA. Cfr. Lallemand-Stempak (2015). Con ampi riferimenti al concetto di traduzione riformulato da Latour, questa rigorosa ricerca storica presenta una dinamica di trasformazione del campo semantico di appartenenza del sangue particolarmente vicina al concetto di trasformazione isotopica in semiotica (come evidenzieremo più avanti parlando dell'ibridazione fra campo discorsivo scolastico e medico).

² I dati sui bambini inviati agli “specialisti degli anormali” cominciano a comparire regolarmente sulla rivista a partire dal 1926. Si tratta di centinaia di bambini al mese.

³ Per riferirsi a questa tripartizione bisognerebbe chiamare in causa l'intera riflessione di Foucault. Per esigenze di semplicità rimandiamo solo a Foucault (2004a), in cui ci pare si discuta alla radice la differenza fra i vari modelli di potere – ed il loro rapporto con il corpo e lo spazio. Su questo tema specifico ci permettiamo di rinviare a un nostro contributo, cfr. Cervelli (2011).

⁴ Come nel caso del restauro del Palazzo dei Conservatori (un edificio rinascimentale): «[...] si cominciò con l'allargare convenientemente i finestrini perché la luce piovesse nella maggiore quantità possibile negli ambienti», Bocconi (1925, p. 193).

⁵ Cfr. Dizionario Treccani della lingua italiana (on line), 2016.

⁶ Esattamente nel senso proposto da Landowski (2004), ma senza essere «al di qua o al di là delle strategie», piuttosto rappresentando il fulcro semiotico e concettuale capace di garantire alle strategie di potere fasciste – come si vedrà – l'efficacia in quanto ragionamenti discorsivi totalmente nuovi.

⁷ Cfr. Manciosi (1928, p. 85). Da notare che la cifra totale degli iscritti alle scuole elementari nello stesso anno era pari a circa 31.000 alunni complessivi. Se ne può dedurre che ogni bambino venisse visitato più di una volta all'anno. Paragonato allo stato attuale dell'investimento igienico scolastico l'investimento in termini di risorse e personale appare impressionante. Occorre anche notare come esso si sviluppasse in modo esclusivo all'interno delle scuole e fosse teso a gerarchizzare e separare gli alunni nelle classi e come questa gerarchizzazione sia in relazione di omologia strutturale con la strutturazione urbanistica della città e della campagna circostante. Cfr. Cervelli 2016.

⁸ Questa che si potrebbe chiamare “semiotica del potere” non ha alcuna veste organica e spazio proprio nella disciplina semiotica: come abbiamo avuto modo di notare (Cervelli 2011) la sua origine si può rintracciare nell'indicazione di Greimas (1983) che la poneva esplicitamente come esito possibile di una semiotizzazione delle ricerche foucauldiane. Da questo punto di vista un autore importante potrebbe essere identificato in Michel de Certeau, che aveva apertamente indicata la semiotica come una delle metodologie della sua ricerca storica e sulle pratiche quotidiane. Sui rapporti fra questo autore e la semiotica cfr. Cervelli (2012; 2015).

⁹ Cfr. Anonimo (1925-26, p. 245). Chi scrive sottolinea che le ispezioni degli alloggi erano effettuate da medici.

¹⁰ Cfr. Maroi (1926-27, p. 47) e Ciampi (1926-27, p. 302).

¹¹ Cfr. Capozzi (1926).

¹² *Ibidem*. Maria Capozzi fonda a Roma nel 1925 un istituto per l'accoglienza dei minori "moralmente abbandonati".

¹³ Cfr. Bellussi (1925, p. 254). L'autore sottolinea che gli abitanti degli "alloggi operai" erano obbligati a lasciar entrare i medici nelle loro abitazioni.

¹⁴ Paolo Fabbri ha sostenuto esplicitamente nei suoi corsi sulla battaglia (corso di Semiotica delle arti, Univ. di Bologna 2001-2002) che la guerra fosse un caso emblematico di processo culturale esplosivo. Il processo che descriviamo ci pare pensabile come la nuova metadescrizione modellizzante che segue l'esplosione.

¹⁵ Il concetto di "irregolarità" e più in generale la definizione per relazione categoriale privativa sarà ricorrente in tutto il processo di descrizione della popolazione all'opera nei primi anni del fascismo. Questa pratica di indefinizione, fondamentale in tutte le pratiche di invenzione aurorale dell'alterità, ricorda molto da vicino il modello di descrizione del Fuegino analizzato nel dettaglio in Lancioni (2009). Sempre nello stesso testo le riflessioni di Lancioni sull'immaginario epidemico ci sembrano fortemente utili per la nostra riflessione e l'analisi del fenomeno considerato.

¹⁶ Cfr. R. Ricci, relazione al Governatore di Roma sui servizi assistenziali, citato in Insolera (1970).

Estraniamento e de-programmazione.
Analisi etnosemiotica di un servizio psichiatrico autogestito
Francesco Galofaro (CUBE, Università di Bologna)

1. La de-programmazione come problema scientifico e politico

In questo articolo presenterò per sommi capi due osservazioni e analisi etnosemiotiche di cui mi sono occupato per conto di CUBE, il Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica. Si tratta di una collaborazione con l'associazione di volontariato ARTSAM-DDN, con sede a Pordenone, che comprende persone con problemi di salute mentale, i loro familiari e amici. L'associazione gestisce undici appartamenti distribuiti tra le province di Pordenone e Udine, in cui vivono una quarantina di persone tra uomini e donne. Progetta costantemente nuovi servizi e attività per i propri utenti e li presenta in occasione di bandi provinciali, regionali e nazionali rivolti al volontariato in ambito sociale. Ciascuna attività prevede una fase di valutazione scientifica dei risultati, di disseminazione allo scopo di replicarla in altri ambiti, di divulgazione al grande pubblico, con l'intento politico di sensibilizzarlo alle tematiche relative al disagio psichico. CUBE è stata coinvolta precisamente per questi scopi. Da sei anni effettua ricerche finanziate dalla Provincia di Pordenone, dalla Regione Friuli Venezia Giulia, dal Centro Servizi per il Volontariato FVG e dal Ministero del lavoro e delle politiche sociali. Una parte dei risultati, delle considerazioni metodologiche e dei problemi aperti sono pubblicati in Galofaro (2015). In particolare, in quella sede ho sostenuto che il superamento dei modelli del manicomio e dell'istituzione totale implichi la progettazione di servizi sociali che evitino di programmare nei minimi dettagli la vita dell'utente, la routine e la creazione di luoghi dove i pazienti possano confortevolmente auto-ghettizzarsi, respinti dalla stigmatizzazione sociale. Perciò nelle due nuove osservazioni che vado a presentare, la visita a una mostra d'arte e una lezione di biodanza, ho cercato di concentrarmi sui diversi regimi dell'interazione implicati, con riferimento alla tipologia proposta da Eric Landowski (2006): *programmazione, manipolazione, aggiustamento, incidente*. Ringrazio Landowski per aver discusso con me il mio lavoro e i miei risultati nell'ambito del seminario *Sens et intéraction*, ESCP Paris, 28 aprile 2016.

1.1 Struttura dell'articolo

Si renderà necessario in primo luogo riassumere, sia pure per sommi capi, le conclusioni esposte in Galofaro (2015): il secondo paragrafo è dedicato all'esposi-

zione sintetica dei risultati fin qui ottenuti dalla comparazione tra analisi semiolinguistiche ed etnosemiotiche. Il terzo si concentra sul nuovo materiale fornito dall'osservazione della visita guidata alla mostra d'arte, mentre il quarto è dedicato alla lezione di biodanza. Nel quinto e ultimo paragrafo avanziamo alcune considerazioni di ordine generale sull'etnosemiotica. Nelle conclusioni proponiamo spunti di carattere politico sulle possibilità offerte dall'autogestione dei servizi sociali pubblici.

2. *La casa comune*

Il primo compito che si è reso necessario è stata una descrizione puntuale della vita nelle case sociali, dove abbiamo i nostri piccoli gruppi di 3/5 affittuari, omogenei per genere e con alle spalle un lungo percorso terapeutico. Si tratta di problematiche diverse, dalla schizofrenia alla dipendenza da droghe e da alcol. Gli psichiatri incoraggiano gli utenti a intraprendere un percorso di progressiva emancipazione dall'istituzione. Nelle case, gli inquilini si danno il turno per quel che riguarda la cucina, le spese, le pulizie di casa. Sono seguiti da un'assistente familiare formata da ARTSAM in corsi appositi, che aiuta gli inquilini nei problemi quotidiani e si assicura che gli assistiti assumano regolarmente i farmaci.

Per comprendere la vita nello spazio della casa e la sua collocazione entro la geografia della città, ho effettuato in primo luogo un'analisi semiolinguistica su interviste. Essa ha rivelato un'opposizione tra due tipi di sintagmi:

- a) impersonali in associazione ad alcune modalità specifiche ("si deve; bisogna");
- b) personali associati al pronome io, alla modalità del volere, e spesso al tempo futuro.

Le regole e le routine domestiche sono manifestate, nel discorso degli inquilini, da un destinante impersonale che li costituisce come un soggetto collettivo in rapporto al dovere. Si tratta a tutti gli effetti di un dispositivo, sia nell'accezione che ne dà Foucault (1997) per cui i dispositivi determinano i soggetti (*assoggettamento*), sia in quella di Greimas & Fontanile (1991), che sottolineano il suo consistere di un concatenamento di modalità. L'effetto è costituire "l'inquilino sociale" come ruolo tematico attribuito collettivamente a tutti gli utenti. In Landowski (2006) la presenza di un ruolo tematico è in effetti associata al regime della programmazione, della routine. La costituzione di una soggettività collettivamente assunta è forzata dagli spazi ristretti della casa. Per questa ragione, durante la giornata ciascun utente privatizza (Hammad 1989) uno spazio della casa (cucina; sala da pranzo; camera) per ristabilire la propria intimità individuale dove esercitare un voler fare, spesso legato al futuro e alla pianificazione strategica. Si può osservare lo stesso fenomeno nelle case condivise da studenti universitari.

2.1. *Dalla semiolinguistica all'etnosemiotica*

La ricostruzione semiolinguistica della vita nell'appartamento protetto presenta non pochi problemi. La metodica di raccolta dei dati è invadente e invasiva: immaginiamo un intervistatore che piomba in casa nostra e assorbe tutto il nostro tempo. Una seconda questione riguarda ciò che non è mai manifestato nel discor-

so degli utenti, pur essendo da esso presupposto, e i limiti dell'analista nell'intuirne la portata. Uno sguardo etnosemiotico può senz'altro aiutare la costruzione di un corpus più ampio, e la comparazione tra conclusioni semiolinguistiche e sociosemiotiche. D'altro canto, l'analisi semiolinguistica porta a conclusioni interessanti. Non si riscontrano fenomeni che forzano l'analista a considerare "matti" gli utenti. Certamente, la qualità del loro discorso è variabile, ma sembra legata al grado di istruzione, alla classe sociale, all'impiego del dialetto e alle capacità affabulatorie individuali; non a una "patologia" delle strutture sintattiche o semantiche, men che meno di quelle narrative. Sergio Piro (1989) l'aveva previsto: l'uso dei farmaci e l'ospedalizzazione avevano un peso non quantificabile e in ultima analisi devastante sulla facoltà di linguaggio dei pazienti internati, al punto che cent'anni fa il linguaggio schizofrenico era considerato non interpretabile; cinquant'anni fa, la patologia era individuata nella sua sintassi; in seguito, anche a causa dell'adozione di un impianto chomskiano nella ricerca, il medesimo corpus, a dire il vero un po' invecchiato, ha rivelato piuttosto problemi di natura semantica (Pennisi 1998); oggi, per lo meno nella mia personale esperienza, l'espressione "linguaggio schizofrenico" non ha un vero significato scientifico, tenuto conto del fatto che gli utenti delle case protette non sono in preda a crisi schizofreniche, quali quelle che insorgono al primo manifestarsi della malattia, ma hanno alle spalle un lungo percorso terapeutico.

2.2. Presa di posizione epistemologica preliminare

Questa osservazione mi permette di formulare un principio dell'osservazione che ha il sapore di una presa di posizione epistemologica. Se lo scopo è valutare un servizio sociale inteso come uno spazio entro cui si danno relazioni di una certa qualità, non è possibile considerare "matto" l'utente del servizio. Se così fosse, non potremmo decidere se le sue critiche sono dovute alla sua malattia o a pecche del servizio sperimentato. Dunque, per ciascun comportamento manifestato dall'utente, compresi quelli linguistici, ho sempre cercato situazioni in cui si danno relazioni sociali dove le persone sedicenti "normali" mettono in opera i medesimi comportamenti. Non si comprende bene perché, ad esempio, qualcuno debba essere considerato schizofrenico perché crede negli angeli, o pratica la cartomanzia. Se in passato a destare scandalo era l'ateismo ed erano gli atei a finire nei manicomi, in tempi di laicità è la fede religiosa dei semplici a essere considerata una follia.

2.3. Prime osservazioni etnosemiotiche: al mare e in montagna

Durante cinque anni abbiamo osservato gli utenti in contesti differenti, allo scopo di integrare analisi semiolinguistica ed etnosemiotica. Laddove nel linguaggio ci siamo imbattuti in un destinante impersonale, l'osservazione ci ha portato a registrare una gerarchia di destinanti, composta da psichiatri, il presidente dell'associazione, il suo aiutante, le assistenti familiari; ciascuno di essi gioca un ruolo tematico. Occorre essere chiari su questo punto: non intendiamo il ruolo nel senso della funzione sociale o del "mestiere" di una certa persona. Il ruolo è una categoria semiotica che individuiamo relativamente a un programma d'azione che può essere di base, d'uso, oppure accessorio: corrisponde alla giunzione tra un tema astratto e un ruolo attanziale (destinante, soggetto, oggetto) del programma.

Un secondo fenomeno interessante è la rottura delle routine che caratterizzano l'alloggio protetto: gli affittuari stabiliscono nuove relazioni tra loro negli spazi comuni delle ville, o recandosi al mare, o al bar per assistere alla partita di calcio. In seguito, adottano nuove abitudini. Per esempio, frequentano lo stesso caffè dove sono già noti.

Tuttavia, l'esito della rinegoziazione del programma della casa comune dipende dal contesto. Durante il soggiorno nel rifugio di montagna ho potuto osservare una giornata di pioggia. L'impossibilità di lasciare la casa e recarsi a passeggio nel bosco o al paese di Barcis ha fatto sì che la programmazione saltasse. D'altro canto, la struttura del rifugio, suddivisa in grandi spazi comuni (le camerate, la sala da pranzo) non permetteva la privatizzazione dei luoghi, l'intimità o il recupero di una dimensione individuale. Abbiamo osservato un comportamento che vorremmo chiamare *estraniamento*, ricalcandolo sul termine *Entfremdung* della tradizione hegel-marxista, ma anche husserliana. Cercheremo di giustificare questa scelta nel paragrafo 5.4; provvisoriamente, possiamo considerarlo un assentarsi: la noia, l'assenza di significato, fanno sì che gli utenti passino il tempo a letto, o fumando sigarette nel cortile o al balcone. Può capitare di osservare questo tipo di comportamenti nelle caserme (Goffman 1961). Nel seguito tenteremo di darne una interpretazione semiotica.

3. La visita a Villa Manin

Per cercare risposte all'ultima questione mettendo alla prova le nostre categorie, descriverò la visita alla mostra di Mirò a Villa Manin. In questa occasione l'organizzazione era molto dettagliata, diremmo "leninista". Tuttavia, come vedremo, la parola "programma" può riferirsi da un lato all'organizzazione prestabilita della visita da parte di ARTSAM (P1), dall'altro al modo in cui ciascun museo "programma" le azioni di chi vi si reca attraverso gli spazi espositivi, la distribuzione delle opere, la predisposizione di strutture di accoglienza, paratesti informativi e quant'altro (P2). I due "programmi" non sono del tutto sovrapponibili: il primo prevede ad esempio una opposizione tra i ruoli tematici degli assistiti e degli assistenti, non pertinente nel secondo. Per questo P1 e P2 entrano in conflitto, e infine sarà il secondo a prevalere sul primo. A costo di ripeterci, specifichiamo anche in questo caso che i ruoli non sono riducibili alla funzione sociale, ma a quella semiotica relativa al programma individuato. Ecco perché una medesima persona può alternativamente incarnare diversi ruoli o dismetterli temporaneamente per assumerne altri.

Al mattino, una corriera porta gli utenti interessati al museo. Apparentemente essi sedevano secondo relazioni di amicizia; ad ogni modo, ciascun gruppo di quattro utenti era sorvegliato da una assistente: se un utente sfuggiva alla sua vigilanza, un secondo assistente richiamava immediatamente la sua attenzione. La corriera era dotata di una macchina espresso: a turno ciascun utente poteva bere un caffè o un tè. Le assistenti, le giovani volontarie e anche il semio-etnologo sono stati reclutati per servire gli utenti. Al museo, gli utenti sono stati divisi in due gruppi di circa 25 persone. Il primo gruppo è stato seguito dal direttore del museo, dr. Colussi, un intellettuale con una formazione psichiatrica; il secondo gruppo da una giovane guida fornita da una associazione, con una esperienza con le scolaresche. Abbiamo seguito questo secondo gruppo.

In generale, la visita si è svolta in modo molto ordinato. La guida spiegava con coin-

volgimento il senso delle opere, accompagnando le parole con ampi gesti delle mani e toni adeguati a un pubblico di non specialisti. Pur mantenendo un contegno serio, sorrideva costantemente. Gran parte del gruppo seguiva le spiegazioni, interveniva con questioni e osservazioni e perfino con battute. Il tutto accadeva sotto la vigilanza stretta dei sorveglianti delle sale: appena qualcuno si allontanava dal gruppo o restava indietro, veniva immediatamente invitato a rientrare nel gruppo. Quanto allo spazio, le sale di Villa Manin sono in genere piuttosto strette, e il gruppo assumeva un profilo circolare intorno alla guida. Gli altri visitatori in questa situazione evitavano il gruppo cambiando sala, come accade comunemente in questi casi: la presenza di un gruppo, sia di persone normali che di schizofrenici, è un ostacolo al godimento individuale dell'arte. In questa situazione, la maggior parte del gruppo ha accettato dunque la programmazione della visita guidata. Tuttavia, è stato possibile osservare casi in cui tale programmazione si è inceppata.

3.1. L'incidente e la riparazione: un percorso canonico?

Ho potuto osservare un caso che chiamerei, con Landowski (2006), "incidente". Due utenti non concordavano sulla corretta interpretazione di una statua astratta di Mirò. Mentre discutevano, una delle due visitatrici ha toccato la statua. Come ha fatto notare Landowski (2004), si può identificare l'incidente con un punto di catastrofe: la programmazione si interrompe a causa di una discontinuità radicale che marca una irruzione dell'insensato. La guida e i sorveglianti, visibilmente imbarazzati, si trovavano in una sorta di paradosso: come intervenire sanzionando negativamente il comportamento non permesso senza aggravare ulteriormente la tensione? Chiaramente non è consentito toccare le opere esposte, ma se normalmente il programma dei vigilanti (nel senso di P2) prescrive di rimproverare il trasgressore, non era possibile sanzionare l'anziana signora a causa della querelle interpretativa in corso, evidentemente impreveduta nel contesto di una sala da museo, e che comporta l'intervento delle assistenti (come previsto da P1). Se il regime dell'incidente comporta l'irruzione dell'insensato, a maggior ragione presuppone la necessità di ristabilire molto presto un qualche regime di significazione. Per questo, le due dame si sono infine riconciliate pubblicamente, e il gruppo ha sanzionato positivamente l'accaduto con un applauso. Questo è interessante: se la riconciliazione fa pensare al regime dell'aggiustamento, il gruppo gioca collettivamente il ruolo di un destinante sanzionatore. Questo suggerisce come i diversi regimi dell'interazione descritti da Landowski possano convivere come altrettanti segmenti di un "percorso":

Programmazione - accidente - aggiustamento - sanzione.

Tale percorso non si identifica con quelli descritti da Landowski dinamizzando il quadrato semiotico dei regimi dell'interazione, pur essendo molto simile. Inoltre, per quanto assomigli al percorso narrativo canonico proposto da Greimas, non sembra totalmente sovrapponibile ad esso. Ne discuteremo ulteriormente in 5.1.

3.2. Assentarsi: l'estraniamento tra gesto e azione

Come si è detto, la maggior parte del gruppo ha accettato volentieri il programma prestabilito della visita al museo. Tuttavia, abbiamo potuto osservare due

casi di resistenza alla programmazione. In primo luogo, l'anziana signora protagonista della discussione ha protestato contro l'artista (Mirò). Non seguiva la guida preferendo commentare ad alta voce ciascun quadro, sottolineando ogni volta come ella stessa fosse un pittore migliore di Mirò e contestando dunque l'interesse della mostra. Nel quadro del regime della manipolazione è molto evidente come la signora stesse semplicemente rifiutando i valori del programma suggeriti dal destinante-manipolatore. Si tratta di una dinamica molto comune. Si osserva poi una seconda tattica, che abbiamo già introdotto: l'estraniamento. Hanno attratto la mia attenzione due visitatori, due uomini sopra la trentina: il primo poggiava al muro, con espressione annoiata; il secondo camminava avanti e indietro per ciascuna sala, fissando i lampadari e commentando i pendenti in vetro di Murano.

Anche in questo caso possiamo parlare di una mancata condivisione dei valori del programma di visita, ma l'estraniamento non sembra basarsi sull'azione del soggetto, il quale piuttosto "si assenta". E' vero che possiamo osservare dei gesti, ma non sembrano teleologicamente orientati ad uno scopo e dunque non sono parte di un programma di azione. Introduciamo quindi una distinzione tra *azione* e *gesto* che è stata proposta da Edoardo Lucatti (2016): l'azione ha carattere teleologico, si esaurisce quando il programma perviene ad una conclusione, mentre il gesto può essere ripetuto senza posa. Normalmente, i gesti sono investiti in azioni: i sintagmi d'azione riducono la polisemia intrinseca al gesto e stabiliscono un livello di coerenza di senso, un'isotopia. Il gesto sarà allora uno schema che articola un'eidetica del fare.

3.3. *Il ruolo tematico dell'assistente*

Al principio della visita, la guida ha domandato chi fossero le assistenti familiari. È stato, da parte sua, un modo di rendere manifesti i ruoli tematici relativamente al programma della visita. In effetti, non è così semplice intuire se una persona ha un problema di disagio psichico; in qualche caso non è nemmeno possibile. La guida costruisce così relazioni gerarchiche tra i destinatari del programma di base (la visita) e i programmi opzionali che si attivano in caso di bisogno: ad esempio, si osservano le assistenti aiutare i visitatori più anziani a salire le scale, o richiamare gli utenti che parlano a voce alta. Detto questo, le assistenti escono spesso dal proprio ruolo e divengono presto anch'esse visitatrici della mostra. Interagiscono con la guida come gli utenti del servizio con questioni e commenti sui quadri. Scattano foto da mandare ai loro figli. Questo fenomeno prova che il ruolo tematico non corrisponde alla funzione sociale. Da quest'ultimo punto di vista, un'assistente familiare rimane sempre tale. Se possiamo dire che, nel corso della mostra, scompaiono i ruoli di assistente e assistito per essere sostituiti dal ruolo di visitatore rispetto a una guida, questo è perché il programma della mostra P2 prevale su P1 nel costituire la soggettività degli attori coinvolti entro la relazione. Sottolineare questo punto è molto importante per comprendere l'efficacia dell'iniziativa proposta da ARTSAM nonostante la logica di P1. Infatti, il programma P2 iscritto negli spazi dell'esibizione, nei suoi attori, nei suoi percorsi, finisce per costituire il ruolo tematico del visitatore senza distinzioni tra chi è "normale" e chi non lo è: la "normalità" non è pertinente. Allo stesso modo, la distinzione assistito/assistente è pertinente solo in caso di violazioni rispetto a P2, laddove si ritorna alla logica di P1.

4. Una lezione di biodanza

L'insieme delle nostre osservazioni lascia pensare alla possibilità di servizi psichiatrici che impieghino tatticamente la modalità di relazione dell'aggiustamento per sfuggire, nei limiti del possibile, alla tentazione della programmazione totale, nella misura in cui, entro quest'ultima, l'elemento del controllo sull'utente rischia di pregiudicarne l'esercizio dell'autodeterminazione, forzandolo entro un ruolo tematico precostituito.

Come esempio di relazioni di aggiustamento, porto l'ultima osservazione etnosemiotica che ho avuto occasione di compiere (maggio 2016), una lezione di biodanza. A dispetto del nome, si tratta di un insieme di esercizi simili a quelli che preparano ai corsi di teatro; quanto alla danza, ricordano i balli collettivi delle feste di matrimonio, con le quali è lecito sospettare abbiano più di una funzione in comune.

Una precisazione metodologica si impone: durante l'osservazione, la scrittura degli appunti e la loro risistemazione non avevo la minima idea di cosa fosse la biodanza dal punto di vista della concettualizzazione che ne danno i suoi creatori. In questo modo, spero di evitare ogni *bias* delle categorie impiegate per giustificarla da chi la pratica e la insegna sul metodo semiotico, in linea con lo spirito etnografico che anima questa impresa.

4.1. Struttura dell'esercizio

Una premessa importante è la seguente: a quanto sembra l'aggiustamento non si osserva mai in purezza, ma frammisto alle modalità della programmazione e della manipolazione. Riscontriamo infatti una cornice programmatrice generale, che comprende ad esempio l'organizzazione delle lezioni ed il trasporto dei coreuti. Tutti gli esercizi sono introdotti dal maestro. Essi presentano la medesima struttura, ovviamente programmata:

1. Manipolazione;
2. Acquisizione della competenza;
3. Performance (Aggiustamento);
 - 3.1 Presa di contatto con l'Altro;
 - 3.2 Stabilizzarsi di un ritmo di interazione con l'Altro;
 - 3.3 Interruzione del ritmo e cambio di partner: ritorno a 3.1;
4. Sanzione

Durante la prima fase ritroviamo la funzione della manipolazione (1.). Il maestro, in cui è investita la funzione attanziale di destinante, non si limita infatti a spiegare l'esercizio agli utenti del servizio, assistenti familiari e altri membri dell'associazione che incarnano collettivamente la funzione di soggetto (2.); il maestro esplicita i valori in gioco: stabilire un contatto con l'altro; rilassarsi; divenire consapevoli delle sensazioni che il nostro corpo trasmette. Altri valori sono manifestati attraverso analogie figurative: «è come volare»; «è come accarezzare qualcosa». La spiegazione dell'esercizio (il trasferimento di competenze) prevede anche una esemplificazione "somatica": il maestro lo esegue con uno dei presenti mentre ne descrive il valore.

Per quanto riguarda la performance (3.), a coppie o in gruppo i coreuti si "aggiu-

stano” tra loro entrando in una relazione intercorporea ed affettiva che prevede l’incontro con l’Altro. Qui la musica, brani pop, con un’agogica che spazia tra il lento e l’andante, gioca due funzioni:

- a) funzione coreutica, a carico principalmente del ritmo: esso permette ai gesti (Lucatti 2016) di organizzarsi in un flusso coerente;
- b) funzione euforica, a carico principalmente delle armonie maggiori che caratterizzano la totalità dei brani;

Gli utenti esprimono spesso il proprio apprezzamento per gli esercizi durante il loro svolgimento. Trovano bello ciò che fanno, continuano ad eseguire l’esercizio anche dopo la conclusione del brano musicale. Dunque la sanzione (4.) rispetto all’appropriazione dei valori non spetta al maestro: il ruolo del destinante sanzionatore è attribuito al gruppo stesso, costituitosi in attore collettivo in seguito all’insieme delle interazioni per aggiustamento.

4.2. *Gli spazi*

L’esercizio si svolge in un unico ambiente, il secondo piano di una antica scuola in stile liberty; tuttavia, parti della grande stanza vengono costantemente rifunzionalizzate in base al programma di azione. Con Greimas e Courtés (1979) distinguiamo uno spazio paratopico, quello della trasmissione di una competenza da parte del destinante, e uno spazio utopico, quello della performance. Il primo coincide con il centro della stanza: il maestro fa avvicinare i coreuti per spiegare l’esercizio; il secondo coincide con l’intera stanza. Si ha per conseguenza una opposizione partecipativa tra centro e totalità. Rileviamo anche uno spazio eterotopico liminare, dove sono installate le sedie per coloro che temporaneamente osservano gli esercizi degli altri – perché stanchi, o perché non vogliono partecipare alla sessione – ed è installato anche il punto di vista dell’etnografo che osserva e tenta in ogni modo di non farsi notare troppo. A questo proposito, l’esercizio mi ha reso presto del tutto invisibile: gli utenti erano concentrati sulle relazioni che andavano stabilendosi. E’ anche interessante come due persone in un primo momento abbiano rifiutato di partecipare alla lezione. Il primo, superato un momento di imbarazzo, si è ben presto unito al gruppo. Il secondo ha preferito estraniarsi su una sedia; in seguito, avendo notato che l’osservavo, si è spostato su un balcone, infastidito. Anche qui è possibile che l’estraniamento sia frutto di un programma cui il soggetto partecipa controvolgia, perché spinto dagli psichiatri ma senza una reale convinzione e senza una adesione ai valori proposti.

4.3. *Accoppiamento ed empatia*

Per descrivere analiticamente ciò che avviene nella fase dell’aggiustamento, cercherò qualche spunto in Husserl (1959). Nonostante le evidenti differenze tra le nozioni semiotiche e fenomenologiche di soggetto, cercheremo di giustificare questa scelta nel paragrafo 5.3. In particolare, scegliamo l’opposizione Ego/Alter come punto di partenza, poiché anche Greimas vede il linguaggio come *débrayage* a partire dalle coordinate fenomenologiche Ego, Hic et Nunc. Rispetto ad Ego, definiamo Alter in termini puramente posizionali e differenziali: alter è ciò che mi si oppone, nel senso che è *ob-positus*: si pone di fronte e contro. Come

comportarmi nei confronti di questo Alter? Cosa fa sì che gli attribuisca lo statuto di soggetto e non di cosa? Ovvero, come questa relazione di opposizione è investita di valori semantici? La modalità relazionale dell'aggiustamento sembra in effetti alludere allo stabilirsi di relazioni tra soggetti tramite un processo i cui caratteri generali rinviano alla "Quinta meditazione cartesiana", Husserl (1950). Il presupposto per affrontare il problema dell'alterità è il possedere un "corpo proprio", contraddistinto da (1) coordinate fenomenologiche (un qui-e-ora) e in cui (2) intenzione e azione non siano scissi, come negli oggetti (io posso) e infine (3) sia un luogo di affetti. Queste tre caratteristiche non sono approfondite ulteriormente nelle Meditazioni ma emergono dagli studi e dagli appunti di Husserl – si veda Vanzago (2008, p. 137). L'analisi di Husserl si basa, come è consuetudine in quest'autore, su un processo di regressione-costituzione: la sfera originaria così tratteggiata rende a propria volta possibile ciò che essa non è. Non solo nella danza abbiamo l'appercezione del corpo dell'Altro, un corpo simile al mio; «L'altro ha fenomenologicamente luogo come modificazione di me stesso» – Husserl (1950, p. 135 tr. it.). Possiamo infatti considerare i valori in gioco nella biodanza come propriocettivi – sarebbe forse più preciso il termine somatosensoriali. Il corpo possederà dunque le sue proprie coordinate fenomenologiche e diverrà possibile, per Ego, cambiarle con le proprie, "come se io fossi là". Questa struttura rende possibile quella specie di empatia che è l'esperienza dell'estraneità (Husserl 1950, p. 151 tr. it.).

4.4. *Il senso dell'Altro*

Un'osservazione: se ciascuno di noi in quanto soggetto è sempre entro l'orizzonte di altri co-soggetti in quanto parte del mondo-della-vita, è vero che Husserl si interroga se ciò sia valido per tutti o anche per casi particolari di "soggettività": i folli, i bambini, gli animali – Husserl (1959, p. 213 tr. it.). La risposta a mio parere risiede nel modo in cui attribuiamo all'Altro lo statuto di soggetto, ovvero per analogia. Questa relazione precede i ruoli attribuiti. Nel caso della biodanza, non si stabilisce una relazione tra soggetto "normale" e soggetto "anormale", tra utenti e assistenti, ma tra soggetti a pieno titolo, in grado di congiungersi ai valori in gioco, i quali consistono nell'appresentazione analogica dell'Altro – un elemento tipico dei balli rituali, ad esempio delle feste di matrimonio. L'analogia è il fondamento della nostra presa di posizione epistemologica che ci impone di andare a cercare sempre una situazione o un contesto in cui persone giudicate "normali" esibiscono i medesimi comportamenti che osserviamo negli utenti dei servizi sociali. Come scrive Francesco Marsciani (2012b, p. 30) riconoscere all'Altro lo statuto di soggetto vuol dire percepire la sensatezza dei suoi comportamenti: ecco che la semiotica mostra tutta la propria rilevanza rispetto ai problemi di partenza della nostra ricerca.

5. *Discussione teorica*

Vorrei ricapitolare i problemi aperti dall'osservazione etnosemiotica in relazione alle proposte di Landowski sui regimi di interazione, da un lato; dall'altro, si impone un confronto con il modello standard che abbiamo ereditato da Greimas. Preciso subito che la mia intenzione è costruire su tale modello, non demolirlo né abbandonarlo proponendo innovazioni fini a se stesse.

5.1. Strutture narrative

Dalla nostra osservazione risulta come i diversi regimi dell'interazione non possano essere osservati allo stato puro che di rado: come si è detto, ad esempio, il regime affettivo dell'aggiustamento si fa più evidente nel momento in cui salta la programmazione, con cui normalmente convive. Allo stesso modo, i diversi regimi paiono convivere con l'organizzazione narrativa canonica descritta da Greimas, senza per questo lasciarsi ridurre a essa. Si veda la tabella comparativa (Tab. 1). L'aggiustamento è nel caso della biodanza la performance richiesta al soggetto dal destinante: il contratto tra destinante e soggetto richiede che quest'ultimo si aggiusti con un secondo soggetto. Tuttavia, performance e aggiustamento non sono riducibili. Incidente e aggiustamento non sono infatti riconducibili a una relazione attanziale tra un destinante ed un soggetto, ma una relazione tra due soggetti gerarchicamente al medesimo livello. Volendo cercare una relazione attanziale che rappresenti la sintassi della relazione, si può ricorrere alla diatesi reciproca descritta da Tesnière (1959, pp. 77-79 tr. it.) ed estrapolarne l'analisi ai contesti etnosemiotici. Se pensiamo alla danza come al trasferimento di un valore euforico sul piano propriocettivo quale, ad esempio, la "coordinazione", avremo:

P1 : Dmaestro \rightarrow (Smario e anna \cap Ovdanza);
P1.1 Dmario \rightarrow (Sanna \cap Ovcoordinazione);
P1.2 Danna \rightarrow (Smario \cap Ovcoordinazione);

È possibile proporre questa formalizzazione? Greimas (1983, pp. 17-44 tr. it.) prevede relazioni tra soggetti di pari grado. La sua analisi contempla il dono reciproco, in cui ciascun donatore rinuncia al valore trasferito. D'altra parte, il dono è prontamente reso dal contro-dono, ristabilendo lo status quo ante. Greimas ne fa un caso paradigmatico di ogni scambio comunicativo. Un caso più complesso è quello della comunicazione a due oggetti, in cui i soggetti si scambiano oggetti distinti tra loro, per quanto equivalenti. Tuttavia, nessuno dei due modelli sembra propriamente fare al caso nostro, perché non è ben chiaro a cosa rinuncino i soggetti nel caso della biodanza. Infatti, la descrizione del ballo sembra coincidere piuttosto con un caso di comunicazione partecipativa, ovvero un caso in cui il soggetto che trasferisce un certo valore non lo perde. Tale è ad esempio il caso del trasferimento di un sapere da parte dell'insegnante. Vi è poi una condizione ulteriore: i due attanti che si scambiano i doni devono essere altrettanti soggetti in programmi narrativi distinguibili (sulla stessa linea Greimas 1983, p. 36 tr. it.). Si tratta di una condizione ovvia: il principio di semplicità di Hjelmslev non ci permette di associare due distinti soggetti ad un solo programma narrativo. Per questo motivo una riduzione dell'aggiustamento alla performance entro un singolo programma narrativo non è possibile. Nel caso della biodanza, infatti, abbiamo distinto due programmi d'uso rispetto ad un programma di base il cui soggetto è incarnato in un attore duale. Resta da chiarire in che senso si possa considerare "programmata" l'acquisizione di un risultato non scontato come la coordinazione tra ballerini: è chiaro che il metalinguaggio greimasiano risente del fatto che il romanzo, il racconto, la fiaba sono altrettante organizzazioni teleologiche e deterministiche, laddove il mondo della vita sembra piuttosto dominato dall'indeterminazione. E infatti proprio di questo ci parla l'aggiustamento: lo stabilirsi di relazioni intercorporee e il riconoscimento all'Altro dello status di soggetto avvengono sospendendo la logica programmatoria.

<i>Percorso narrativo canonico</i>	<i>Biodanza</i>
manipolazione	manipolazioe
aquisizione della competenza	acquisizione della competenza
performance	aggiustamento
sanzione	sanzione

Tab. 1 - Comparazione tra percorso narrativo canonico e biodanza

Ad ogni modo, un confronto tra il percorso narrativo canonico e quello della visita alla mostra d'arte si rivela più complesso. Ad esempio, un accostamento dell'incidente all'acquisizione della competenza non è possibile: come nota Landowski, l'incidente è piuttosto il frutto di incompetenza nella logica programmatica. L'incidente che perturba l'equilibrio del programma potrà essere accostato alla mancanza, che Greimas & Courtés (1979) rappresentano con la disgiunzione iniziale tra soggetto e oggetto della ricerca. Se l'analogia tiene, l'incidente rappresenta qualcosa che avviene al di fuori delle funzioni del percorso narrativo canonico, pur dipendendo da una operazione preliminare di negazione situata al livello profondo. L'aggiustamento che segue e che porta alla riconciliazione non è allora assimilabile soltanto alla performance, come avveniva nel caso della biodanza, ma va a coprire un insieme di funzioni del percorso narrativo canonico: manipolazione, confronto polemico, contratto, scambio.

5.2. Programmi d'azione

Quanto ai programmi d'azione, ricordiamo che Greimas e Courtés (1979) distinguono tra

- a) programmi narrativi di base, che definiscono teleologicamente il soggetto sulla base dello scopo che lo realizzerà;
- b) programmi d'uso, che scompongono il programma di base in sottoprogrammi più semplici, che lo compongono;
- c) programmi accessori, affidati un soggetto distinto dal soggetto del programma di base.

Nell'osservare il mondo-della-vita sembrano emergere tuttavia anche

- d) programmi facoltativi.

Questi ultimi possono attivarsi per i motivi più diversi; ad esempio, nel caso del fallimento o dello scacco del programma narrativo di base, o del rifiuto della manipolazione da parte del destinatario: abbiamo osservato a tale proposito il caso dell'estraniamento, ovvero della neutralizzazione volitiva del soggetto. Tali programmi accessori possono essere paragonati alla "gestione delle eccezioni" di un linguaggio di programmazione evoluto; si rendono tanto più necessari quanto più si arricchisce la tipologia dei regimi d'interazione proposti da Landowski, che,

a fianco della programmazione e della manipolazione, vede spazio per i regimi dell'incidente – una zeppa nell'ingranaggio del programma d'azione – e dell'aggiustamento tra i soggetti. Inoltre, i programmi accessori di per sé non sono sufficienti a garantire il ritorno ad una programmazione: ecco perché si rende necessario il regime d'interazione dell'aggiustamento.

5.3. Soggettività semiotica e fenomenologica

La scelta compiuta ai paragrafi 4.3 e 4.4 presta il fianco a molte critiche. In primo luogo, può sembrare una abdicazione all'impiego dei metodi della semiotica in favore di quelli della fenomenologia. Quand'anche ciò non fosse, possiamo essere accusati di confondere deliberatamente la nozione semiotica e fenomenologica di soggetto.

Non è possibile in questa sede esaurire il tema, che meriterebbe un saggio a se stante. A ogni modo, mi sono occupato altrove – cfr. Galofaro (2015, pp. 32 e ssg.) – di un possibile dialogo tra semiotica strutturale e psicologia fenomenologica basato su una affinità nella nozione di soggetto. In quella occasione distinguevo (a) una nozione forte di soggetto, per la quale esso precederebbe mondo e linguaggio. Essa è identificabile con una certa fase della riflessione husserliana sulla fenomenologia pura, in seguito superata proprio nelle ricerche cui facciamo riferimento in 4.3. (b) Una nozione debole di soggetto, tipica della psicologia di ispirazione fenomenologica, per cui il soggetto è sempre in qualche modo gettato nel mondo-della-vita – cfr. Del Corno & Rizzi (2012). Dal canto suo i modelli classici della semiotica strutturale hanno proposto una nozione debolissima di soggettività, per la quale essa risulta costituita e determinata da strutture di ordine culturale. Inoltre, nelle prime opere di Merleau-Ponty (1942), fondamentale per lo sviluppo del pensiero di Greimas, è una struttura di ordine gestaltico a costituire il soggetto. Dunque, per un corretto inquadramento epistemologico della nozione di soggetto in etnosemiotica, un dialogo con la psicologia fenomenologica sembra essere promettente.

Ciò che consiglia l'accostamento tra soggetto semiotico e fenomenologico condotta in 4.3 è infine la domanda che Marsciani (2012b) riprende da Husserl: cosa fa sì che Ego attribuisca ad Alter lo statuto di Soggetto e non di Cosa? Come si è scritto, nel proporre la nozione di aggiustamento, Landowski cerca di rispondere a una preoccupazione molto simile: secondo Landowski, nel modello di relazione del programma narrativo e della manipolazione Alter è considerato esclusivamente in termini strumentali.

5.4. L'estraniamento da un punto di vista filosofico

Preferisco il termine estraniamento a quello di significato contiguo, "alienazione", col quale non va in nessun caso confuso. I due termini hanno una origine comune in Hegel, che distingue tra l'alienazione dello Spirito assoluto (Entäußerung) e l'estraniamento (Entfremdung) dello Spirito soggettivo e personale. Anche nei Manoscritti economico-filosofici il concetto marxiano di estraniamento non coincide con l'alienazione in quanto quest'ultima sembra frutto di una azione esterna che priva il soggetto della propria volontà, in linea con l'accezione giuridica di alienazione (che Marx avrebbe assorbito attraverso l'hegeliana Filosofia del diritto – si veda Radin, p. 251, n. 2); l'estraniamento ha invece un significato soggettivo e riflessivo: è il lavoratore a estraniarsi dal lavoro e da un prodotto che, pur essendo frutto delle proprie mani, non vive come proprio. Il legame tra la dicotomia marxiana e hegeliana

na non è sfuggita ad Althusser (1965, pp. 243-249 tr. it.), che vede in esso una ragione sufficiente per sbarazzarsi di quella terminologia – cfr. Haber (2005); zelo degno di miglior causa, dato il radicamento del termine nella filosofia tedesca in generale. Esso si trova infatti impiegato in Husserl (1959, p. 212 tr. it.) con una sfumatura simile di soggettività e di riflessività: *Entfremdung* è la tappa necessaria per l'attribuzione all'Altro dello statuto di Soggetto, per analogia. Il modo in cui impiego questo termine vorrebbe evitare ogni connotazione negativa: “alienazione” ha una sfumatura patologica che confligge con la presa di posizione epistemologica che anima la mia ricerca: non ho il diritto di giudicare la “salute mentale” degli utenti dei servizi sociali che vado a descrivere. L'estraniamento è inoltre un fenomeno piuttosto comune: nella sua ricerca etnosemiotica sui modi di presenza nella piazza pubblica, Maria Cristina Addis (2016) parla in termini simili di un diritto all'alienazione, il diritto di passare cinque minuti fissando il vuoto, fumando una sigaretta o meno, senza venir scociati da venditori, attivisti politici, fanatici religiosi e altri importuni. Abbiamo il diritto a distrarci se l'interlocutore o lo scrittore del saggio è noioso, e probabilmente non potremmo mai essere costantemente consapevoli di tutto quel che accade in prossimità dei nostri corpi. Perciò, non considero l'estraniamento come una nozione psicologica: è piuttosto un concetto relazionale di un tipo peculiare, una modalità di essere in relazione con l'ambiente estracettivo facendolo passare, per così dire, sullo sfondo. Nel nostro caso specifico, possiamo inquadrare l'estraniamento come una neutralizzazione del volere in reazione ai regimi della programmazione e della manipolazione proposti/imposti. Il soggetto giudica insignificante il regime imposto dal destinante-programmatore, e al tempo stesso non condivide i valori proposti dal destinante-manipolatore – devo il suggerimento a Tarcisio Lancioni. Ma, da un punto di vista deontico, il soggetto non può sottrarsi al dover-fare a causa delle circostanze. Ecco perché la sua tattica diviene la neutralizzazione volitiva: non voler fare, non voler non fare, uno stato di indeterminazione modale, una sovrapposizione coerente di valori contraddittori. La neutralizzazione volitiva è una forma di indifferenza, e, se il senso è differenza, l'indifferenza rappresenta allora lo scacco dell'individuazione di pertinenze, come ha ben scritto Francesco Marsciani (2012a) nell'analisi della novella *L'indifferente* di Marcel Proust.

6. Conclusioni

In sintesi, il perenne problema degli utenti dei servizi può essere riassunto così: come tornare individui? Fin dalle prime osservazioni abbiamo notato come i nuovi servizi psichiatrici corrano sempre il rischio di replicare la logica delle istituzioni totali. Non ci riferiamo ovviamente alla violenza inaccettabile che caratterizzava i manicomi, quanto piuttosto alla programmazione ineluttabile di cui parla Goffman (1961) e che si ritrova in altri luoghi come le caserme, i collegi e i conventi. Questa programmazione è associata all'insignificanza da Landowski. La domanda “come tornare individui?” ci fa comprendere meglio la privatizzazione degli spazi comuni della casa; ci permette anche di interpretare i problemi legati all'estraniamento, all'indifferenza e alla neutralizzazione volitiva. D'altro canto, se noi prendiamo in conto il regime dell'aggiustamento nei casi di de-programmazione, vediamo emergere valori semantici ben diversi da quelli del dovere e del potere: valori affettivi, somatici, propriocettivi, manifestanti da strette di mano, colpetti sulle spalle, carezze, sorrisi, pianti... L'analisi semiotica mette in

luce come gli utenti dei servizi abbiano una visione del passato come progressiva emancipazione dalle istituzioni della cura, e del futuro come legati ad un personale “io voglio”, e non al “si deve” che caratterizza il presente. Con percorsi e metodi diversi abbiamo toccato due temi che Husserl (1959, pp. 210-212 tr. it.) aveva evidenziato grazie alla fenomenologia trascendentale: l’auto-estraniamiento nei confronti del soggetto passato che non-siamo-già più; la consapevolezza di essere un soggetto dotato di intenzionalità proiettata verso il futuro.

È possibile una logica del servizio psichiatrico volta alla de-programmazione, da un lato, e all’instaurarsi di una relazione alternativa? Forse alcune indicazioni possono essere tratte dalle osservazioni sulla lezione di biodanza. In Galofaro (2015) notavo già come, col venir meno della programmazione, le assistenti non svolgessero più la funzione di destinanti, e gli utenti ne cercassero l’affetto. Per questo avevo messo in guardia dal tessere analogie tra le assistenti familiari e gli inservienti dei manicomi descritti da Foucault (2003). Il ruolo delle assistenti non è far sì che il potere circonda l’utente da ogni lato: dall’analisi è emersa tutta una componente affettiva di relazioni che si stabiliscono tra soggetti allo stesso titolo e a un medesimo livello gerarchico. Nella lezione di biodanza si svela qualcosa in più su questo meccanismo: inserendo l’aggiustamento entro una cornice molto vicina al percorso narrativo canonico, si favorisce l’instaurarsi di relazioni di accoppiamento e di empatia, tramite il quale i partecipanti, senza che importi se sono “normali” o no, raggiungono la consapevolezza di essere co-soggetti della medesima relazione intersoggettiva trascendentale che costituisce il mondo-della-vita come mondo comune, mio e tuo indifferentemente.

Allora, la de-programmazione può divenire una strategia per pensare il nuovo servizio sociale. Un progetto che si limiti a una prospettiva foucauldiana corre il rischio di cogliere solo il soggetto assoggettato e di perdere di vista la persona, il corpo, le sue sofferenze, speranze, tattiche di resistenza quotidiana. Occorre invece favorire l’incontro con l’estraneo, l’altro irriducibile che è l’orizzonte della significazione dell’agire nel sistema di valori del prendersi-cura – si veda De Certeau (2005). La programmazione è inevitabile, ma non può essere l’unico regime dell’interazione possibile entro il servizio psichiatrico. Si osservano più cause di de-programmazione: in particolare i conflitti modali, i conflitti tra etero-determinazione, dove destinante e soggetto sono associati a diversi ruoli tematici (“medico” e “paziente”) ed auto-determinazione, dove il destinante e il soggetto sono incarnati in un medesimo attore sociale: è il caso dell’associazione stessa, nella misura in cui la maggior parte dei soci è costituita dagli utenti del servizio sociale che – auspicabilmente – avranno un ruolo sempre più importante nel mettere a fuoco le proprie esigenze e partecipare al progetto e alla gestione del servizio.

Un segno chiaro di de-programmazione è l’instabilità dei ruoli tematici: osserviamo che le assistenti, la presidente dell’associazione, gli psichiatri e lo stesso etnosemiologo stabiliscono relazioni più efficaci quando escono dai propri ruoli. Può darsi che i destinatari del servizio siano più soddisfatti nella misura in cui è loro consentito uscire dal ruolo di “matti” e di “malati”. La de-programmazione può essere una linea guida interessante per operare una frattura epistemologica nei confronti dei retaggi del modello dell’ospedale psichiatrico ancora presenti nella nostra cultura.

La dimensione teistica nella rappresentazione mediatica del dominio economico-politico. Qualche accenno sulla transizione dal governo Berlusconi al governo Monti

Andrea Picciuolo (Universität Zürich), Mariangela Picciuolo (Università di Bologna)

1. Il plebiscito dei mercati

Luciano Canfora, commentando una dichiarazione del 1998 dell'allora presidente della Bundesbank, ha definito la supremazia conquistata dal *plebiscito dei mercati mondiali* a scapito del «plebiscito delle urne» come la «questione centrale del nostro tempo» (Canfora 2003, par. 4). Una questione che ha profondi risvolti politici ed effetti rilevanti sulla realtà sociale, in quanto riguarda alcuni dei fondamenti del vivere associato, vale a dire: chi decide? Chi ha il mandato per esercitare il *potere*? A chi viene riconosciuta la competenza per farlo?¹ Sulla base di quali valori? Una ghirlanda di questioni su cui poggia, tra gli altri, il tema amplissimo della sovranità, su cui lo stesso Canfora sarebbe tornato più e più volte.²

Pochi anni prima rispetto alle considerazioni di Canfora, nel 2000, Bauman asseriva che a suo avviso l'agenda del mercato aveva ormai totalmente permeato l'agenda politica. Scrive Bauman:

Quest'agenda non è né razionale né irrazionale, non risuona dei precetti della ragione né milita contro di essi. Semplicemente, essa è, così come sono le catene montuose e gli oceani: un'apparenza che trova spesso conferma nella frase preferita dei politici: «non ci sono alternative». (Bauman 1999, p. 80 tr. it.)

L'influenza del pensiero economico nel processo di costituzione dell'opinione pubblica occidentale è un fenomeno che è stato di recente messo in rilievo anche da Pietro Barcellona nel suo saggio *Parolepotere* (2013). A parere dell'autore, tale pensiero svolge una doppia azione a valenza egemonizzante nelle pieghe dell'opinione pubblica: (i) elegge i mercati a «unici interpreti del senso comune delle società europee»; (ii) affida loro «il ruolo di criterio ultimo cui affidare la misura di ogni scelta di governo». È a questo *pensiero unico*³ che vanno dedicati gli sforzi della critica, continua Barcellona, per «capire lo spirito del nostro presente» (Barcellona 2013, par. 3.2).

Vi è forse un indice che può testimoniare l'influenza del pensiero economico⁴ nelle recenti vicende del nostro Paese, senza che da qui ne seguano necessariamente considerazioni sulla sua portata effettuale ed egemonica nella costruzione della pubblica opinione. In occasione di alcune conferenze tenute in Giappone, Tullio De Mauro ha ricordato che rispetto al vocabolario fondamentale, che concerne

il lessico di alto uso, da lui curato nel 1980, molte parole della finanza che prima vi erano escluse sono oggi presenti: «figurano ad esempio euro, dollaro, gestione, controllo, associazione, diritto, legale, istituzione, tecnologia, esperto e così via».⁵

Il nostro contributo vorrebbe collocarsi proprio nel solco delle considerazioni finora tratteggiate; considerazioni che vorremmo però derogare con una diversa e peculiare focalizzazione. L'oggetto della nostra indagine empirica non sarà il *pensiero economico* né un *mercato* inteso come istituzione, né ente. Per noi, nella prospettiva di una critica linguistica e semiologica in cui ci collochiamo, i tipi *mercato* e *mercati* sono anzitutto delle sequenze foniche o grafiche, e ai fini di questo lavoro verranno considerati come lessemi. La nostra analisi riguarderà l'uso e le funzioni dei lessemi *mercato* e *mercati* dunque, nella rappresentazione della *transizione* dal governo Berlusconi al governo Monti veicolata da alcuni mezzi di informazione e comunicazione, di cui diremo nel secondo paragrafo.

Si tratterà anche, come dicevamo, di vedere all'opera, in filigrana, la disposizione e gli effetti dell'impiego della figura del traslato: *mercato*, come già ricordato, è un elemento chiave del lessico economico-finanziario ed è al contempo, nel caso in oggetto, impiegato per descrivere, o meglio *raccontare*, una vicenda eminentemente politica.

Ora, che il mercato, in quanto istituto economico⁶ diremmo, abbia assunto nelle vicende dell'Occidente un *ruolo di governo* pare non essere un evento recente. Questo, almeno, a parere di Foucault, che proprio al *ruolo di governo* assunto dal mercato a partire dall'età moderna ha dedicato qualcuna delle riflessioni svolte in alcuni dei suoi corsi tenuti al *Collège de France* a partire dalla seconda metà degli anni '70 del secolo scorso.⁷ A partire dall'età moderna, il mercato, dall'essere luogo di giurisdizione, si sarebbe tramutato in luogo di veridizione. Con tale «ruolo di veridizione», il mercato avrebbe in un certo senso assunto una funzione di *sovrano*, tanto da essere convocato a dirigere e giustificare i «meccanismi giurisdizionali». Il mercato, in questa veste, sarebbe dunque chiamato ad autorizzare la messa in opera di determinate pratiche di governo, assieme a (e per mezzo di) determinate formazioni discorsive. Il mercato come riserva di valori e come giudice delle condotte ci pare di poter dire dunque. Vi è già, in queste primissime considerazioni, un riferimento, seppur implicito, a un'immagine di pensiero in cui il mercato (e i mercati), a partire da un determinato momento storico, sono collocati sul piano simbolico in una dimensione sacrale. Una dimensione sacrale, quella del mercato, che produce prassi *governamentali*, ovvero pratiche di governo efficaci di soggettivazione e assoggettamento.⁸

Almeno così ci pare di intendere il nucleo razionale delle considerazioni foucauldiane in materia. Certo, siamo consapevoli che l'associare, leggendo Foucault, il ruolo del mercato e la nozione di sovranità potrebbe apparire poco consono. Una certa ricezione di Foucault, infatti, ha portato a considerare la produzione filosofico-politica del Nostro come un unico tentativo di lasciarsi alle spalle l'impiego della nozione di sovranità che egli aveva ereditato dalla tradizione. Eppure, questa non è una tesi condivisa, anzi, secondo alcuni sarebbe l'esito di una lettura monocorde. Su questo punto è bene seguire, molto brevemente, le osservazioni avanzate da Kervégan nel suo *Aporie della microfisica*. Nel corso tenuto nel 1976 al *Collège de France*,⁹ in quello che Kervégan definisce un esame tacito della cronologia di *Le parole e le cose*, Foucault marcherebbe una sorta di cesura nella *sto-*

ria delle forme di razionalizzazione e di esercizio del potere politico; verificatasi nel XVIII e nel XIX secolo essa segnerebbe la transizione dal «vecchio diritto» e dallo «schema giuridico della sovranità» a un nuovo paradigma, come effetto «dello sviluppo delle tecniche disciplinari e della biopolitica delle popolazioni, ma anche con la costituzione di un paradigma “economico”» (Kervégan 2006, p. 435). In questa versione, il problema dell’«economia del potere» è svolto su un piano cronologico: al paradigma della sovranità succede un nuovo paradigma che Foucault dirà poi della governamentalità. Nello stesso saggio, Kervégan mostra che questa posizione non è però univoca nei corsi tenuti da Foucault nella seconda metà degli anni ’70. Tra i tanti passi da lui citati a sostegno della sua tesi, ve n’è uno molto pregnante, a nostro avviso. È tratto dal corso tenuto da Foucault nel 1978:

Con la parola “governamentalità” intendo tre cose. [Primo,] l’insieme di istituzioni, procedure, analisi e riflessioni, calcoli e tattiche che permettono di esercitare questa forma specifica e assai complessa di potere, che ha nella popolazione il bersaglio principale, nell’economia politica la forma privilegiata di sapere e nei dispositivi di sicurezza lo strumento tecnico essenziale. Secondo, per “governamentalità” intendo la tendenza, la linea di forza che, in tutto l’Occidente e da lungo tempo, continua ad affermare la preminenza di questo tipo di potere che chiamiamo “governo” su tutti gli altri – sovranità, disciplina [...]. Infine, per “governamentalità” bisognerebbe intendere il processo, o piuttosto il risultato del processo, mediante il quale lo stato di Giustizia nel Medioevo, divenuto stato amministrativo nel corso del XV e XVI secolo, si è trovato gradualmente “governamentalizzato”. (Foucault 2004a, p. 88 tr. it.).

In questo passo e altrove si evincerebbe, a parere di Kervégan, che a rigore bisognerebbe parlare di due concezioni della governamentalità, e con essa della sovranità aggiungiamo, nell’opera di Foucault, una concezione *ristretta* e una *generale*. Scrive Kervégan:

[nella prima concezione] la governamentalità e anche il governo sono la forma di potere che, a partire dal XVIII secolo, in collegamento con le profonde trasformazioni dell’architettura del mondo umano, si sostituisce al regime gerarchico della sovranità. Nella seconda concezione, che è una griglia di analisi che può applicarsi ad ogni società, la “governamentalità”, l’“arte di governare” designa il modo, ogni volta specifico, sempre differente, con cui “il potere”, stesso oggetto della “genealogia”, innerva la società. (Kervégan 2006, p. 442)

Se si accetta la tesi di Kervégan, la governamentalità non sarebbe dunque, o almeno non esclusivamente, una modalità «post-sovrana» di esercizio del potere politico ma anche un metodo per «studiare la razionalizzazione della pratica di governo nell’esercizio della sovranità politica» (Foucault 2004b, p. 14 tr. it.).

La tesi di Kervégan trova indirettamente riscontro nell’esposizione dell’estensore della voce *sovereignty* del *Cambridge Foucault Lexicon*. L’autore, infatti, evidenzia, in continuità con la riflessione di Esposito (2008), la natura duale della posizione di Foucault circa il rapporto tra la nozione di biopolitica e la nozione di sovranità:

One is the position that views the emergence of biopower as a radical break from sovereignty and emphasizes the differences and the novelty of biopower as well as its opposition to the features of sovereignty (the “discontinuist hypothesis”). The

other position views biopower more in continuity with sovereign power and stresses their complementary character and superimposition on one another (the “continuitist hypothesis”). Although on the one hand Foucault indicates the withdrawal and disappearance of sovereignty, on the other hand he postulates its continuing relevance and even its resurgence. (Lawlor & Nale 2014, par. 78).

Il tema dell'*elevazione* del mercato, potremmo dire a questo punto, a *luogo di veridizione* è trattato da Fusaro nella sua genealogia dell'idea di mercato.¹⁰ A parere di Fusaro, la storia della modernità è puntellata dalle dinamiche di adattamento e/o ripulsa nei confronti di quel processo di ipostatizzazione che l'autore definisce «assolutizzazione del mercato». Per Fusaro, si tratta di mettere in luce quel processo di trasmutazione per mezzo del quale il mercato cambia di segno, da «mero fatto economico» a «totalità espressiva», fenomeno che permea l'intero spazio sociale, sia al livello *reale* che *simbolico*. Nelle parole di Fusaro:

[...] il nostro mondo [...] ha abbandonato le tradizionali divinità per consegnarsi alla fede cieca in una nuova divinità monoteistica – il mercato feticisticamente ipostatizzato – che, come le altre, non accetta concorrenti. Ne è scaturita un'inedita visione del mondo che si contrabbanda come asettica, laica, anodina e puramente economica, ma che è in realtà una posizione a elevato tasso ideologico e religioso, perché “vincola” (*religat*, secondo l'etimo originario della *religio*) tutti gli uomini del pianeta all'onnipotenza di un solo principio direttivo della totalità delle relazioni sociali feticizzate, il mercato appunto. Il capitalismo è a tutti gli effetti una religione *sui generis* [...].
(Fusaro 2012, par. 1.1)

Secondo gli autori che abbiamo sinora citato, con accenti e punti di vista diversi senza dubbio ma con una qualche rilevante coerenza di fondo, il mercato è venuto assumendo i tratti (sensibili e intellegibili) che in altri luoghi e in altri tempi hanno caratterizzano e caratterizzano le divinità.

Il mercato, in questa prospettiva, avrebbe così il ruolo di fondare e giustificare una *prassi governamentale*. Un potere che non si esercita con il mero impiego (o monopolio) della forza ha bisogno di sostenersi dispiegando «modi di produzione biopolitici di una soggettività addomesticata e anestetizzata, incapace di opporsi a un ordine del mondo a tal punto interiorizzato da essere vissuto come legittimo, naturale e intrascendibile» (Fusaro 2012, par. 1.3). In questo senso, governare, nei termini di Foucault, «c'est structurer le champ d'action éventuel des autres» (Foucault 1982, p. 1056). Altrove, Foucault dirà quest'opera di strutturazione si produce per mezzo di «interventi concertati [...] che si possono ottenere con le “campagne”» (Foucault 1999a, p. 79). Tra queste, non possono non avere grande rilevanza, a nostro avviso, quelle campagne informative, per così dire, che hanno l'effetto, e a volte il compito, di modificare il *sapere* dei destinatari del rapporto comunicativo. Tali rapporti, ancora con Foucault, «sur le seul fait qu'ils modifient le champ informatif des partenaires, ils induisent des effets de pouvoir» (Foucault 1994, p. 1053). Un certo impiego del termine *mercato* e il ruolo che ad esso assegnano determinate pratiche discorsive potrebbero dunque essere considerati, e analizzati, alla stregua di altri «dispositivi di effettività».¹¹

Ebbene, è proprio nel quadro appena tratteggiato che a noi interessa indagare il (presunto) processo di ipostatizzazione del mercato da *fatto economico* a *divinità*. Affinché questo processo possa compiersi e divenire il fondamento di una *prassi*

governamentale (di assoggettamento) efficace è necessario che vi sia una formazione discorsiva che la giustifichi e che essa venga introiettata (proprio nel senso di vissuta come «legittima, naturale e intrascendibile») da coloro a cui tale prassi è destinata. È in gioco dunque il processo di costituzione dei valori e delle preferenze di coloro che una tale *assiologia* e che un tale trasferimento (o spoliamento, a seconda del punto di vista) di *competenze* (i.e assumere il mercato come mandante, o, nei termini prima esposti, come “divinità provvidenziale”), devono pur assumerlo e metterlo in opera. Si tratta insomma di indagare le dinamiche di costruzione del consenso, come lo stesso Canfora aveva d'altronde evidenziato proprio nel suo *Critica della retorica democratica*. In maniera maggiormente puntuale, rispetto alla prospettiva linguistica e semiologica che adottiamo, l'attenzione va posta all'indagine del *comportamento* del lessema *mercato* in alcuni suoi contesi d'uso, al fine di analizzare la funzione che esso svolge dal punto di vista discorsivo e narrativo.¹²

Se ci si situa nella prospettiva appena enunciata, è degno di nota un fenomeno più o meno recente di trasposizione semantica, che ha già attirato l'attenzione di alcuni commentatori. Un fenomeno che riguarda la qualificazione e la descrizione del mercato (e dei mercati) nella sfera mediatica,¹³ soprattutto (ma non solo) durante degli eventi politici salienti che hanno avuto luogo negli ultimi mesi e anni. Oltre al caso che ci impegnerà nell'analisi, basti citare il referendum tenutosi in Grecia nel luglio 2015, o il referendum tenutosi in Gran Bretagna qualche mese fa (giugno 2016) o ancora le ultime elezioni presidenziali negli Stati Uniti (novembre 2016). In ciascuna occasione, le forme (foniche e grafiche) mercato e mercati sono parse (a noi almeno) cambiare di sfondo, e transitare dal dominio economico, con tutti i tassemi correlati che ci si aspetterebbe di veder comparire, a una dimensione altra, che a un primo sguardo ingenuo ci è parsa essere di ordine trascendente. Un giornalista de “La Stampa”, Mattia Feltri, in un articolo apparso il 12 novembre 2011 (giorno in cui Silvio Berlusconi rassegnò le dimissioni da Presidente del Consiglio dei Ministri), ben delinea, *volens nolens*, questo fenomeno testuale:

[...] i mercati vanno rassicurati, vanno tranquillizzati, vanno calmati, hanno bisogno di credibilità, ci voltano le spalle, si fidano, non si fidano, schizzano, crollano, hanno la percezione, intuiscono, capiscono, che cosa abbiamo detto ai mercati? c'è turbolenza nei mercati, i mercati sanno perfettamente, i mercati hanno fiducia, hanno perso la fiducia, sono partiti male stamattina, provano a reagire, sono spaventati, so piezz'e core.

Feltri elencava così alcuni esempi del modo con cui i mercati erano stati descritti nelle convulse (dal punto di vista delle vicende politiche ed economiche) settimane precedenti. Una lista da cui è già possibile ricavare qualche suggerimento: i mercati risultano qualificati in modo tale da far loro assumere uno statuto che è per certi versi di natura antropomorfa (già differente perciò dal dominio, *tecnico*, dei fatti economici), e per certi altri di tipo trascendente (gli si attribuisce, ad esempio, un meta-sapere).

La semiotica ha fornito, anche di recente, degli interessanti contributi all'analisi del discorso economico.¹⁴ Il piccolo apporto che vorremmo consegnare a questa discussione si pone su un piano contiguo e bensì differente. Vorremmo focalizzare la nostra attenzione sui modi con cui il dominio economico viene rappresentato nel discorso politico mediatizzato, e, di conseguenza, sulla sua funzione nella

costruzione dei valori e delle preferenze in seno all'opinione pubblica. Come anticipato, il caso di studio che sarà oggetto della nostra analisi linguistica e semiologica è, nei termini che enunceremo nel prossimo paragrafo, la rappresentazione mediatica della transizione dal governo Berlusconi al governo Monti.¹⁵ Al centro del nostro interesse, dicevamo, vi è il tema della costruzione del consenso, e vi è la questione della comunicazione intesa come interazione strategica, come interazione *reale* tra soggetti (soggetti che si confrontano su assiologie da assumere o da rifiutare, su programmi da attuare o ostacolare, etc., e non la comunicazione intesa come mero scambio di dati e di informazioni). Ci interessa indagare la valenza persuasiva delle pratiche discorsive indagate, in modo da poter illuminare una zona di quella formazione discorsiva che, sulla scorta della tesi esposta finora, giustificherebbe l'adesione (il credere-vero) a tali pratiche e, di conseguenze, all'istituzione del *ruolo di veridizione* attribuito al mercato.

Il posto da cui osservare il fenomeno, se così di può dire, sono i linguaggi di rappresentazione che, nella sfera pubblica mediatizzata, manifestano tali interazioni strategiche tra istanze simulacrali. Certo, si dirà, i *media mainstream* sono un'arena poco incline a dare spazio alla discussione argomentata, i *media* hanno le loro logiche, con cui plasmano il racconto degli eventi. Certo, ciò nonostante essi sono degli agenti fondamentali nel processo di costruzione del discorso pubblico, e come tali vanno indagati e vanno indagati i discorsi che producono e che grazie a essi circolano. Ancor di più in quanto lì prendono forma e agiscono le cosiddette comunità epistemiche, «quei gruppi di esperti che sono in grado di costruire le immagini e i linguaggi che servono a dare una specifica conformazione a un settore di policy e che finiscono per imporsi sui policy-makers» (Bobbio & Roncarolo 2016, p. 13).

Il linguaggio che prenderemo in carico (con rarissime eccezioni) in sede di analisi sarà la lingua storico-naturale. Indagare la realtà della lingua servirà a individuare le configurazioni discorsive e narrative che, nei *corpora* presi in esame, essa manifesta. Quelle configurazioni narrative (e discorsive) che, come Leghissa ha a suo modo molto ben evidenziato, rendono possibili le «scelte degli individui» e i «rapporti di fiducia che esistono tra gli individui e le istituzioni» (Leghissa 2012, p. 106).

2. *Il potestà forestiero: i mercati nel racconto della transizione da Berlusconi a Monti*

Il periodo di tempo preso in esame, quello a cui si riferiscono i documenti che abbiamo selezionato, va dal 1 luglio al 16 novembre del 2011. Questo lasso temporale coincide con la cronologia della transizione dal governo Berlusconi al governo Monti esibita, *post festum*, da alcuni quotidiani.¹⁶

I corpora da noi selezionati (o per meglio dire costituiti) sono due, esplorati mediante AntConc (Anthony, 2014). Il primo *corpus* comprende le prime pagine del “Corriere della Sera” (quelle ritenute pertinenti ai fini dell'indagine, quelle cioè che in cui vi erano titoli o articoli in relazione diretta con gli eventi che ci interessavano: la relazione tra *comportamento* dei mercati e vicende politiche interne), il secondo (che è in realtà un *corpus* composito come vedremo) raccoglie gli articoli prodotti in quell'arco temporale (e archiviati in una banca dati) da due quotidiani, “La Stampa” e il “Corriere della Sera”, le notizie di un'agenzia di stampa, l'ANSA, e le trascrizioni delle notizie di un'emittente televisiva, la versione italiana di Euronews. Affiancare a un *corpus* di articoli un corpus di *titoli* è utile a nostro avviso dato il carattere saliente che questi assumono nell'architettura dell'informazione; essi,

infatti, sono «il luogo in cui emerge, immediatamente, la messa in forma dell'evento» (Lorusso & Violi 2007, par. 1.4). Ancor più, il titolo rappresenterebbe «il prototipo del linguaggio massmediale» in quanto «risponde perfettamente alle caratteristiche della comunicazione di massa quali l'informatività, l'attualità, la pubblicità (in senso letterale), la ricettività e – di conseguenza – la commercialità» (Held 1999, pp. 173-174).

La nostra analisi testuale più che aderire in maniera forte ad alcuni modelli interpretativi, si baserà sull'assunzione, minima, di alcuni principi generali di ordine metodologico. In primo luogo, si tratta di un'analisi *corpus assisted*.¹⁷ In secondo luogo, alcuni dei concetti operativi che, seppur non espliciti, costituiscono l'architettura del nostro fare empirico si riferiscono a una visione relazionale e funzionale dell'analisi dei linguaggi, quale quella espressa, per esempio, dalla semantica interpretativa (Rastier 1987) e dalla teoria del linguaggio (Greimas & Courtés 2007).

Iniziamo con l'indicare i titoli del “Corriere della Sera” (il primo *corpus*) che ci sono parsi degni di attenzione ai fini dell'analisi; proveremo al contempo ad ancorarli, per quanto possibile, al decorso degli eventi. Qualche primo spunto analitico ci sarà poi utile in seguito per guidare il reperimento degli *items* lessicali e dei *patterns* pertinenti nell'analisi *corpus assisted*.

Il mese di luglio del 2011 si apre con il giudizio negativo espresso dall'agenzia di rating Standard and Poor's sulla manovra economica proposta dal governo italiano. Sulla cronologia di Repubblica citata si legge: «restano sostanziali rischi per il piano di riduzione del debito, principalmente a causa della debole crescita». Nei giorni successivi lo spread, l'indice che misura il differenziale tra i titoli di stato decennali italiani e tedeschi, inizia a salire. Agenzie di rating, classifiche, spread, una prima carrellata su alcune delle figure (del discorso) con un ruolo rilevante nel racconto degli eventi di quei mesi. Più in generale, come Somma ha ben sottolineato, i rating e i relativi ranking hanno assunto negli ultimi anni una funzione chiave dal punto di vista comunicativo. Nelle parole di Somma: «[N.d.R.: ranking e rating] hanno assunto il rango di una vera e propria forma di comunicazione, quasi uno specifico genere letterario, utilizzato per veicolare, in modo efficace e immediato, i messaggi più disparati».¹⁸

Il 9 luglio, il “Corriere della Sera” titola: “Titoli di stato e banche, Italia sotto tiro. Vertice Berlusconi-Tremonti per assicurare i mercati: manovra entro l'estate”. Il 12 luglio: “Tempesta sull'Italia, la politica si muove. Mercati in caduta [...]”. Il 13 luglio: “Tregua sui mercati. Manovra lampo”. Emergono già alcuni elementi interessanti, dallo statuto ancora precario, sulla maniera con cui i mercati vengono designati e qualificati. Fatta salva la tendenza alla spettacolarizzazione, uno dei cardini della *media logic*, e l'enfasi che la caratterizza dal punto di vista della lessicalizzazione, si può comunque notare che il dominio economico (e il corredo di tassemi da esso implicato) è quasi del tutto assente nelle sequenze testuali in cui il termine /mercati/ è collocato. Dal punto di vista della sintassi frastica, in un solo caso, /tregua sui mercati/, esso determina un luogo e svolge la funzione discorsiva di toponimo. Negli altri casi, il termine /mercati/, sia quando è soggetto di una frase nominale, sia quando è oggetto diretto, figurativizza il ruolo di un attore sulla scena: ad essa sono associati predicati che designano stati percettivi o (in maniera ellettica) movimento. Almeno in una sequenza, /vertice [...] per assicurare i mercati/, il termine /mercati/ occupa la funzione di un soggetto narrativo con compiti di sanzione. Nelle catene grafiche citate appaiono anche i termini *tempesta* e *caduta*, entrambi relativamente frequenti nei nostri *corpora*. *Tempesta*

occorrerà spesso come predicato, esso svolge una funzione discorsiva di orientamento tensivo ed enfatico del racconto. Il tema della caduta è altresì frequente, ma al contrario di quanto visto qui, di rado associato alla figura del mercato e/o dei mercati.

Proseguiamo con la lettura. “Il 16 luglio lo spread tocca nuovi record” (“la Repubblica”). Il 19 luglio, il “Corriere della Sera” titola: “Euro sotto attacco, l’Italia soffre”. Nella stessa pagina, in un contornato, compare un articolo a firma di Federico Fubini dal titolo “Mercati malati (di sfiducia)”. Il 25 luglio: “Crisi del debito USA, minaccia per i mercati”. Il 26 luglio: “Debito USA, paura in borsa”. Il 27 luglio: “L’asta dei Bot, l’Europa teme il contagio”. Cerchiamo di trarre qualche indicazione da questo secondo *set* di sequenze. Compaiono alcuni altri termini di alta frequenza relativa nei nostri *corpora*: e.g. *crisi, minaccia, sfiducia, paura, Italia, Europa, euro*. Anche in questo caso, i termini citati contribuiscono alla caratterizzazione enfatica del racconto degli eventi, ma finiscono altresì per qualificare i soggetti nominati e installati sulla scena discorsiva e, di conseguenza, ad assegnare a ciascuno di essi una funzione nella catena narrativa. Il termine /*mercati*/, anche in questo caso soggetto frastico di una frase nominale, ricopre ancora la funzione di soggetto *mandante*: ai mercati è relato il termine *sfiducia*, è a essi dunque che è delegato il ruolo sovrano (delegare e giudicare) nella relazione fiduciaria intersoggettiva.¹⁹ Ancora, è possibile reperire elementi utili circa la costituzione etica e patetica di altri attori, quali (ancora) l’Italia e l’Europa, che, seppur entrambi soggetti frastici nelle rispettive sequenze, svolgono una funzione discorsiva opposta. Il termine Italia (/l’Italia soffre/), lessicalizza e instaura nel discorso un attore marcato da un determinato ruolo patemico: l’inferno. L’Italia è l’oggetto di un infermità. Il termine Europa, invece, anch’esso soggetto frastico come si è detto e anch’esso associato a un verbo di percezione, designa un attore che non è oggetto bensì soggetto della relazione patemica: non la subisce dunque ma, in qualche modo, la esercita. Dal punto di vista narrativo, di conseguenza, se l’Italia occupa il ruolo di destinatario nella relazione intersoggettiva, l’Europa svolge, ci pare, la funzione di delegato del Destinante.

Il 3 agosto lo spread tocca quota 300 e continua a crescere nei giorni successivi fino ad arrivare a quota 390. Il 9 agosto i *media* iniziano dare conto di *rumours* riguardo una imminente crisi di governo e della successiva nomina di un esecutivo «di emergenza» guidato e composta da «tecnici». Il 7 agosto, Mario Monti, uno dei tecnici più accreditati in questo senso, pubblica un articolo di fondo sul “Corriere della Sera”, dal titolo “Il potestà forestiero”. Scrive Monti:

[...] i mercati, l’Europa. Quanti strali sono stati scagliati contro i mercati e contro l’Europa da membri del governo e della classe politica italiana! [...] Eppure dobbiamo ai mercati, con tutti i loro eccessi distorsivi, e soprattutto all’Europa, con tutte le sue debolezze, se il governo ha finalmente aperto gli occhi e deciso almeno alcune delle misure necessarie.

[...] Essi [N.d.R.: il governo presieduto da Berlusconi] sono stati costretti a modificare posizioni che avevano sostenuto a lungo [...] e a prendere decisioni non scaturite dai loro convincimenti ma dettate dai mercati e dall’Europa.

Vi sono due elementi che crediamo interessanti nel brano citato. Il primo rafforza uno dei risultati delle osservazioni svolte finora. Il lessema /*mercati*/ occupa la funzione narrativa di soggetto destinante: nella relazione (fiduciaria) intersoggettiva sono i mercati a dare mandato e sono essi a giudicare l’operato dei destinatari.

Il secondo fenomeno testuale, con le conseguenze che ne derivano sul piano analitico, rappresenta quasi un *hapax* nei nostri *corpora*: anche l'Europa (si notino le disposizioni paratattiche /contro i mercati e contro l'Europa/ e /dettate dai mercati e dall'Europa/) occupa la medesima funzione. Altrove invece, e lo abbiamo visto in precedenza, l'Europa svolge la funzione di soggetto competente ma delegato, per così dire, e non delegante. Per tentare un primo abbozzo, potremmo dire che sull'asse orientato della relazione agonistica (e fiduciaria) i mercati occupano la funzione di depositario e di garante dei valori; l'Europa (e altri soggetti, come le agenzie di rating ad esempio) è il soggetto delegato del fare persuasivo (deve far credere) e l'Italia (o il governo, nella versione di Monti) il destinatario che deve aderire (deve credere vero) ai valori proposti dal delegato e di cui i mercati rappresentano il garante.

L'8 agosto il "Corriere della Sera" titola: "Borse giù, Italia ancora nel mirino". Il 14 agosto, in un articolo di fondo dal titolo "Un nuovo governo dell'economia",²⁰ Mario Monti scrive: «di fronte alle perentorie richieste dell'Europa e dei mercati, il governo ha dovuto scegliere tra la via dell'irredentismo e la via della redenzione». Il ruolo (frastico, discorsivo e narrativo) delle tre figure, *mercati*, *Europa* e *governo*, coincide con quanto detto finora, ed emerge (lessicalizzato) il tema della redenzione, che rafforza l'universo sacrale che, dal punto di vista semantico, si va delineando attorno alla figura del *mercato* (destinatario e garante) nelle sequenze fin qui analizzate.

A settembre, a seguito (si legge su "la Repubblica") del *downgrade* di Standard & Poor's la vicenda si acuisce. Il 10 settembre il "Corriere della Sera" titola: "Scontro sull'Italia. Le Borse cadono". Il 5 ottobre: "Italia, un'altra pesante bocciatura. Moody's declassa il debito [...]". Il 14 ottobre: "Le Borse ricadono". Il 22 ottobre, in un articolo di fondo di Franco Venturini dal titolo "Sorvegliati ma non speciali" si legge: «L'Europa chiede riforme all'Italia». Come si vede, e come preannunciato, il tema della caduta è associato in maniera dominante non alla figura dei *mercati* ma a quella delle *Borse*. Sono le *Borse*, nella grandissima parte delle sequenze da noi reperite, ad essere collocate, nel discorso, su un piano di realtà e sottoposte agli accidenti mondani; la figura dei *mercati*, come dovrebbe ormai esser chiaro, è collocata invece su un piano extra-mondano. Per il resto, vi si trovano confermate le indicazioni finora fornite: le agenzie di *rating* come attori competenti e come soggetti delegati a modificare la competenza del destinatario (l'Italia), l'Italia come soggetto (in-competente) destinatario della prassi persuasiva (e.g. /sorvegliata/, /bocciata/).

Il 23 ottobre, si legge su "la Repubblica":

[...] fa subito il giro di web e tv il video in cui Angela Merkel e Nicolas Sarkozy da Bruxelles rispondono alle domande dei giornalisti al termine di una riunione del Consiglio europeo. Ai due leader viene chiesto se hanno fiducia nel premier italiano. La Merkel, leggermente imbarazzata, fa timidamente cenno di sì, ma subito dopo incrocia lo sguardo eloquente di Sarkozy ed entrambi scoppiano a ridere.

Il 30 ottobre, sul "Corriere della Sera", in un articolo di fondo, "Lettera al premier", Mario Monti scrive:

[N.d.R.: il governo economico dell'Europa] sarebbe più ordinato, più equilibrato e più orientato alla crescita economica se potesse formarsi con un'Italia che [...]

concorresse attivamente a plasmarlo. Anziché, come sta avvenendo, con un'Italia costretta ad accettare passivamente forme di governo dell'economia che vengono improvvisate soprattutto allo scopo di «disciplinare» il nostro Paese.

Qui, ancora una volta e in maniera più esplicita che nelle sequenze finora passate in rassegna, la figura dell'*Italia* svolge la funzione narrativa di destinatario di una prassi che non solo è persuasiva, ma è proprio (seppur alleggerita da un virgolettato deresponsabilizzante) disciplinare.

Dal 1 al 9 novembre, si legge su "la Repubblica", lo spread subisce un'impennata fino ad arrivare a quota 574 punti. Il 9 novembre il Presidente della Repubblica nomina Mario Monti senatore a vita. Il primo novembre il "Corriere della Sera" titola: "Titoli italiani sotto attacco". Il 2 novembre: "Crolla la Borsa, l'ultimo avviso di Napolitano". Il 6 novembre: "Il Fondo monetario vigila sull'Italia". Il titolo è corredato, come spesso accade, da una vignetta di Giannelli; in questo caso (con un procedimento caricaturale spesso utilizzato anche nelle settimane precedenti, ma su cui non possiamo soffermarci in questa sede) sono raffigurati il premier tedesco e il premier italiano, il primo, rappresentato in maniera sovradimensionata, tiene sotto braccio (e accompagna fuori dalla scena raffigurata) il secondo, rappresentato in maniera sotto-dimensionata. La didascalia recita: "Italia sotto controllo. La badante tedesca". Il 9 novembre, il "Corriere della Sera" titola: "Conti italiani, vigilerà la Bce di Draghi".

Anche in questa sequenza emergono alcuni elementi di continuità con le osservazioni avanzate finora e qualche elemento di (parziale) novità. Il ruolo narrativo (destinatario) occupato dal lessema /Italia/ è ribadito e rafforzato: vi è tutta un'isotopia del controllo in cui la figura dell'Italia è installata come oggetto (e.g. /vigila sull'Italia/, /Italia sotto controllo/). Come elemento di parziale novità vi è l'uso di un lessico inerente il dominio economico (ma, come abbiamo detto, non si tratta dell'impiego dominante nei nostri *corpora*) per figurativizzare il ruolo del destinatario del fare persuasivo (/conti italiani/, /titoli italiani/).

Il 10 novembre Berlusconi si dimette dalla carica di Presidente del Consiglio dei Ministri. Il "Corriere della Sera" titola: "Berlusconi annuncia le dimissioni. Il premier da Napolitano: lascio dopo l'approvazione delle misure chieste dall'Europa". Sempre in prima pagina si legge: "Lettera-ultimatum dell'UE: Italia in situazione drammatica. Dovete rassicurare i mercati". Il 14 novembre: "Addio a Berlusconi, via libera a Monti. Le condizioni del Pdl: governo di tecnici solo per fare le riforme chieste dall'Europa". Il 16 novembre: "Lo spread risale a 500 e la Ue avverte Roma: Diagnosi invariata".

Il racconto degli eventi si conclude, si apre un'altra fase, eppure dall'analisi di queste ultime sequenze si evince che, dal punto di vista narrativo, vi è sì un'evoluzione (l'adesione a dei precetti: «lascio dopo l'approvazione delle misure chieste dall'Europa»), ma non la conclusione della vicenda («diagnosi invariata»).

Si noti, anche qui, come alla figura dei *mercati* non vengono quasi mai associati sul piano frastico verbi di parola (e quando questo accade si tratta di predicati che instaurano una isotopia del comando), come ancora una volta essa si installi, dal punto di vista narrativo su un piano extra-mondano. Diversa è invece il caso delle figure agonistiche delegate (l'Europa, l'UE in questo caso) che invece chiedono, avvertono, fanno *ultimatum*.

Proviamo ora a verificare i risultati ottenuti sinora, confrontandoli con quelli che risulteranno dall'analisi di alcune sequenze salienti (perché rappresentative) presenti nel nostro secondo *corpus*.

Un appunto prima di iniziare la lettura. Dicevamo in apertura di paragrafo che questo secondo *corpus*, ottenuto grazie a una ricerca effettuata per parole-chiave, è in realtà è un *corpus* composito. Esso è infatti il frutto di tre ricerche distinte e, di conseguenza, della somma di tre distinti *corpora*. Le tre ricerche distinte si sono rese necessarie per restringere il campo dei possibili (ed effettivi) usi polisemici delle forme grafiche e foniche *mercato/mercati*. Una ricerca effettuata solo con i due termini citati avrebbe restituito una serie di sequenze attinenti ai domini semantici più disparati: mercati rionali, i sogni di mercato, gli obiettivi di mercato, etc. Per restringere il campo e selezionare, nei limiti del possibile, dei risultati inerenti alla vicenda della transizione dal governo Berlusconi al governo Monti, abbiamo deciso di affiancare nella ricerca alla forma *mercato/mercati*, i termini *Berlusconi* e *spread*. La ricerca ha restituito un *corpus* costituito (dopo il *similarity count* e un'ulteriore necessaria selezione per rilevanza dovuta al numero eccessivo di risultati) 2733 tra articoli e notizie tratte dal "Corriere della Sera", da "La Stampa" e dall'agenzia ANSA.

Uno dei termini di maggiore frequenza relativa è, anche in questo caso, il termine *Italia*. Il termine che co-occorre con maggior frequenza è *economia*. Al dominio economico appartengono molti dei collocati del termine *Italia*: ad esempio, *debito* (nella forma /debito sovrano/), *banca*, *spread*, *rating*. Nella lista dei collocati che (dovrebbero) appartenere al dominio economico vi è anche *mercati*. Eppure, se si dà uno sguardo alle catene grafiche in cui il termine *mercati* (come collocato di *Italia*) occorre, ci si rende conto che, anche qui, si assiste allo stesso fenomeno di traslazione che abbiamo osservato in sede di analisi del primo *corpus*. Si leggano, a riprova, le sequenze seguenti: «rassicurazioni ai mercati», «alla prova dei mercati», «i mercati caricano sull'Italia», «nuova prova mercati dopo ultimatum UE», «non basta un cambio al timone: in Italia come in Grecia il mercato attende i fatti», «nemmeno l'esito degli stress test [...] è riuscito a calmare i timori del mercato». Anche in questo caso, il lessema *mercati* (e la forma *mercato* che ha, in queste sequenze, la stessa valenza) sia che risulti come soggetto sia come oggetto della sintassi frastica assume, come conseguenza dei predicati con cui co-occorre (si noti: *giudica*, *attende i fatti*, *mette alla prova*), la funzione di figura della destinazione. È questa la sua funzione dominante, in un solo caso, infatti, occorre con un verbo d'azione (/caricano/). E ancora, in un solo caso, nella lista delle sequenze che compaiono con maggiore frequenza, designa la determinazione di un luogo: «sui mercati azionari è tornato il sereno». È l'indice di un fenomeno che si può meglio scrutare una volta passati all'analisi delle co-occorrenze delle forme *mercato/mercati*. Esse svolgono la funzione discorsiva di toponimi (in un certo senso), e collocano di conseguenza la figura del mercato su un piano mondano, soltanto quando co-occorrono con altri elementi del lessico che li qualificano: «mercato di New York», «mercato dei bond», «mercato secondario».

Per chiudere sull'*item Italia*. Dall'osservazione dei cluster in cui occorre il termine *Italia*, è interessante notare come il primo verbo (fatta eccezione per gli ausiliari) con cui co-occorre è un modale, *deve*, nella sequenza-tipo /Italia deve/. È un elemento che rafforza le indicazioni sul ruolo di destinatario del fare persuasivo assunto dall'attore /Italia/ nella semantica del racconto della transizione, un ruolo che certo condivide, seppur non sullo stesso piano gerarchico, con altri attori (e.g. il governo).

Uno sguardo ora al comportamento degli *items* *mercato/mercati*. Iniziamo da quest'ultimo, della cui analisi abbiamo già anticipato qualche elemento. Tra i *pat-*

terms che compaiono con maggiore frequenza relativa ve ne sono molti che abbiamo già avuto modo di osservare, oltre ai sostantivi *tensione* e *tempesta*, usuali nella logica enfatica che caratterizza la cronaca mediatica, vi è molto del corredo lessicale che, come abbiamo visto, nel racconto cross-mediale della transizione manifesta la (asimmetrica) relazione fiduciaria tra gli attori sulla scena: *rassicurazioni*, *fiducia*, *calmare*. Le sequenze che compaiono con maggiore frequenza sono: «i mercati hanno perso la fiducia», «i mercati ci mandano a dire», «[...] capire cosa può assicurare i mercati», «i mercati si innervosiscono», «i mercati vogliono soluzioni», «i mercati non si fidano». La lista è lunga e potremmo continuare, ma crediamo bastino questi esempi per rafforzare, ancora, l'idea che nei *corpora* analizzati la figura dei *mercati* (e del *mercato*) assuma la funzione (narrativa) di destinante nel racconto della transizione. È sempre alla figura dei *mercati* che si delega la funzione (sacrale?) di mandante e, al contempo, di giudice. Anche quando il lessema *mercati* (ed è così anche per la forma *mercato*) compare nella sintassi frastica accompagnato da verbi di parola (ad esempio chiedere, che ha una discreta frequenza relativa), lo abbiamo già visto, questi non si configurano di certo in un'isotopia della supplica, al contrario, marcano un'isotopia della pretesa (dell'adesione a un precetto).²¹ L'alta frequenza della forma «i mercati vogliono» lo conferma, a nostro parere. Quanto detto risulta ancor più chiaro, se possibile, se si dà una scorsa alla lista delle sequenze in cui occorre il termine *mercato*: «il mercato non può ignorare», «il mercato vuole vedere una capacità di ripresa», «il mercato non sembra assicurato». La funzione (narrativa) di soggetto extra-mondano emerge con forza dall'analisi dei predicati che co-occorrono con il lessema *mercato* nella sintassi frastica. Oltre al già citato /chiede/, compaiono due verbi di percezione, /vede/ e /guarda/, e, altro indice rilevante, /minaccia/, nella duplice forma: «il mercato minaccia» e «il mercato vede la minaccia».

3. *Il mercato come destino*

Nel *Dizionario di Economia*, a cura di Riscossa, alla voce *mercato* si legge: «qualunque organizzazione, che abbia lo scopo di mettere in contatto fra loro venditori e compratori, onde stabilire prezzi di scambio [...] A volte il mercato si identifica in un luogo fisico [...] a volte tale luogo non esiste, e venditori e compratori si collegano a distanza coi più vari mezzi di comunicazione» (1988, pp. 305-310). Una definizione in cui è evidente l'impiego tecnico-specialistico del lessema *mercato* come designazione di un luogo.

Restiamo nel dominio tecnico-specialistico e leggiamo la voce *mercato* del *Dizionario di economia politica* curato nel 1956 da Napoleoni, così da poter osservare, seppur rapidamente, il fenomeno in diacronia:

[...] nel linguaggio comune si intende per mercato un luogo [...] dove si vendono e si comprano determinati beni. [...] Da questo concetto di mercato puntualizzato in una determinata area (o edificio) si passa alla nozione di “ambito comprendente gli operatori che comunque hanno influenza sulla determinazione del prezzo di una data merce”; inteso in questo senso, il mercato, abbraccia, in senso geografico, le aree di produzione, di raccolta, di distribuzione e di consumo del prodotto, e in senso economico, tutte le libere contrattazioni che si svolgono tra produttori, commercianti (all'ingrosso e al minuto) e consumatori.

L'uso è tutto sommato lo stesso osservato in precedenza: il mercato come designazione di un luogo.

Poniamoci ora al di fuori del dominio specialistico e leggiamo il lemma *mercato* del *Grande dizionario della lingua italiana*. Si leggono definizioni come: «spazio circoscritto, luogo determinato [...] istituzionalmente destinato allo scambio di merci mediante un'attività che si svolge pubblicamente con la libera partecipazione dei produttori, dei commercianti, dei privati cittadini [...]»; «libera e, per lo più, affollata e chiassosa riunione di persone [...]»; «centro commerciale di una determinata regione»; «l'ambito geografico con riferimento al quale viene considerato il rapporto delle domande e delle offerte riguardanti una determinata merce o più spesso, l'insieme di tutte le merci (beni e servizi) che vengono scambiate; l'insieme delle persone [...] che, in un tale ambito, concorrono a creare il complesso delle domande e delle offerte e il relativo giro di affari».

Come si può vedere, l'uso ordinario del lessema *mercato* registrato dal *Dizionario* pare riprodurre fedelmente l'uso tecnico-specialistico, come designazione di un luogo dunque, con l'eccezione di qualche estensione degna di interesse come «l'insieme delle persone che operano in tale ambito». Una eccezione che però non basta a soddisfare le condizioni che abbiamo reperito nella nostra analisi, non vi è infatti traccia di quella patemizzazione del lessema *mercato* che abbiamo avuto modo di mostrare.

Si può qui provare a tracciare una prima conclusione: affinché il lessema *mercato* venga impiegato in modo che esso afferisca al dominio specialistico del lessico economico-finanziario è necessario che esso selezioni un locativo e funga dunque da designazione di luogo. Caso questo rarissimo, come abbiamo visto, nei *corpora* da noi analizzati. Ogni qual volta, invece, i lessemi *mercato* e *mercati* selezionano, per esempio, verbi di percezione, *verba dicendi* e verbi psicologici, si assiste a un fenomeno di traslazione dal dominio specialistico a un dominio altro che stiamo provando a definire. La maniera con cui i lessemi *mercato* e *mercati* sono qualificati nella gran parte dei contesti d'uso che abbiamo analizzato ci porta a preferire l'ipotesi che il risultato dell'operazione di patemizzazione non dia come esito soltanto una loro personificazione (e già qui si tratterebbe di un impiego estraneo all'uso specialistico) ma che delinei invece il rinvenimento di un'isotopia teistica in cui la figura dei mercati svolge la funzione di ultra-persona.

Nel tentativo di mettere alla prova questa ipotesi, indagando la relazione parafastica tra forme e interpretazioni distinte, proviamo ad aprire il *Grande dizionario della lingua italiana* alla voce “Dio”, leggeremo: «in tutte le religioni, nome con cui si designa il principio (identificato in una sola o in più persone) al quale vengono attribuiti poteri sovraumani sull'universo e sulle creature; nel pensiero filosofico, il principio che rende possibile o il mondo o l'essere in generale, e la fonte o il garante di tutto ciò che di eccellente c'è al mondo (soprattutto nel mondo umano)»; «nelle religioni politeiste, ciascuno degli esseri sovraumani, che governano una serie di fenomeni, una determinata parte del mondo naturale o della sfera celeste, proteggono particolari popoli o paesi (ed è preceduto dall'articolo e usato anche al plur. e al femm.)».

In queste definizioni, ci pare di poter dire, si ritrovano molti degli attributi e dei predicati associati, nei *corpora* analizzati, ai lessemi *mercato* e *mercati*, tanto da poter affermare che le due forme valgono, in quei contesti, come la forma *dio*.²² Abbiamo già anticipato i risultati dell'analisi, non ci resta ora che sintetizzarli. Dall'analisi linguistica dei due *corpora* relativi alla rappresentazione mediatica

della transizione dal governo Berlusconi al governo Monti, ci è parso di poter individuare, nelle procedure di testualizzazione e di lessicalizzazione osservate, gli elementi necessari per poter indicare nel *mercato* e nei *mercati* delle figure della destinazione.

La dimensione semantica dominante su cui reputiamo siano installate tali figure nel racconto mediatico della transizione è di tipo sacrale. Alla figura del mercato/mercati è attribuita la funzione di detentore e di garante di un sistema di valori.

L'adesione a questi valori è l'oggetto di una pratica persuasiva che si dipana nella dialettica del racconto.

L'Europa, l'UE, Mario Monti, sono esempi di soggetti delegati (che hanno mandato) dal mercato (quale *figura d'autorità*) per modificare la competenza di alcuni destinatari (e.g. l'Italia, il governo) affinché questi aderiscano (*viz.* accettino come veri, credano) agli enunciati che pertengono al sistema di valori di cui i mercati sono garanti.

I mercati, per ultimo, sono chiamati a sanzionare tale adesione. I mercati, in qualità di *figure della destinazione*, elargiscono premi («il mercato ha premiato x») e comminano pene («il mercato ha punito y»).

Nel caso indagato, riteniamo che la trasposizione del lessema mercato dal dominio economico al dominio teistico, nella sfera mediatica mainstream, abbia come precipitato l'instaurarsi di una mistica della necessità che inibisce la costituzione di qualsivoglia discussione razionale, di merito, sull'agenda economico-politica, in quanto trasforma, *eo ipso*, il fatto economico in dogma.²³

Questa operazione diviene poi, al di là delle intenzioni degli agenti *reali* che a diverso titolo vi prendono parte, l'architrate di una formazione discorsiva dalla potente carica disciplinante, confermando, nel caso in oggetto, la tesi della funzione veridittiva assunta dal mercato nella sfera pubblica contemporanea. Come ha ricordato Barcellona (2013, par. 1.3) nel saggio citato in apertura, locuzioni come «i mercati ci guardano» ricordano «le formule che, in epoche remote, facevano appello all'occhio divino che guarda il mondo per ottenere l'ossequio all'autorità».

¹ «I governi d'Europa – disse [ndr: l'allora presidente delle Bundesbank] nell'agosto '98 – hanno finalmente scelto la strada dell'abdicazione, per quanto attiene a poteri decisionali fondamentali, in favore degli "esperti monetari"» (Canfora 2003, par. 4).

² Si veda, a titolo di esempio, Canfora (2004).

³ Nei nostri termini, l'attenzione va posta alle pratiche discorsive da cui questo pensiero, unico o meno che sia, viene manifestato e reso di conseguenza valido, ed efficace, nella realtà sociale.

⁴ Si badi, l'influenza del pensiero economico e non dell'economia in quanto tale. Il fenomeno interessante, a nostro avviso, è la frequente traslazione, e i portati che ne derivano, del lessico economico-finanziario in ambiti, diremmo, non specialistici.

⁵ Ne ha dato conto Stefano Carrer ne "Il Sole 24 Ore" del 7 novembre 2016.

⁶ E non come *figura tropica*.

⁷ Si veda Foucault (2004a e 2004b).

⁸ Il *ruolo di veridizione* del mercato si regge su alcuni postulati a valenza, per l'appunto, veridittiva. In quest'ottica, l'economia politica è «il regime di verità necessario a garantire un governo frugale» (Fusaro 2012, par. 3.1). Tra questi postulati, Foucault ricorda la supposta naturalità del rapporto tra valori e prezzi. Su questa supposta naturalità, e più in generale sui fondamenti epistemologici e metodologici della teoria economica neoclassica, molti studiosi si sono espressi in maniera critica nel corso del tempo. Per un primo approccio a tali critiche, segnaliamo tre contributi recenti: Sylos-Labini (2016); Leghissa (2012); Palermo (2004).

⁹ Cfr. Foucault (1997).

¹⁰ *Minima mercatalia* (2012). Un interessante contributo all'analisi del funzionamento dei mercati (fi-

nanzieri) e alla messa in questione delle teorie economiche *mainstream* è dato da Christian Marazzi nel suo *Capitale e linguaggio*. Marazzi sostiene che all'origine del comportamento dei vari agenti sui mercati vi siano convenzioni di natura linguistica. Secondo Marazzi, il linguaggio, inteso come *forza creatrice* e non come *mero scambio di informazioni*, è l'architrova del funzionamento dei mercati. Questi, e le teorie che lo sostengono, non si fondano dunque, a sua detta, sulla rappresentazione più o meno fedele della «realtà oggettiva» bensì sulla «forza pubblica» delle convenzioni che li sostengono (e che sostengono i modelli teorici ed epistemologici che ne giustificano il funzionamento). In questo senso (lo studio dei postulati economici in quanto *convenzioni*) vi è da segnalare anche l'utile contributo di McCloskey all'analisi dei meccanismi retorici che presidono al discorso (e alle teorie) degli economisti, *La retorica dell'economia*.

¹¹ Nel senso che a questa nozione hanno attribuito Guareschi e Rahola (Guareschi & Rahola 2011).

¹² Dal punto di vista della teoria del linguaggio, la pratica narrativa e discorsiva di costruzione del consenso è indagata soprattutto dal punto di vista della “manipolazione”; «la manipolazione si caratterizza come un'azione dell'uomo su altri uomini, tendente a far loro eseguire un dato programma [ndr: si tratta di] una comunicazione (destinata a far sapere) in cui il destinante-manipolatore spinge il destinatario-manipolato verso una posizione di mancanza di libertà (non poter non fare), al punto che quest'ultimo è obbligato ad accettare il contratto proposto. Così, ciò che è in gioco, a prima vista, è la trasformazione della competenza modale del destinatario-soggetto [...]». (Greimas & Courtés 2007, pp. 191-192 tr. it.).

¹³ Ci riferiamo qui al caso italiano.

¹⁴ Si veda per esempio il numero 16 della rivista “Ocula” dedicato proprio alla *Semiotica del discorso economico* e in particolar modo l'utilissima introduzione a firma di Coratelli, Galofaro, Montanari in cui si fa il punto degli studi sul tema.

¹⁵ Nel 2011, all'epoca delle dimissioni di Berlusconi e dell'insediamento di Monti, uno degli autori di questo saggio (Andrea) iniziò a discutere della funzione discorsiva e narrativa assunta in quegli eventi dalla figura del mercato con Luca Frattura. Ciascuno di noi ha poi sviluppato in modo autonomo le prime suggestioni frutto di quelle conversazioni. Frattura ha esposto le sue conclusioni in una relazione tenuta al XL congresso dell'AISS, dedicato alla “Semiotica della soggettività” e poi nel saggio, ad essa riferito, “Il governo di sé e degli altri, un caso di studio: Potere e Auto-controllo del Mercato” (2012).

¹⁶ Noi abbiamo fatto riferimento a quella del quotidiano “La Repubblica”, ancora oggi reperibile online al seguente *link*: http://www.repubblica.it/politica/2014/02/10/news/estate_2011_spread_berlusconi_bce_monti_governo_napolitano-78215026/?refresh_ce

¹⁷ La definizione dei Cads (*Corpus assisted discourse studies*) fornita da Partington, Duiguid e Taylor è la seguente: «CADS can thus be defined [...] as a subset of corpus linguistics: “that set of studies into the form and/or function of language as communicative discourse which incorporate the use of computerized corpora in their analyses”».

¹⁸ Somma (2014, p. 9).

¹⁹ La malattia [N.d.R.: /malati (di sfiducia)/] lessicalizza qui quella che sul piano narrativo risulta una frattura nella relazione fiduciaria intersoggettiva (mentre sul piano discorsivo essa è correlata con il tema dell'infermità che è frequente nei *corpora* analizzati).

²⁰ Un titolo che ha, *nolens volens*, il dono non banale di essere sufficientemente ambiguo da poter assegnare al termine *economia* sia la funzione di oggetto (nel caso si tratti di governare l'economia) sia la funzione di soggetto (nel caso si tratti di assegnare all'economia il compito di governare) del racconto.

²¹ O a un credo, se si accetta la nostra interpretazione circa la funzione sacrale assunta dalla figura dei *mercati* nel racconto della transizione da Berlusconi a Monti.

²² È un fenomeno testuale che sembra eccedere il mero ricorso al classico repertorio di espressioni valutative proprie della cronaca finanziaria, evidenziate da Dardano (1998) e Devoto (1939).

²³ Nelle parole di Fusaro: «Ne scaturisce un modello religioso: l'economia di mercato, come la divinità monoteistica, non è creata ed è, al contempo, all'origine della *creatio ex nihilo* del cosmo socio-politico» (2012, par. 3.6).

El uso de la imagen como eje de cambio de poder: el caso de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca

Eduard Sala, Aritz Tutor (Universitat Autònoma de Barcelona)

1. Introducción

Según Byung-Chul Han (2015) la sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria y, en cambio, hemos transitado a la sociedad del rendimiento. Hemos sustituido los psiquiátricos, las prisiones, los cuarteles y las fábricas por gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. Los sujetos que la habitan son sujetos de rendimiento, emprendedores de ellos mismos, sujetos constitutivos de un *inconsciente social* al que le es inherente el afán de maximizar la producción. Esta maximización se expresa en una positividad excesiva en todos los ámbitos vitales, una positividad en cuanto actividad pero también en cuanto poder, de lo que efectivamente se construye – lo que se ve, lo que es material. La positividad como poder significa la conjunción de la libertad y la coacción, ya que los sujetos se subsumen en un empeño proactivo de crear, pero a la vez son presa – y presos – del continuo proceso de producción maximizada, son libres *en cuanto* avancen y (se) desarrollen hacia algún sentido.

La emprendeduría – que proviene del mismo matriz que lo *entrepreneurial*, o sea, el espíritu empresarial – convertir cualquier acción vital en una acción para ensalzar y mejorar la marca personal, esconde la autoexplotación total del individuo – la libertad y la coacción todo en uno. La flexibilización del sistema productivo¹ y la propagación de la función red verticalizada – la especialización, la interdependencia y competencia entre fábricas y marcas, la deslocalización, la entrada de las tecnologías en red, etc. – hizo que también se tendiera hacia una flexibilización del control y de la aplicación biopolítica. Ello derivó en la descentralización de la dominación y el sometimiento a través de un poder cada vez más ubicuo y conllevó la externalización a uno mismo de los mecanismos de opresión y control.² Para Han, este sujeto es diferente al sujeto de obediencia y quizá se parezca más al “siervoseñor” descrito por Quessada (2006). En este paradigma, los individuos, imbuidos e impelidos por la positividad, se explotan a sí mismos, sin necesidad de verdugos externos. Como expone Clara Valverde, mediante el uso del llamado “pensamiento positivo” se está pasando del control externo al control interno de la población en todos los aspectos de la vida: laboral y económico, sanitario, educativo, etc.³

En ese inconsciente social de maximización a ultranza, los cuerpos también son

parte de ese rendimiento y actúan como campos de acumulación comercial -es una extensión del mercado, un nicho más que llenar de mercancías - y simbólico - el cuerpo como signo autocontenido, a través de la musculación o los tatuajes, que ya no precisa necesariamente de complementos-. Se consumen estrategias de cuidado del cuerpo, a través de la ilusión del dominio técnico, la cultura del cliente-consumidor crea una nueva relación entre el cuerpo y uno mismo, un ánimo narcisista y hedonista, en una búsqueda insaciable de la perfección, de la eterna juventud, hambriento de nuevas experiencias emocionales. Se vende a sí mismo y a su personalidad como una mercancía (Featherstone 1991), y la autorrealización se consigue con una concepción del cuerpo mecanicista servido a y por la técnica - se valoriza trabajándolo en las máquinas del gimnasio, con una lógica de mejoramiento por puro esfuerzo acumulativo - de tiempo, de sustancias metabolizantes- y tratándolo - tomándose uno mismo- como una marca personal a emprender, a *ejecutar*.

Sin embargo, el cuerpo se ha añadido al análisis social desde otras perspectivas en las que no funge como objeto a tapizar, sino como sujeto que se autodetermina y actúa. El término "incorporación" alude al paradigma en el que el cuerpo no es un objeto para estudiar en relación a la cultura, sino que ha de ser considerado como sujeto de la cultura o como campo existencial de la cultura (Csordas 1990). Son muchos los movimientos que han reivindicado el cuerpo como campo de lucha y significación. En este artículo exploramos la experiencia de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (en adelante, PAH), como práctica de una *in-corporación* social, porque pone el cuerpo - colectivo, individual - en el centro de la lucha por sus reivindicaciones. La PAH emprende en lo social, en la solidaridad, en el apoyo mutuo y en la defensa de unas con las otras. La PAH con su acción provoca el *nosotras*.⁴

En el artículo exploramos cómo la PAH desempeña la función de plataforma para reunir bajo un mismo paraguas organizacional, pero también político y afectivo, a diferentes personas que han pasado por un trauma similar. Se organiza un espacio social y representacional, en la que la multiplicidad de la multitud, somatiza socialmente, de manera compartida, una agresión. A la palabra plataforma, que aduce a ese mismo espacio compartido, le sigue la palabra "afectados", una conceptualización novedosa que en palabras de Marina Garcés⁵ representa un desplazamiento de la centralidad de la mente a la centralidad del cuerpo. Con este desplazamiento de víctimas a afectados, prosigue Garcés, «hay un rechazo de la pasividad y la receptividad del dolor para abrirse a una transformación más amplia y profunda de sí mismos», en la que «la identidad de la víctima, perfectamente individualizada, se diluye en un campo de experiencia común». Esta nueva condición política, con su potencia y capacidad de interpelar - y criticar - el presente «nos aporta un nuevo lenguaje, quizá un nuevo punto de partida para la política» (2008, p.403).

Pasar de víctima a afectados supone, entonces, localizar una agresión común, establecer en común una inquietud y un desasosiego, y demostrar que frente a la desfragmentación (de la) técnica y el discurso hay cosas que sí son enunciables - hechos y edificaciones sociales perfectamente trazables. Al adquirir ese posicionamiento se avanza en el compromiso,⁶ se encarna la crítica y nos incorpora al relato y la lucha social. La importancia del papel del cuerpo - el llamado "territorio cuerpo" - y de la imagen de esos cuerpos es vital para pasar de tratar, en

este caso, los desahucios como drama personal a pasar a visibilizarlos como un problema social y colectivo.

2. Homogenización cultural: cuerpos e imágenes

La globalización ha llevado consigo una homogenización cultural, imponiendo patrones y modos de vida homogéneos afines al sistema capitalista, tal y como ha sido estudiado por varios autores (Sorkin 1992; Zukin 1996). La expansión de esta globalización se inició al final de la Segunda Guerra Mundial y el auge del capitalismo con la caída del muro de Berlín y del bloque soviético, llegándose a proclamar el fin de la historia por Fukuyama (1992). A través de las grandes instituciones económicas se han ido difundiendo valores de vida vinculados al modelo neoliberal (Chomsky & Ramonet 2002), y produciéndose la *Aldea Global* teorizada por McLuhan (1967), dónde cada persona puede actuar de manera similar en partes distintas del mundo, ya que se han vencido las distancias. El sistema corporativo, dominado por el sector financiero, controla los flujos de información y toma decisiones que afectan nuestra manera de vivir (Cárdenas 2006). La globalización modifica nuestro entorno, en un escenario mundial en el cual la interacción política, económica y cultural es cada vez más difusa (Sanvicén 2004). Las empresas transnacionales y las marcas han ayudado a esta homogenización cultural, omnipresentes en nuestra cultura occidental (Klein 2008). Se crea una sociedad sensible a la publicidad (Nieves 2006), una publicidad no sólo vinculada a productos sino también a territorios, tal y como se ejemplifica en el caso de Barcelona (Casellas & Dot & Pallarès-Barberà 2010), llegándose a crear una clonidad de ciertas calles comerciales que amenaza con homogeneizar un tejido comercial barcelonés que tradicionalmente ha destacado por su gran diversidad (Martínez 2015). Gracias a los medios de comunicación y principalmente a Internet, las marcas no tienen que adaptar necesariamente sus productos a las culturas locales (Monin 2011). La vinculación entre objetos de consumo y marcas crean una identidad homogénea y una regulación entre los grupos de iguales (Fernández 2002). Para generar su identidad ficticia, las marcas asocian los productos anunciados a valores, a un determinado estilo de vida (Sala 2015), surgiendo el *branding* “construcción de una marca” como imagen que refuerza la identidad y el valor del producto (Ramos & Rubio 2011; San Eugenio 2011) y generándose en ocasiones una supeditación de la intervención del territorio en función de criterios de imagen (Muñoz 2010). Además, las fuerzas globalizadas despeculiarizan y exportan valores concordes a los valores que los turistas exigen (Tutor 2015). El uso de imágenes estereotipadas que asocian un producto a un territorio forma un imaginario colectivo que no responde a la realidad, generando una meta-realidad a la que los territorios y personas acaban por querer representar (Muñoz 2010).

El uso de la imagen se convierte así en la manera de comunicarse en el mundo actual y sobre todo por parte de las nuevas generaciones, que presentan un gran dominio del mundo audiovisual (Carrillo 2016). La imagen ha ganado mucho terreno a la imaginación, puesto que importa más la cantidad que la calidad, como el número de lectores o seguidores, se simplifica la realidad. La lectura profunda se convierte en un esfuerzo, tal y como afirma Serrano «la mayoría de los medios escritos han ido cediendo espacio a las fotografías y a los gráficos en detrimento

del texto» (2013, p.41). Esto comporta, como afirma Noam Chomsky, que cuando uno depende de la publicidad son los anunciantes los que tienen el poder del periódico (Ramonet 2016). Incluso en la publicidad de los bancos existe una simplificación urbana: el banco al sol en el parque o el banco al sol en el parque o la tumbona en la playa que representan la tranquilidad ya que el banco gestiona la estresante economía diaria (Jiménez 2015).

El creciente rol de las redes sociales no dificulta la propagación generada por los medios tradicionales, puesto que las noticias en las redes siguen siendo en gran medida generadas por los medios de comunicación dominantes y un limitado número de líderes de opinión, que gracias a la población, difunden con más rapidez su mensaje (Joignot 2011). Antes de Internet, el miedo del político – o cualquier otra persona pública – consistía en utilizar las palabras exactas en una entrevista o ante las cámaras, de forma que los medios opositores no pudiesen descontextualizarlas (Fernández de Rota 2015). Hoy en día, la atención es escasa, el aluvión de *WhatsApp* y mensajes impiden concentrarse en una lectura sostenida. La atención es una sustancia demasiado valiosa para desperdiciarla de esa forma sin ganar nada a cambio (Sampedro 2015). En España, la media de consulta del móvil en todas las franjas de edad nunca es superior a los 30 minutos. El 77% de los usuarios del Smartphone padece de *Nomofobia* – miedo irracional a no estar conectado al teléfono móvil (Bigorra 2015) – denotando el fuerte uso de estos y la importancia en la vida diaria. Se ve como, frente a la diversidad de la cultura, la tecnología y la ciencia son, por naturaleza, homogéneas y homogeneizadoras (Barnés 2014). Recientemente, el Ayuntamiento de Barcelona anunció que quería eliminar el 20% de los impactos de propaganda en la soporte de la vía pública (Escriche 2016), aunque por otra parte se ha ido convirtiendo en un centro de atracción de empresas de *Big Data*⁷ (Manresa 2016). «El Big Data no es tanto los datos sino sobre la capacidad de buscar, agregar y cruzar esta gran cantidad de datos» (Boyd & Crawford 2012, p.5). Siguiendo la subversiva afirmación que se popularizó en los años 70, lo personal es político, en plena era de explosión de las tecnologías que de una u otra manera facilitan el registro⁸ de nuestra información, se puede hacer una analogía con aquella frase actualizándola como lo técnico es político.⁹ El *Big Data*, por tanto, vuelve a alimentar el sueño de predecir el comportamiento del consumidor en las distintas fases del consumo (Jiménez 2016). Julian Assange, en una entrevista, asegura que Google, Apple, Microsoft, Amazon y Facebook tienen lazos con el gobierno de EEUU y comparten las mismas ideas y visión del mundo, con proyectos como el PRISM o el Total Information Awareness. Incluso el Centro Nacional de Inteligencia en España también facilitó espionaje masivo a los EEUU (Ramonet 2016).

Con la revelaciones de Edward Snowden, la ONU declaró que la vigilancia masiva constituía una violación de los derechos humanos (Febbro, 2015). Escándalos como las televisiones inteligentes que espían han sido cada vez más frecuentes en los medios de comunicación (EFE 2015). Como afirma Assange «la gente debería preocuparse por la hegemonía cultural que expande Google [...] Incluso el Pentágono cuenta con un alto presupuesto para la propaganda y la comunicación estratégica» (2014, p.60). Esta voluntad por parte del Estado de saberlo todo sobre los ciudadanos está legitimada políticamente por la promesa de una mayor eficacia en la administración burocrática de la sociedad (Ramonet, 2015b). El terrorismo también ha sido usado para contralar más a la sociedad. El Ministerio de

Interior de España, a mitad de 2015, estudiaba un sistema para buscar a potenciales terroristas a través de las redes sociales (Águeda 2015).

Así pues, la globalización de los procesos productivos mundializa la obsesión por el control y las estrategias antiterroristas tienen en el punto de vista a los movimientos anti globalización (Alerta Solidària 2013), tema ya tratado hace casi un siglo por Victor Serge (2015) y su manual contra la vigilancia, que ya avisaba en 1925 de que el partido de la revolución tenía que evitar al máximo posible la vigilancia enemiga.

3. *Transparencia vigilante*

La ciencia ha alcanzado una gran aceptación social, llegando a convertirse en una especie de religión laica.¹⁰ Esta aceptación la provee de una legitimidad y una presencia acrítica en la sociedad, una supuesta superioridad racional de la que estaría embadurnada la ciencia (Ramírez & Blázquez 2015). La vertiente técnica nos empuja hacia una tecnocracia *de facto*, a una democracia de los dispositivos. En esta línea se interpreta el paradigma de la pospolítica, en la que el ejercicio político pasaría a ser una mera gestión de las circunstancias, sin protagonismo en interceder en las relaciones sociales o *ser* las relaciones sociales. Esta pérdida de control político va parejo con la pérdida de la soberanía de nuestra información, por el aumento de los flujos de intercambio electrónico – hoy en día todo se puede hacer a través de medios virtuales, desde comprar el pan a ver un cuadro en un museo, se pierde la noción de distancia y se desvirtúa el concepto de espacio (Castro Nogueira 1997) – y de los soportes de almacenamiento – móviles, ordenadores.

Tomando el emprendedurismo, se puede decir que en este ámbito también somos desarrolladores, ya que somos emprendedores de nuestro propio control, nos sometemos voluntariamente a que las compañías nos testen y les hacemos ese trabajo. Repartidos un poco por todas partes, los detectores de nuestros actos y gestos abundan a nuestro alrededor: sensores que registran la velocidad de nuestros desplazamientos o de nuestros itinerarios y tecnologías de reconocimiento facial que memorizan la impronta de nuestro rostro y crean bases de datos biométricos de cada uno (Ramonet 2015a). «Por primera vez en la historia somos capaces de cruzar cantidades absurdas de detalles insignificantes para sacar conclusiones estadísticas sobre el comportamiento humano» (Peirano 2015, p.26). Con todo, se intenta banalizar la vigilancia masiva, «nuestras contemporáneas sociedades de control dejan en libertad aparente a los sospechosos [...] aunque los mantienen bajo vigilancia electrónica permanente. La contención digital ha sucedido a la contención física» (Ramonet 2016, p.81), pasando de una sociedad informada a una sociedad de informantes, todas las personas son vigilantes y vigilados. Afirma Assange que «las nuevas tecnologías de la comunicación han conectado a todas las sociedades unas con otras [...] y conectó a todos los espías [...] reforzando los aspectos negativos de la globalización» (Ramonet 2016, p.126).

La función de los sensores – ya sea a nivel individual con la domótica o a nivel social y urbano con las *smart cities* –, una sofisticación de tecnología punta, facilita el reporte y la transmisión de todo tipo de información – desde cuestiones sensibles hasta datos triviales- a aparatos o centros de tratamiento y procesamiento,

desnudando completamente nuestros movimientos, impulsos, pensamientos y acciones.¹¹ Michel Foucault (1977) denominó la «ironía del dispositivo» a la creencia de que en ellos reside nuestra liberación, cuando en realidad es la dominación más sutil y perfecta – la ilusión de libertad –, ya que no requiere de fuerzas externas, sino que la autovigilancia va inscrita en nuestro propio comportamiento.¹² El funcionamiento de la red Facebook es muy representativa, pues como expone Serrano Marín (2016), que pasa a llamarlo “Fraudebook”, se funda en una idea de libertad que no es tal y que, por contra, actúa como un dispositivo de control más del capitalismo y su afán por la mercancía (Fig. 1).¹³

Ya sea guiados por “un narcisismo autocomplaciente”, por comodidad o por inconsciencia, todas estas expresiones y dispositivos son, en definitiva, una muestra de lo que Han (2013) llamó la “sociedad de la transparencia”. Un régimen en el que el sujeto -un cliente transparente- vive en un panóptico digital, en el que es actor y víctima a la vez – observa y es observado. La transparencia es necesaria para capitalizar y valorizar los flujos de información, pues los vuelve operacionales y los acelera. Para ello no debe existir distancia, pues la transparencia se refiere más a la facilidad e inmediata obtención de datos e información que a un conocimiento -que se extrae en una segunda fase-. Se refiere al “dataismo”, un totalitarismo digital que funciona con datos automáticos, transparentes y fiables que proporcionan una representación muy exacta y definida de los individuos que los emiten, consiguiendo un retrato de gran fidelidad de nuestros actos, apetencias e inclinaciones – lo cual es imprescindible para dirigir la salida de los productos al mercado. El flujo de datos es crucial para la vigilancia (Lyon 2010).

De nuevo, se infiere que la transparencia, que en este caso significa monitorizar y controlar, requiere de la tecnificación de la vida.¹⁴ La política es lo que media en la sociedad y la ciencia-técnica en la naturaleza o en lo inerte. Hoy en día, sin embargo, lo técnico acaba fagocitando lo político, lo que conlleva el riesgo de que a la vigilancia automatizada e interiorizada se le sume una gestión “experta” de los asuntos comunes. Si lo político – la enunciación y lo enunciado- pasa a ser sólo de dominio público -sabios, intelectuales – excluyendo a la muchedumbre anónima, entraríamos en el antes mencionado paradigma pospolítico.¹⁵ Y este escenario está estrechamente vinculado con la preponderancia de un entorno técnico y digital,¹⁶ imprescindible para una dulce



Fig. 1 - Pawel Kuczynski, *El nuevo confesionario* (2014).

alienación. Cesar Rendueles (2013) los entrelaza de manera magistral:

El determinismo tecnológico contemporáneo plantea exactamente lo contrario que Marx. En primer lugar, no considera que se necesiten cambios políticos importantes para maximizar la utilidad social de la tecnología. Al revés, la tecnología contemporánea sería postpolítica, en el sentido de que rebasaría los mecanismos tradicionales de organización de la esfera pública. En segundo lugar, considera que la tecnología es una fuente automática de transformaciones sociales liberadoras. Por eso, más que de determinismo tecnológico, habría que hablar de fetichismo tecnológico o, dado que la mayor parte de esta ideología se desarrolla en el terreno de las tecnologías de la comunicación, de ciberfetichismo.

Por lo tanto, podemos afirmar que la ironía del dispositivo se alía con el ciberfetichismo, en el cual nos imbuyen en una uniformización por singularidad – es decir, somos parte de la misma red y los mismos patrones, pero tenemos el *poder* y la *libertad* para cambiar el logo de nuestra cuenta, y ello nos hace no-ver y no-crear en el constreñimiento que supone.

Las redes sociales tienen un potencial de movilizar a una gran cantidad de personas, pero son incapaces de crear un verdadero sentimiento de comunidad (Crary 2015). Frente a todo eso, la PAH reivindica un nosotros tejido a través de los cuerpos que se presentan – se hacen presentes, no virtuales, se materializan y se comprometen – y las imágenes que crean un sentido de pertenencia en torno a un proyecto colectivo. Las imágenes de la PAH son la antítesis del *selfie* individual e individualizador. Frente a eso, la imagen se instrumentaliza para crear un cuerpo colectivo de acción común y un medio para exteriorizar y visibilizar la fuerza de unirse y transitar colectivamente.

4. Surgimiento y funcionamiento de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH)

El fomento del continuo crecimiento y la financiarización de la vivienda, con un mercado de compra especulativo a nivel global, afectó de manera significativa a España. La dependencia de la construcción como fuerza de trabajo y de progreso junto con la facilidad de acceso al crédito fueron factores determinantes para crear una burbuja inmobiliaria sin precedentes (Cano & Etxezarreta 2014). En España, durante el franquismo, se instauró la ideología del fomento de la compra frente al alquiler (Colau & Alemany 2013).

Durante la democracia se siguieron promoviendo las ventajas fiscales sobre los compradores junto con la aparición de nuevos modelos de familia, la llegada de inmigrantes por el aumento de trabajo de la construcción y la compra de viviendas por parte de jubilados extranjeros (Rodríguez 2007). La dependencia de España en el sector de la construcción quedó manifestado con la construcción de unas 600.000 viviendas por año entre 1998 y 2005, más que Alemania, Francia e Inglaterra juntas en el mismo período, y en que en 2007 el 87% de las familias eran propietarias, cuando la media europea era del 60% (Andrews & Sánchez 2011). La escalada de precios entre 1997 y 2007 acompañó este alto nivel de construcción, con un incremento medio anual de 11.4% (European Commission's Directorate General for Economic and

Financial Affairs 2013). El estallido de la burbuja inmobiliaria junto al crecimiento del paro produjo que las familias fueran incapaces de asumir el sobre coste de las hipotecas y bajo la legislación española, provocó un proceso de desposesión masivo (Sassen 2015).

Ante esta situación, surgen movimientos sociales de derecho a la vivienda, liderados por la Plataforma de los Afectados por la Hipoteca (PAH), creada en 2009 en Barcelona a partir de los movimientos por una vivienda asequible. Desde el 2009 hasta el 2016, la PAH ha evitado más de dos mil desahucios en todo el estado español, con tres reivindicaciones básicas: 1) parar los desahucios, 2) obtención de la dación en pago, y 3) demanda de alquiler social asumible. Estas propuestas se han puesto a la práctica de una manera activa a partir de diferentes campañas en las que los medios de comunicación, tanto los propios como los ajenos, han jugado un papel relevante en la difusión de las reivindicaciones y acciones llevadas a cabo por la plataforma. Estas demandas vienen incluidas en el libro verde de la PAH, donde se define a sí misma como «un movimiento ciudadano apartidista, articulado en más de 200 nodos en todo el Estado, a través del cual personas directamente afectadas y personas solidarias se organizan para denunciar y cambiar esta situación».

El primer contacto de la población con la PAH son los días de acogida, en los cuales el local está abierto y se da la bienvenida, explicando las fases del proceso de ejecución hipotecaria o de impago de alquiler, hoy en día el más común. Una vez hecha la introducción, es el turno de exponer los casos particulares, escuchar y ayudarse. Los otros días se hacen asambleas de coordinación, acciones de visualización del problema, además de las comisiones de Obra Social, Comunicación, Jurídica... La PAH tiene un funcionamiento integral, puesto que además del apoyo legal tiene muy presente la parte emocional y la activista. La organización es muy importante, básica, y se hace a través de las asambleas.

Hay tres estrategias que ha ido siguiendo, 1) STOP DESAHUCIOS es una de las que más repercusión ha tenido, se trata de una acción directa, consistente en personarse ante la puerta de la familia que tiene que ser desahuciada, con un nutrido grupo de la PAH con las camisetas verdes identificativas, y evitar que la comitiva judicial desaloje a las familias. 2) “Este banco engaña, estafa y echa la gente de su casa” consiste en enfrentar directamente a las sucursales de los bancos que han desahuciado a la población o que no quieren negociar, forrando todo el escaparate de carteles y pegatinas, a la vez que se va informando a la población de las prácticas abusivas que realiza cada banco. El principal objetivo de esta campaña es el de dañar la imagen corporativa de la entidad, hacer perder el miedo a la población a participar activamente y rebajar las pretensiones del banco. 3) Los Escraches, de origen argentino – a raíz de la Ley Punto Final que dio impunidad a los que habían torturado durante la dictadura de Jorge Videla, los familiares de las víctimas se organizaron para señalar a los culpables – en España se ha actuado de manera diferente: invitar a todos los diputados contrarios a la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) por el derecho a la vivienda a asistir a las asambleas de la PAH, dando una carta en mano y una pública - con fuerte repercusión mediática. Ante el silencio de estos, se inició la campaña con una finalidad específica: informar directamente, ante sus casas y en su día a día. Fue una campaña de fuerte impacto mediático y la que más se ha usado por deslegitimar la PAH, haciendo comparaciones con actos terroristas (Cortizo 2015). Además, existe la Obra Social de la PAH: una frase

muy repetida en las asambleas de la PAH es la de “con la PAH nadie se queda en la calle”. La Obra Social de la PAH se mueve en dos líneas: que la familia entre en su propio piso del que había sido desahuciada, propiedad del banco; o que la familia desahuciada entre a vivir en un bloque de viviendas propiedad de un banco debido a la quiebra de una empresa inmobiliaria. Existen otras acciones, como las mociones en los ayuntamientos o las acciones de negociación y presión a entidades – se acompaña al afectado para que se tenga más poder presencial e intelectual en las negociaciones con el banco. Posteriormente se hizo una ILP a nivel autonómico, en Cataluña, y esta vez fue aprobada por el Parlamento de Cataluña y convertida en la ley 24/2015, de las más garantistas de Europa en materia de vivienda. Finalmente ha sido tumbada por el gobierno español presidido por el PP, provocando que se iniciara una nueva campaña de Escrachés.

Finalmente, coincidiendo con la campaña electoral de las elecciones generales del 20 de diciembre de 2015, la PAH inició una demanda de 5 exigencias mínimas sobre vivienda: 1) dación en pago retroactiva, 2) alquiler social, 3) stop desahucios – las tres de siempre- y añadiendo 4) suministros básicos garantizados y 5) vivienda pública. Estas exigencias han sido reivindicadas a través de performances en la calle junto con una gran actividad en las redes sociales, llamada las 5 de la PAH, y señalando los principales partidos políticos que no las han incluido en su totalidad en sus programas – PP, PSOE y Ciudadanos.

La organización de la PAH, a nivel interno, se realiza a través de comisiones. Para el uso de la imagen las más importantes son la comisión de acciones y la de comunicación. El análisis de las acciones y de la organización previa y posterior permite un acercamiento al uso del poder que la imagen representa en la lucha por los derechos básicos como la vivienda.

5. Metodología

La metodología ha consistido en un trabajo de campo constante en la PAH de Barcelona, con observación participante en las asambleas semanales, tanto las de bienvenida como las de coordinación interna. Se ha documentado y observado las dinámicas de la plataforma, haciendo reportajes de diferentes acciones que se han llevado a cabo frente a sucursales bancarias. El trabajo de campo también ha consistido en entrevistas semi estructuradas a la comisión encargada de la comunicación de la PAH y a diferentes personas afectadas, para analizar cualitativamente su proceso de empoderamiento y el uso de imágenes.

Por otra parte, se ha hecho una comparativa de las imágenes aparecidas en el periódico con las difundidas a través de las redes sociales por la PAH en el momento de hacer una actuación, que también fue seguido in situ por parte de los autores. La acción seleccionada ha sido una del 05/05/2015 en una sucursal del Catalunya Caixa próxima al centro de Barcelona. Las imágenes y noticias analizadas han sido de eldiario.es y la cuenta oficial del Twitter de PAH de Barcelona. En el análisis se tiene en cuenta el hecho de considerar el ámbito social, técnico y estético de las imágenes (Rose 1996) y todo el contexto analítico (Zurdo & Serrano 2012), así como códigos de análisis visual, ya que lo que construye la idea de realidad está influida por códigos perceptivos (Karam 2014).

6. Discurso y redes

Ante el mensaje estándar de los medios de comunicación, la PAH ha podido cambiar el lenguaje instaurado en el imaginario colectivo. Se ha pasado del “usted ha vivido por encima de sus posibilidades” al de “usted ha sido víctima de una estafa”. En las asambleas se puede observar cómo una vez se cambia la mentalidad, se refuerza la autoestima, se coge fuerza personal y voluntad de justicia, se empodera la población con una voluntad de cambio. Entrevistando a gente afectada por la hipoteca, muchas de ellas coinciden en que las acciones directas en los bancos son las que más empoderaban, perdiendo el miedo pero con el carácter pacífico que caracteriza el movimiento «iba a muchas acciones a los bancos y eso me envalentonaba, ¡no es que me volviera violento ni nada de eso!» afirma uno de los afectados.

El paso hacia el activismo y adoptar roles de líder se consigue con la acción colectiva y en parte gracias al lenguaje y el cambio de mentalidad de culpable a víctima, y a activista. El miedo inicial en las acciones también es común ya que en el movimiento la gente afectada, en muchas ocasiones, nunca había superado la legalidad cívica establecida, con lo que se va perdiendo el miedo poco a poco, en palabras de una afectada «cuando fui a una acción, empecé a temblar y me quedé blanca, porque yo me pensaba que iba a venir la policía, que nos iba a pegar, que nos iban a echar». Las personas afectadas suelen tener familia y alrededor de 50 años, gente que se ha empoderado y ha cambiado su vida completamente con el activismo, explicado por otro afectado:

Se va a bloquear el banco, ocupar el banco para que un compañero consiga lo que es justo para cualquier ciudadano como es una vivienda justa. Preparar la acción, hacer la acción, gritar, pelear hasta que mi compañero consiga lo que necesita, eso reconforta a cualquiera (Afectado).

La relación con los medios de comunicación también está plasmada en el imaginario del colectivo afectado, así como el uso sesgado que hacen de las noticias:

Las entidades bancarias les dan dinero a los grandes, por lo tanto no atacar a ningún banco es la táctica que utilizan los medios de comunicación, porque están atrapados. Si hay algo negativo de la PAH eso sí que lo sacan, les interesa desprestigiar el movimiento que va en contra de sus políticos que no hacen nada (Afectado).

Entre el lenguaje usado hay frases como “Yo soy de la PAH”, que crean un sentimiento de identidad, empatía y lazos de solidaridad. Gala Pin, actual regidora del Ayuntamiento de Barcelona, estuvo vinculada a la PAH y concluía en una entrevista de “El País” que «El chip de la PAH ha roto el derrotismo de la izquierda como el salto del “No pasarán” al “Sí, se puede”» (Blanchar 2014).

La importancia que se le da al mensaje y la comunicación queda reflejada por el continuo trabajo de la comisión encargada de la comunicación. Las reuniones son mensuales, pero la comunicación es diaria a través del Telegram, con unos 100 mensajes diarios de media. La PAH de Barcelona es muy importante en general, como afirma un miembro de comunicación «está bastante experimentada a nivel de comunicación, para muchas PAHs me atrevería a decir que es un referente». A través de cursos de comunicación y experiencias compartidas, usan las redes so-

ciales de distinta forma, especialmente el Facebook y el Twitter, aunque también se mueven en Instagram, Flickr y en el blog. Cada uno tiene su uso:

En Twitter se utilizan frases muy sencillas, que tengan gancho y sobretodo alegres, con un punto de ironía también. Es muy diferente el tono de una red a otra. Twitter es más instantáneo, Instagram es prácticamente un repositorio de imágenes y Facebook hablas a tu comunidad, gente de la PAH y personas o colectivos afines al movimiento, un relato de lo que ha sucedido en breve, con amor y cariño (Participante de la comisión de comunicación).

La importancia de las redes frente a los medios tradicionales lo resume otro miembro de comunicación:

Para mí lo de que los medios de comunicación son objetivos es todo lo contrario, sacan lo que les interesa según las entidades financieras o partidos políticos que hay detrás [...], lo bueno es que a través de las redes sociales tú tienes voz y también como la PAH tiene legitimidad no sólo tienes voz sino que también produces opinión pública (Participante de la comisión de comunicación).

Las líneas básicas que sigue la comunicación de la PAH hacen referencia a la victoria y a la alegría, son propositivas y generan empoderamiento, nunca buscar la morbosidad o la cara más triste de las noticias. Se trata de crear simpatía:

Imágenes en que la PAH aparece siempre como una comunidad que siempre gana o luchadora pero feliz, ya genera simpatía en el espectador, sólo por la imagen, aunque no conozcas el movimiento. Y eso es lo que realmente hay que favorecer: solidaridad y reflexión crítica, porque es imagen de la filosofía de la PAH (Participante de la comisión de comunicación).

En referencia a la imagen, des del momento que se toman fotos ya se sabe que se tiene que tomar las líneas comentadas de la PAH, con detalles como que aparezca mucha gente o las camisetas verdes con el logo de la PAH en primer plano o algún cartel. Entre los miembros se hace una selección de todas las imágenes y finalmente se retoca un poco la luminosidad o borrosidad, siempre teniendo en cuenta de hacer lo justo para no distorsionar la realidad. Una distorsión que a veces puede producirse en los *mass media*:

Se piensa en lo que llama más la atención al consumidor de ese periódico, que generalmente suele ser la parte más visceral y que no corresponde con nuestra realidad. Que toda una acción pacifista, festiva y alegre que dura 3 horas se reduzca al segundo en que hay un momento de discusión, no es justo y no se corresponde con la realidad de la acción (Participante de la comisión de comunicación).

Existe la importancia de cambiar el discurso imperante y el imaginario colectivo de derrota frente al poderoso; la imagen y el mensaje que transmite están bien elegidos por la comisión de comunicación:

Muchas veces usamos imágenes positivas y que sigan con el texto, pero en redes como el Facebook hacemos mucho hincapié en la importancia de estas, estamos muy acostumbrados a tener la información masiva y no se lee casi nada. La imagen

expresa mucho y creo que consigue interpelar al receptor de la imagen (Participante de la comisión de comunicación).

En este sentido, en el uso de las redes afirman que pueden «generar pensamiento crítico y red de solidaridad [...] porque como asociación no podemos recluirnos en no usar las redes sociales, pero para atraerlo luego en asambleas presenciales». Estas pueden reflejar un carácter asistencialista de la acción, mientras que la PAH quiere salir de la imagen de víctima, empoderarse, cambiar los roles, y no mostrar al banco como inalcanzable, construir un contrarrelato:

Que tú puedas ir andando por la calle y ver que un grupo que están empapelando las vidrieras en un banco que tiene mucho poder económico, eso te cambia el chip como espectador, porque rompe con tus códigos y esos significados que ya te venían dados y que asumes (Participante de la comisión de comunicación).

7. Análisis de imágenes

Dentro de la campaña de presión a las entidades que continuaban desahuciando y que no tenían voluntad de negociar un acuerdo justo, se organizó la ocupación de una sucursal de Catalunya Caixa (CX).¹⁸ El 05/05/2015, tras un farol y varios rodeos para evitar el cerco policial se consiguió entrar a la sucursal de la calle Pau Claris y permanecer dentro todo un día, hasta que ya de noche los Mossos d'Esquadra – la policía autonómica catalana – desalojaron a los resistentes. Con esta acción se pretendía presentarse en la oficina bancaria para hacer patente la disconformidad y llevar la protesta hasta sus incitadores. De este modo, el cuerpo colectivo de la PAH se personaba ante la sede de las cual emanaban las clausulas y las condiciones de la injusticia.

En las imágenes de la acción de este día se puede observar una diferencia fundamental entre lo que ofrecieron los medios y lo que difundió la PAH. Mientras que la prensa eldiario.es destacó el cerco policial (Fig. 2) y el momento del desalojo – en el final de la ocupación – la PAH publicó una imagen de unidad (Fig. 3), de alegría y de victoria justo después de haber iniciado la ocupación.

La figura 2 muestra el despliegue en fila de un grupo de policías antidisturbios. A nivel figurativo esta imagen recrea en nuestra mente una muralla o un gran obstáculo difícil de superar. A nivel conceptual la imagen remite a unos custodios que no dejan pasar a nadie hacia el banco, además de que no pasa desapercibido su carácter de policía antidisturbios. En este sentido, una acción pacífica se reviste de mayor gravedad ya que se envía a la policía encargada de sofocar acciones de una envergadura mayor. Pese al desalojo efectuado, los medios parecen desproporcionados, y en conjunto, la línea de policías en pie embozados y totalmente pertrechados transmite la sensación de fortaleza y absoluta prohibición de paso – so amenaza de usar su fuerza disuasoria, que al ser antidisturbios, es una de las mayores que pueda ejercer la policía.

La figura 3, a diferencia de la anterior, muestra al grupo de activistas, sonrientes y alegres, que realizaron la ocupación reivindicativa. En este caso, a nivel figurativo reconocemos un grupo apiñado – de cuclillas y de pie – que ocupa todo el plano del pasillo de acceso al banco. A nivel conceptual se crea la idea de unidad, de una voluntad combativa y cohesionada. En esta imagen vemos al grupo que ocupa,

que actúa, que lleva a cabo la reivindicación. La sensación que transmiten no es de amenaza, pese a conformar también un muro, sino de esperanza, de alegría y de lucha. El elemento verde predominante acentúa la unidad y solidaridad de los congregados, y los carteles lo dotan de contenido – se deduce una preparación, una línea política y unos objetivos.

Finalmente, en la figura 4 tenemos una imagen descuadrada en la que las personas ya no son protagonistas. A nivel figurativo distinguimos – pues el resto es parte del escenario de la acción – dos carteles, uno de los cuales está siendo retransmitido en la pantalla a través de una de las cámaras de video vigilancia. El circuito cerrado de televisión (CCTV) se convierte así – dejando un cartel en la trayectoria visual de la cámara de vigilancia- en un medio de denuncia. Una infraestructura bancaria se apropia y se reutiliza para (re)transmitir su mala praxis – se lee perfectamente “alquiler social” y “los tres jinetes de la usura”. A nivel conceptual podemos ver que de la imagen se colige el mensaje que se quiere hacer público, que se visibiliza – hasta en televisión –, las demandas, sobre fondo verde, que han presentado. En definitiva, queda claro que la acción tenía una vocación de interpelar, de comunicar una posición.



Fig. 2-3 - Ocupación de Catalunya Caixa, eldiario.es y PAH Barcelona, 2015.



Fig. 4 - Ocupación de Catalunya Caixa vista por los autores, Eduard Sala, 2015.

8. Reflexiones finales

En la sociedad del cansancio – consecuencia de la sociedad del rendimiento y de la positividad excesiva –, el hastío y el agotamiento se utilizan como mecanismos disciplinario-biopolíticos, para un control más eficaz y una narrativa desconflicta. La PAH es el intento de sobrepasar esta saturación por cansancio y organizar una respuesta conjunta y en común. Frente al drama de los desahucios, la PAH organiza la rabia y la convierte en una llamada de rebeldía contra las políticas financieras que usan la deuda para controlar a los afectados – la deuda atenaza y no deja vislumbrar un futuro, retiene y secuestra las energías e impide que las familias avancen. Verse como afectados permite desplazar la lucha al terreno concreto del cuerpo – de los cuerpos, de la multitud – sin perderse en el mundo de las ideas. La centralidad del cuerpo concretiza la lucha, visibiliza el causante, señala los responsables y ofrece soluciones materiales e inmediatas – la acción directa, sin esperas judiciales, contra los bancos que les desahucian. La práctica performativa de encarnar la alternativa, establece el posicionamiento desde donde se protesta, lo cual añade legitimidad – pues es una postura abierta y honesta, surgida del sufrimiento – y a la vez politiza a los miembros – ya que no se trata de forma individual o aislada, sino colectiva y compartidamente. Frente a la voz imperante y homogeneizadora de los grandes medios de comunicación, propietarios en su mayoría de grandes bancos, de difusión del mensaje de culpabilizar a la sociedad de su situación, la PAH ha producido un cambio de narrativa al empoderar a la propia población afectada. El acto de presencia que la PAH ejerce al personarse colectivamente ante sedes, sobre todo financieras, que practican el acoso contra la población vulnerable subvierte la transparencia vigilante de nuestra época, colocando el foco de atención y escudriñamiento en los poderes que tradicionalmente nos disciplinan. De esta manera se niega la tradicional misión defensiva a la que relegaban a los agredidos y se pasa a la ofensiva, dotando a los sujetos de la posibilidad de enunciar, señalar y enjuiciar.¹⁹

¹ Cfr. <https://abandazos.files.wordpress.com/2016/06/c2a1escucha-anarquista-david-harvey.pdf>.

² Es lo que David Lyon, partiendo de Bauman, denomina la vigilancia líquida (2010), donde la vigilancia se torna en una ensamblaje flexible (Lyon, 2002).

³ Cfr. http://info.nodo50.org/IMG/pdf/33787_0_articulo.pensamiento_posi.pdf.

⁴ En la PAH la utilización de este término tiene una doble dimensión; por un lado se hace referencia al carácter colectivo de las vivencias compartidas y la lucha, por otro lado se politiza la cuestión de género, autodenominándose en femenino para visibilizar la hegemonía patriarcal en las formas y prácticas – así como para reivindicar una política feminista.

⁵ Cfr. http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/379/Marina%20Garces-que%20podemos%20hacer.pdf

⁶ El compromiso nos enlaza con los demás, nos pone en comunicación y relación con el resto. «El compromiso, cuando nos asalta, rompe las barreras de nuestra inmunidad, nuestra libertad clientelar de entrar y salir, de estar o no estar, de tomarlo o dejarlo» (Garcés 2013).

⁷ Es un sector en alza, al que las compañías le prestan mucha importancia. Tal como se refleja en esta noticia su desarrollo procura de centros que se encuentran muy cerca de nosotros: «Zurich elige Barcelona para instalar su centro mundial de “big data”», <http://www.expansion.com/economia-digital/companias/2016/03/10/56e13dcae2704e897d8b468b.html>, accedido el 10 de marzo de 2016.

⁸ No podemos olvidar que cada acción que incluya un dispositivo genera un registro -una llamada de teléfono, una búsqueda en la red- que después puede utilizarse para monitorizar y controlar la actividad de personas y colectividades -así como proyectar patrones de conducta, previsiones de tendencias, adelantándose a los escenarios futuros-. Algo similar ocurrió durante la votación del

referéndum sobre la permanencia del Reino Unido en la UE, en la que las tendencias de los internautas se acercaron más al resultado final que las encuestas tradicionales.

⁹ Cfr. <https://www.criptica.org/index.html@p=182.html>.

¹⁰ Haraway (1988) critica magistralmente esta pretendida objetividad desde el feminismo, mostrando la imposibilidad de concebir un conocimiento-ciencia desproblematizado.

¹¹ Una compañía de electrodomésticos ha hecho un anuncio en el que queda patente la función recopiladora que tienen los sensores inteligentes. En el anuncio un despreocupado morador recorre su casa mientras una persona apunta en un cuaderno los diferentes hábitos de la persona: la temperatura de la nevera o el agua de la ducha son un ejemplo. El hecho de que la compañía haya sustituido a los sensores por una persona -que muy atenta intenta tomar todos los datos que puede- es inquietante pues patentiza la invasión de nuestra intimidad y una biopolítica del control en el que nuestro cuerpo y sus necesidades se convierten en los *inputs* necesarios sobre el que se asientan los beneficios y funcionamiento de la compañía. Demuestra que los sensores son empleados *robóticos* al servicio de la compañía, aunque lo disfracen como una conquista hacia una mayor comodidad y confort. El anuncio acaba con un demoleador “Nuestro mejor centro de investigación es tu casa”. El anuncio está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5gGJQRLHy8o> (accedido el 27 de junio de 2016).

¹² Además, de que con este tipo de dispositivos la (auto)vigilancia se vuelve invisible (Lyon, 2014), cayendo a su vez en una falsa sensación de control de la propia vida.

¹³ http://www.eldiario.es/cultura/libros/Fraudebook-toda-libertad-quita-like_0_510599109.html

¹⁴ La civilización avanza incrementando el número de operaciones importantes que podemos llevar a cabo sin tener que pensar en ellas (Laval & Dardot 2013).

¹⁵ Precisamente el grito de “No nos representan” focalizaba la frustración y el descontento que la esfera pública suponía para los congregados. El dominio público no se asumía como algo propio en el que litigar y cuestionar, ya no representaba un espacio político de enunciación pues había sido secuestrado por la política profesional que se funda en la “expertise” (Fischer 1990).

¹⁶ Pese a que Rendueles trate de lo tecnológico, lo emplea en el mismo sentido que lo técnico, es decir, aludiendo al carácter accesorio y procedimental de las aplicaciones.

¹⁷ No existe ninguna comunidad sino acumulaciones de *Égos* incapaces de una acción común, política, de un nosotros (Chul Han, 2015). La red sería una yuxtaposición sin un sentido colectivo o sin una (auto) conciencia de serlo.

¹⁸ Blackstone, un fondo de inversión, se había apropiado de muchas de las hipotecas de CX, y en un intento de rebajar la conflictividad y alejar el foco de su entidad prohibió a las personas afectadas protestar, a cambio de convertir la deuda en una cuotas más reducidas.

¹⁹ En cierto modo la PAH posibilita que el discurso público se abra a nuevas interpretaciones y aportaciones, e incluso que quienes componen lo público – y no sólo lo privado, pues muchas veces van coaligados – se vean cuestionados, tal como ocurría en el libro de Jeremy Bentham “Constitutional Code” de 1830, que habla de un panóptico aplicado a los funcionarios públicos. En definitiva, la PAH subvierte el panóptico, ejerciendo como fiscalizador de las actividades bancarias-financieras y políticas, que a veces son sinónimas.

Untag yourself. Opacità e trasparenze negli stili di vita online.

Mattia Thibault (Università degli Studi di Torino)

1. Introduzione

Nel luglio 1993 usciva sul “New Yorker” la storica vignetta di Peter Steiner “On the Internet nobody knows you are a dog”, testimonianza dell’impene-trabile opacità che caratterizzava il Web: uno spazio nel quale crearsi nuove identità era all’ordine del giorno e ogni discorso online era celato dietro un nickname.

Venti anni dopo la situazione sembra capovolta, e non soltanto per i tentativi di sorveglianza stampo NSA, ma anche per un cambiamento culturale e ideologi-co. Il Web, nella sua evoluzione, si è allontanato dalla *periferia* della semiosfera in cui è nato ed è andato a conquistarne il cuore (Thibault in stampa). Questo spostamento ha anche segnato un profondo mutamento ontologico del medium, sostituendo la sua separazione assoluta e opaca dalla realtà con un’apparente trasparenza, che permette un passaggio liquido e senza soluzione di continuità tra la vita offline e la vita online.

Resiste, però, su alcuni forum la cosiddetta A-culture (Auerbach 2012), ovvero la sottocultura che intrattiene con il Web un rapporto feticistico e che, tra le altre cose, ha dato vita al famoso collettivo di hacker *Anonymous*.

Se Facebook, da un lato, si propone come campione della trasparenza, come spa-zio nel quale rappresentarsi in modo naturale, dall’altro 4chan si propone come luogo che non è sottoposto nessuna censura, ospitando spesso il politicamente scorretto, la pornografia e il *gore* – con l’unica, importante, eccezione dell’identità personale, che deve invece essere necessariamente coperta da una cortina impe-netrabile di opacità, nascosta dietro l’etichetta “Anonymous”.

In questo articolo, allora, per prima cosa delinearemo alcuni appunti per un’analisi del Web basata da un lato su una selezione (inevitabile vista la quantità) di testi fondamentali dedicati all’argomento (come Manovich 2001, Bolter & Grusin 1999 e Auerbach 2012) e dall’altro sull’uso di alcuni strumenti semiotici derivati sia dalla scuola lotmaniana che da quella di derivazione greimasiana,¹ nonché da alcuni approcci semiotici mirati alla Rete.² L’articolo si conclude con l’analisi di due casi di studio significativi. I due *testi* analizzati non solo sono esempi dei due diversi paradigmi e delle ideologie loro sottostanti, ma ne sono, in virtù del loro contenuto (e, in un caso, del loro autore) anche proponenti e artefici.

2. Appunti di semiotica del Web

2.1 L'ipertesto Web

Ugo Volli, in un capitolo dedicato alle spazialità di Internet (Volli 2005), sottolinea come i media siano spesso descritti e nominati facendo ricorso a delle metafore. Queste metafore possono essere legate ad azioni (*televisione*, *radiofonia*), a dei tempi (giornale, news) oppure a supporti materiali (paper). Quando si tratta del Web, le metafore che vengono utilizzate sono metafore spaziali: il Web è descritto come una rete, come un spazio in cui è possibile muoversi, insomma, come un ambiente. Questa metafora, da un lato, si riferisce al supporto fisico del Web, ovvero Internet, l'insieme di network di computer interconnessi tra loro su scala planetaria: una rete fisica articolata nello spazio. Dall'altro, però, la metafora ambientale è anche indicativa della natura testuale del Web che si configura come una sorta di ipertesto di ipertesti. Se i singoli siti Web sono indubbiamente degli ipertesti – nel senso immaginato da Landow (1992) e studiato approfonditamente, ad esempio in Aarsteh (1997) – il Web nel suo insieme è un prodotto semiotico più complesso. La sua natura, infatti è corale e diacronica: si tratta del frutto di innumerevoli pratiche di produzione testuale e di autorialità disparate e spesso conflittuali. In questo senso, il Web è simile ad un altro sistema semiotico complesso con cui spesso la semiotica si è confrontata: lo spazio urbano. La città, nonostante la metafora di De Certeau, non è un testo, ma *si comporta* come tale (Volli 2008). In modo simile possiamo affermare, allora, che il Web, pur non essendo propriamente un ipertesto, si comporti come tale, e così possa essere analizzato.

L'ipertesto è un medium non-lineare,³ dotato di una struttura labirintica che permette al lettore di muoversi tra testi e frammenti testuali lungo diversi assi e collegamenti. Si tratta di un testo ergodico (Aarsteh 1997), ovvero di un testo che richiede un certo sforzo al lettore per essere attraversato, ma che al contempo gli permette di muoversi liberamente all'interno di una struttura di costrizioni predefinita.

Da questo punto di vista, l'ipertesto è in contrapposizione strutturarle con i media lineari, ovvero quelli che si configurano come *flussi* (determinati da forme del tempo cicliche, come radio e TV) o *sequenze* (come il libro) (Volli 2005). I flussi e le sequenze sono costruiti su modelli di spazio striato, ovvero uno spazio che contiene al suo interno dei percorsi prestabiliti e fissi che guidano il suo attraversamento (Deleuze & Guattari 1980). L'ipertesto, al contrario, è caratterizzato da una spazialità liscia, dagli attraversamenti imprevedibili, tipica dell'oceano – attraverso il quale, come nel Web, si naviga.

Ciononostante, la struttura dello spazio e, soprattutto, dei modi in cui esso può essere attraversato, non dipende unicamente dal medium stesso. Sebbene, come vedremo, l'interfaccia possa andare ad agire come agente striante o lisciante è l'uso che viene fatto del medium che ne determina le caratteristiche finali (come ben dimostrato da Floch 1990). Sono le pratiche stesse, allora, la loro diffusione e le loro connotazioni identitarie e ideologiche che, negoziando con le caratteristiche del medium e dell'interfaccia, determinano la spazialità effettiva del Web e delle sue diverse fasce.

2.2 Web e semiosfera

Il Web, così come altri ambienti antropici – il testo, la città – si organizza secondo le modalità di una semiosfera. Questo significa che il Web ha un suo centro e una

sua periferia, una sua gerarchia interna di testi e metalinguaggi e così via. Ciononostante, quello che più conta per la nostra analisi non è tanto la semiosfera del Web, ma il Web nella Semiosfera.

Lo spazio liscio dell'ipertesto Web è estremamente vasto ed è in continua espansione: si tratta ormai di un contenitore di testualità che si estende tanto quanto la semiosfera e, anzi, per certi versi la eccede. Il Web, innanzitutto, è solo in parte interno alla semiosfera della cultura in cui è immerso: la Rete ospita testi propri a culture diverse e alcune sue aree pertengono esclusivamente ad una specifica cultura (si pensi a social network "alternativi" come Renren o Vkontakte, propri delle semiosfere rispettivamente cinese e russofona, ma anche solo a siti Web disponibili in un'unica lingua). Inoltre, se è vero che i suoi linguaggi, metalinguaggi e testi sono spesso contemporaneamente presenti in Rete e al di fuori di essa, questo non significa che tutto il Web sia contenuto in una *qualche* semiosfera: parte di esso, infatti, è da considerarsi extra-culturale – ad esempio parte del contenuto del Deep Web (formato da testi non accessibili al pubblico, da copie cache e da altri tipi di testi che Lotman definirebbe come non culturali) o della Dark Net (che contiene, ad esempio, siti di pedopornografia o dedicati ad attività criminali, di nuovo considerate come esterne alla semiosfera).

Il Web deve allora essere considerato come una sorta di categoria trasversale: una matrice intertestuale che unisce tramite link un enorme insieme di testi (contenuti in diverse semiosfere o, talvolta, esterni ad ognuna di esse) in virtù della loro presenza online e del loro collegamento alla Rete. Gli spazi di intersezione tra il Web e una specifica semiosfera selezionano una serie di testi che appartengono alla stessa cultura e sono legati dalla comune appartenenza all'ipertesto Web, individuando in questa maniera una sorta di "sezione bidimensionale" di una sfera (Thibault 2016). Questa sezione presenta però *tutte* le caratteristiche che Lotman attribuisce alla semiosfera nel suo insieme, ovvero un'organizzazione gerarchica tra centro e periferia, l'esistenza di complesse dinamiche interne e la presenza di un confine esterno, che funge da poroso spazio di traduzione.

Il modello teorico che abbiamo appena delineato – quello di un Web pervasivo – è adatto a descrivere solamente la situazione attuale, dominata da un Web ubiquo, che permea ogni zona della cultura. Se però vogliamo analizzare la posizione del Web degli esordi, all'inizio degli anni Novanta, ci troviamo di fronte a una situazione molto diversa. Alla nascita del World Wide Web, i testi della Rete erano posizionati interamente nella periferia della semiosfera – luogo dove sono relegate inizialmente tutte le innovazioni, sia culturali che tecnologiche. Alla sua nascita, si sono riversati nel Web gli utenti di servizi Internet precedenti, quali *usenet*, *newsgroups* e *bulletin boards*, dando così vita ad una nuova comunità di utenti selezionata in base a criteri di *accesso* e possesso di *competenze*. Nasce così una vera e propria *community of practice* (Lave & Wenger 1991) formata dai pochi professionisti in grado di operare in questa porzione di semiosfera.⁴ Questa comunità, così come le testualità da lei prodotte e le sue pratiche di produzione e condivisione testuale, sono state fortemente influenzate dal medium stesso, vero e proprio sistema modellizzante (Lotman 1992).

La prima caratteristica del medium a influenzare profondamente il Web delle origini è la separazione insormontabile tra autore empirico e lettore empirico determinata dalla natura telematica e radicata del Web, che hanno fatto sì che l'anonimato divenisse una costante delle interazioni online. Il "nickname" era l'isotopia, spesso instabile (lo stesso utente ne poteva avere diversi) attorno alla quale gli

utenti costruivano i loro autori modello, spesse volte molto lontani da quelli empirici. La propria identità offline invece non veniva quasi mai condivisa in Rete, ma era, anzi, gelosamente protetta.

Altra caratteristica determinante è stata quella del privilegiare la parola scritta – anche per via della lentezza delle connessioni, le quali faticavano a sostenere immagini o filmati di grandi dimensioni. Lo scritto era dunque il mezzo di comunicazione privilegiato, anche se immediatamente affiancato dalle emoticon (in uso già dall’inizio degli anni Ottanta).

Infine, gli utenti del Web originario avevano la tendenza a creare rapporti effimeri piuttosto che duraturi nel tempo (Auerbach 2012). Complice l’anonimato e l’instabilità degli pseudonimi usati (ben lontani dai “profili” ben strutturati introdotti all’inizio degli anni 2000) le interazioni tra utenti generalmente duravano il tempo di una chat o erano limitate ai board di alcuni forum specifici.

Queste tre caratteristiche del Web delle origini, poi, si sono efficacemente combinate con quelle delle sottoculture *nerd* e *geek* contemporanee (anch’esse semioticamente periferiche), rafforzando così isotopie quali l’amore per le innovazioni tecnologiche, la timidezza e goffaggine sociale che si riscattano dietro uno schermo anonimo e un generale rifiuto della realtà offline a favore di quella virtuale (Auerbach 2012).

Col tempo, però, il Web ha guadagnato sempre maggiore importanza e prestigio, spostandosi – o meglio deformandosi – verso il centro della semiosfera. L’utenza del Web è andata via via allargandosi senza più limitarsi a gruppi periferici (adolescenti, professionisti di IT, studenti di informatica), ma andando a inglobare una porzione importante della popolazione umana. Il passaggio al cosiddetto Web 2.0 ha sancito questa mutazione in modo definitivo, portando il Web fino nel cuore della semiosfera. A una Rete periferica si è andata col tempo a sostituire una situazione in cui il Web è presente in ogni parte della semiosfera. Nel centro troveremo allora quei siti talmente prestigiosi da estendere il loro potere modellizzante ben oltre il piano del Web (Google, Facebook, Twitter, Amazon e simili): siti che, dalla loro posizione di prestigio, influenzano e modificano linguaggi e metalinguaggi, dando origine a neologismi (“googlelare”, “likeare”), alterando equilibri economici (Amazon, AirBnB), influenzando il linguaggio politico (che dagli “annunci” è passato ai “tweet”, e dalle “parole d’ordine” agli “hashtag”), le strategie di marketing (come il *viral marketing*) e i modelli con cui descriviamo metaforicamente la realtà (sempre più modellata come una “rete” o un “network”).

In questo Web centrale le vite online e offline si intrecciano in continuazione. Le identità sono ormai stabili e costruite attorno a “profili” persistenti, i possibili percorsi narrativi sono sempre più ibridi e permettono, tramite il Web, di operare sulla realtà quotidiana – tramite il sito della propria banca, iscrivendosi ad un concorso pubblico, affittando una casa o comprando un abbonamento dell’autobus. In questo nuovo paradigma del Web – che qui chiameremo *Social Web* in virtù dell’importanza dei social network nell’attuare questa rivoluzione – rimane ben poco di quello che era il Web originario. All’anonimato si sono sostituiti i profili Facebook e le mail “nome.cognome”, alla parola scritta si affiancano le fotografie (*selfie* in primis), le gif animate, i video e, tramite app quali *Viber* e *Whatsapp* anche le chiamate vocali. Infine alle interazioni effimere e discontinue si sostituisce la creazione di “amicizie” o di rapporti “follower”/“followed” stabili nel tempo e tracciabili nei dettagli.

Il Web, però, non si esaurisce nel centro della semiosfera. Attorno a esso esistono

una fascia mediana ed una periferia. La prima è composta da una moltitudine di siti dedicati alle più varie attività e argomenti: blog, siti commerciali, pagine di enti pubblici e privati, siti di informazioni, siti dedicati al turismo e così via. Un insieme vasto ed eterogeneo, che comprende gran parte dell'offerta del Web, tanto da risultare al contempo difficile da descrivere e relativamente poco interessante. Nella periferie del Web, invece, si sono conservate molte delle caratteristiche del Web delle origini, in particolare in quella zona un po' oscura che si aggrega attorno a siti come *4chan* o *8chan*, che qui chiameremo *l'Internet* (con l'articolo determinativo, calco dell'inglese).

L'Internet e il Social Web sono i due paradigmi dominanti nel Web odierno: opposti, ma in contatto, meritano un'analisi puntuale che si soffermi sulle loro ideologie e sulle loro interfacce.

2.3 Web e trasparenza

Prima di iniziare l'analisi, però, è opportuno fare un'ultima riflessione su quello che è uno dei punti cardine delle retoriche che stanno dietro ad entrambi i paradigmi in oggetto: quella della trasparenza.

La trasparenza è un termine polisemico, nato come caratteristica del mondo sensibile, ma spesso applicato ad attività semiotiche. Fontanille (2015) traduce questo concetto in una configurazione semiotica: in quest'opera la trasparenza viene analizzata nelle sue molteplici accezioni, da quella oggettuale a quella narrativa, fino ai suoi usi metaforici nel linguaggio politico o economico, nel tentativo di individuare un nucleo semantico utile a descrivere semioticamente gli elementi della trasparenza. L'autore la articola così secondo due criteri. Il primo è quello di una predicazione concessiva, spesso associata a una trasformazione fiduciaria: la trasparenza, in questo caso, è la consapevolezza dell'esistenza di un ostacolo (fisico o cognitivo) tra un attante osservatore e ciò che desidera vedere, abbinata alla credenza che questo ostacolo non impedisca, però, la visione. Il secondo, invece, è che la trasparenza sia una forma regolatrice del rapporto tra un fenomeno dinamico (luce o informazioni) e un sistema statico e strutturato (fisico o sociale) operata da una terza parte, un attante controllore, che può operare sia sul sistema (rendendolo trasparente) che sul fenomeno dinamico (facilitandone l'attraversamento del sistema).

Nel caso del Web l'ostacolo è il medium stesso, il dover passare attraverso a una macchina per relazionarsi con gli altri utenti o per ottenere informazioni. L'attante osservatore, ovvero l'utente, deve interagire con un'*interfaccia* che al contempo struttura le informazioni e i testi che compongono l'ipertesto Web e configura una serie di percorsi narrativi messi a disposizione dal sito (ingrandire una foto, metterle un "like", scrivere un commento, ecc). Il web designer, invece, è l'attante controllore che può agire sia sull'interfaccia del sito, rendendolo più "trasparente" possibile, sia sulle informazioni che vengono convogliate, adattandole al sistema, sia da un punto di vista informatico (formati di file, implementazioni in html...) che da quello semiotico (dispositivi di embrayage che facilitano l'identificazione tra autore empirico e autore modello).

Bolter e Grusin (1999), sviluppando il concetto di rimediazione (influenzati dal lavoro di McLuhan), introducono due termini che molto hanno a che fare con l'opacità e la trasparenza mediatiche: immediatezza e ipermediazione. L'immediatezza è anch'essa una forma di embrayage che tenta di nascondere, non solo l'e-

nunciatore, ma l'enunciazione stessa – in altre parole tenta di rendere trasparente il media. L'ipermediazione, d'altro canto, indica la presenza di più linguaggi e medium contemporaneamente che strutturano in modo complesso l'informazione, moltiplicandola ma, allo stesso tempo, rendendo più opaco il medium stesso. Quando trattiamo di interazioni online, però, l'utente si confronta con trasparenza e opacità non solo come qualità che ostacolano la sua *ricezione* di informazioni, ma anche – questo è particolarmente importante – come qualità che interessano il suo ruolo di *emittente* e che influenzano i messaggi e i testi che esso stesso immette nella rete. Dunque non sono solo le interfacce, ma anche le pratiche di produzione testuale da parte degli utenti, a mirare ad effetti di immediatezza o di ipermediazione.

3. L'Internet

3.1 La periferia del Web

La periferia della semiosfera è descritta da Lotman come un luogo di innovazione continua, di dinamismo e di creatività, che spesso si presenta come alternativa e in aperto contrasto con il centro. Per quanto riguarda il Web, in questa periferia troveremo tutti quei siti dedicati a pratiche che, pur facendo parte della nostra cultura, non sono sempre esplicitamente riconosciute come tali – basti pensare a testualità sconvenienti come la pornografia (che pur costituendo una grossa porzione dell'offerta della rete non compare tra i suggerimenti di ricerca di Google), o a siti che ospitano attività semi-illegali come lo *streaming* e il download di file piratati. Nella periferia, inoltre, è anche possibile trovare diversi forum e imageboard nei quali gli utenti interagiscono in modo anonimo o pseudonimo condividendo e commentando immagini e in generale esercitando una grande varietà di pratiche di produzione e condivisione testuale spesso estremamente formalizzate. L'esempio più noto è probabilmente *Achan*, fondato nel 2003, luogo di nascita del famigerato collettivo di hacker *Anonymous* e sito nel quale sono stati inventati la maggior parte degli *Internet meme* (Marino 2015).

Ho scelto di indicare questa zona periferica del Web "l'Internet", in quanto i suoi utenti tendono a definirla proprio "the Internet", sineddoche che sottintende il suo essere depositaria dell'anima più originale e autentica della Rete.

L'Internet si pone in continuità esistenziale con il Web delle origini – dominato, come abbiamo detto, da anonimato, parola scritta e relazioni evanescenti – e in aperto contrasto con le regioni centrali della semiosfera e soprattutto con il Social Web, che fa della commistione tra reale e virtuale la propria ragion d'essere. Potremmo immaginare, allora, che se il Web è nato nella periferia della semiosfera per poi guadagnarne il centro, questo è avvenuto tramite una deformazione, che ha allontanato la Rete e la concezione di essa dal suo punto di origine. Questo spostamento ha provocato una reazione di lacerazione del Web: da una parte la Rete che diventa un'estensione della vita quotidiana e dall'altra quella che rifiuta ogni collegamento esplicito tra i due e si propone come spazio alternativo dotato di diverse gerarchie di valori, ideologie e programmi narrativi.

La sottocultura che si concentra attorno all'Internet è rinominata da Auerbach (2012) "A-Culture" – la cultura dell'anonimato. Nel suo sforzo descrittivo Auerbach fa risalire questo desiderio di anonimato allo stigma sociale che spesso

ha circondato e ancora circonda *geek e nerd* (ma anche i giapponesi *otaku*). Il Web risulta allora come una realtà parallela estremamente appetibile, in cui non solo è possibile fuggire allo stigma ma, anzi, esso diventa motivo d'orgoglio. Questa "fierezza di essere *nerd*" si traduce poi in quella che secondo Auerbach è una delle caratteristiche fondamentali della A-Culture: l'elitismo dei suoi membri.

L'Internet, e *4chan* in particolare, è spesso stato accusato di essere un focolaio di odio, un punto di ritrovo per omofobi, maniaci sessuali, hater, troll, misogini e molestatori e più di una volta ne è stata chiesta a gran voce la chiusura. Secondo Manivannan (2013), però, questa visione apocalittica dell'Internet è in realtà fuorviante. La giovane ricercatrice sostiene, ad esempio, che quella che a molti sembra mera misoginia sia in realtà un modo con cui la comunità protegge una delle sue regole più importanti: quella dell'anonimato. Rivelare il proprio genere su *4chan* è visto come un'infrazione di questa regola e viene conseguentemente punita con il mezzo solito con cui la comunità punisce i trasgressori: il *trolling*.

L'Internet è un luogo in cui sono portate avanti moltissime differenti pratiche di produzione testuale spesso estremamente formalizzate. Come gli utenti del Web delle origini, anche quelli dell'Internet sono organizzati come una *community of practice*, questa volta basata sulla produzione testuale di immagini, commenti, video e Internet meme, che vengono creati seguendo regole minuziose e precise la cui infrazione incorre inevitabilmente in una sanzione negativa da parte della comunità e in vari tipi di rappresaglia. Possiamo dire che si tratta di una forma particolare di quelle che Landowski definisce «comunità di gusto» (Landowski 2003). In questa comunità vigono solo contatti puramente oggettuali, in particolare relativi alle testualità prodotte, caratterizzati da un regime di giunzione (Landowski 2003) effimera quanto consumistica. I singoli testi vengono creati e messi in circolazione in modo da sottoporli all'immediata sanzione da parte della comunità stessa, che sarà invariabilmente di denigrazione, approvazione o imitazione. Le singole testualità risultano semanticamente spesso poco significative, mentre è l'insieme di testualità appartenenti a un singolo genere – a uno stesso meme – che si va a costituire come una sorta di *interattante coordinatore* (Landowski 2003) che va a proporsi come fautore dell'identità della comunità stessa e come elemento di disgiunzione di questa fascia dal resto del Web.

Le testualità prodotte – così come le interazioni tra utenti – seguono generalmente quelle che Auerbach (2013) definisce tre "economie": il sospetto (teorie o pratiche cospiratorie, segretezza, mascheramenti e smascheramenti), l'offesa (liberatoria diretta contro il politicamente corretto o come sanzione verso i membri che infrangono le regole della comunità, spesso sotto forma di *trolling*) e l'irrealtà (sia sotto forma di amore per l'assurdo, che come estetica del virtuale).

Se dell'offesa ci siamo già occupati altrove (cfr. Thibault, in stampa), irrealtà e sospetto sono particolarmente rilevanti per la nostra trattazione.

Per quanto riguarda l'irrealtà, l'Internet reclama e difende agguerritamente la separazione del Web dalla realtà offline. Si tratta di una valorizzazione che è alla base dell'intera ideologia sottostante la sua comunità, importante, come abbiamo visto, fin dalle origini del Web. Questo porta a un antagonismo feroce verso il Social Web, che rappresenta tutto ciò che l'Internet odia e teme: la condivisione di dati personali e sensibili con il grande pubblico, l'uso della Rete nella ricerca di approvazione sociale, la mancata protezione della propria identità e infine l'ibridazione tra realtà online e offline.

L'economia del sospetto, invece, ci rimanda all'idea di trasparenza su cui ci siamo già soffermati. Gli utenti dell'Internet riconoscono l'irrimediabile opacità del medium e agiscono di conseguenza. Il Web è visto come un ostacolo invalicabile che impedisce inevitabilmente a un attante osservatore di sapere con chi ha a che fare o di giudicare il grado di verità delle informazioni raccolte. La soluzione, allora, non consiste nel tentare di operare come attanti controllori nel rendere il mezzo più trasparente o nel condividere informazioni veritiere, ma l'esatto contrario: segretezza e anonimato. Solo la consapevolezza che il medium è irrimediabilmente opaco e che i propri dati devono essere protetti a tutti i costi permette, secondo questo ragionamento, un utilizzo consapevole del Web.

3.2 L'interfaccia dell'Internet e il *Celebrity Leak*

L'interfaccia gioca un ruolo estremamente importante nell'organizzare i contenuti e nel mettere a disposizione percorsi narrativi agli utenti. Scolari (2004) – il cui approccio è frutto di un dialogo tra un approccio McLuhaniano ai media e la semiotica – propone un approccio alle interfacce che è intersezione tra semiotica e altre discipline. Per prima cosa, l'autore sottolinea che, sebbene questo sia l'obiettivo di molti designer, nessuna interfaccia potrà mai essere naturale o trasparente: trattandosi di costrutti semiotici le interfacce non sono né neutrali né ingenui. È necessario, allora, superare il mito della trasparenza delle interfacce, e invece riconoscere in loro delle strategie di *manipolazione*.

Secondo l'autore le interfacce fanno ricorso principalmente a due strumenti per indirizzare i propri utenti: *affordances* e *costrizioni*. Le *affordances* sono le istruzioni per l'uso di un testo iscritte nel testo stesso. Secondo Scolari funzionano come tattiche di seduzione, invitando l'utente ad operare certe azioni grazie a somiglianze metaforiche con azioni che esso già conosce (come fanno, ad esempio, i pulsanti virtuali che “chiedono” di essere schiacciati).⁵ Le costrizioni – termine ben radicato nel metalinguaggio semiotico – determinano invece cosa l'utente *non* debba fare e glielo impediscono limitandone i programmi narrativi percorribili. La combinazione di questi due elementi serve a limitare la fuga degli interpretanti nell'ambito dell'interfaccia, ovvero a mantenere l'utente nell'ambito di ciò che è possibile fare nel sito. Dalla teoria di Scolari si può facilmente evincere che l'utente debba sviluppare una *competenza semiotica* relativa al singolo sito o programma, ovvero che, col tempo, interiorizzi e aggiunga alla sua enciclopedia le liste di *affordances* e costrizioni che determinano l'interfaccia di un sito in modo da imparare a interagirvi in maniera corretta e sicura.

Il relazionarsi con un'interfaccia, inoltre, è un'operazione semiotica complessa, toccata ad esempio, da Zinna (2004), che ridefinisce i concetti di interpretazione e uso del testo proposti da Eco in modo da tenere conto della riduzione dello spazio lasciato all'*intentio operis* nell'ipertesto e della maggiore agentività affidata all'utente. Per analizzare una tipica interfaccia dell'Internet, e più propriamente quella del già citato 4chan, useremo come caso di studio uno dei primi thread dedicati al famoso *celebrity leak* del 1 Settembre 2014, nel quale numerosissimi nudi rubati dagli account personali di celebrità più o meno famose sono stati resi liberamente accessibili sul Web suscitando molto clamore e, giustamente, qualche denuncia (Fig. 1). La scelta di questo specifico thread, come accennato nell'introduzione, non è casuale: si tratta di un testo che, da un lato, può essere usato come esempio per un'analisi dell'interfaccia del sito ma, dall'altro, è anche fortemente connotato

ideologicamente. La pratica autoriale che si cela dietro al testo mira a riprodurre e riproporre dei modelli culturali propri dell'Internet ed è dunque interessante dal punto di vista della nostra analisi anche per i suoi contenuti.

In questo thread, l'Original Poster (o OP) ha postato un'immagine che ritrae una famosa star hollywoodiana completamente nuda, sebbene censurata con dei quadretti rossi. L'immagine, chiamata "a_mere_drop_in_the_bucket.jpg" ha immediatamente attratto l'attenzione di moltissimi altri utenti del sito che, allettati dalle promesse dell'OP di condividerne altre, hanno commentato il post.

La struttura dell'*image board* è apparentemente piuttosto semplice: vi è un thread originario al quale seguono dei post di commento, organizzati cronologicamente e tutti dello stesso livello. Il sistema di citazione dei thread, però, rende il sistema più complesso: ogni post ha un suo numero distintivo (segnato vicino alla data e all'ora di pubblicazione) che può essere usato per "citare" il post all'interno di 4chan. La citazione appare sia nel thread originale (si veda il lunghissimo elenco di citazioni nel thread riportato) sia nel post citante (riportato dopo ">>"). I post citati, il cui numero appare scritto in blu e sottolineato, sono cliccabili: se un utente interagisce con loro potrà vedere in sovrimpressione il testo a cui fa riferimento (Fig. 1, ultimo post di commento). La linearità cronologica dei post, allora, è solo parte della complessa struttura rizomatica del sito, che invece ha un'architettura non lineare, ma ipertestuale, nella quale le citazioni funzionano come link che collegano i vari post. Se l'autore del primo thread è chiamato "OP" non è un caso: 4chan, infatti, permette ai suoi utenti di postare in completo anonimato, sotto la comune dicitura "Anonymous". Siccome la stragrande maggioranza degli utenti ricorre a post anonimi, distinguere tra i vari utenti diventa allora assolutamente impossibile, dal cui il ricorso all'etichetta "OP" per potersi riferire, quantomeno, all'autore del thread principale. Tutti gli altri partecipanti alla discussione, invece, non sono identificabili in alcun modo. Ciononostante, non bisogna credere che l'Internet sia uno spazio perfettamente omogeneo: striature e lisciateure spesso convivono. Ad esempio, in 4chan esistono sia degli elementi di striatura, come la struttura a thread, sia delle pratiche di striatura – ad esempio il fare e rielaborare degli screenshot di un thread e dei suoi commenti.

L'interfaccia minimale non ammette nessuna emoticon (se non puramente testuale), ma permette di postare un'immagine assieme al proprio post. Nel nostro caso l'OP lo fa per pubblicizzare la sua collezione di immagini di celebrità rubate, mentre i vari commentatori lo fanno per condividere dei meme, immagini comiche usate come risposte o come commento al testo. Nella figura 1 la seconda risposta riporta un'immagine di Stalin che scrive una lettera accompagnata dalla scritta: "Dear Diary, today OP was a pretty cool guy". Altri meme sono presenti anche come elementi puramente testuali, come "Pics or GTFO" (che sta per "Get The Fuck Out"), meme riservato generalmente alle "attention whores" ovvero a qualunque utente che sveli il proprio genere – soprattutto se femminile (si veda Manivannan 2013).

Ogni immagine condivisa è accompagnata dalle sue specifiche tecniche (nome del file, dimensione, memoria) a sottolineare la natura digitale del sito invece che nascondersela, altro modo per marcare la differenza dalla realtà offline. Ciascuna immagine, inoltre, è dotata di tre hyperlink di ricerca che sono altrettante possibili uscite da 4chan.

Va notato, infine, che l'unico strumento di moderazione presente è il "[report]" con il quale si richiede l'intervento dei moderatori. Né l'OP né chi posta i commenti seguenti ha la possibilità di modificare o eliminare i post altrui: dopo che si è pubblicato un post, le costrizioni dell'interfaccia impediscono qualsiasi nuova azione su di esso.

La moderazione, poi, non prende quasi mai in considerazione il contenuto: pornografia, turpiloquio e politicamente scorretto sono tutti più che benvenuti su 4chan. In conclusione vediamo come l'interfaccia di 4chan rispecchi pienamente l'ideologia e il paradigma dell'Internet, nella sua natura ipertestuale (tramite l'uso di hyperlink esterni e di una labirintica struttura dei commenti), digitale (i lunghi numeri per identificare i post, l'esibizione delle specifiche delle immagini), anonima (per la mancanza di qualsiasi tipo di identificazione degli autori, persino pseudonimo), ironica (con l'ampio uso di meme promosso dall'interfaccia) ed elitista (per via del suo ermetismo). L'opacità della rete, quindi, è ostentata dall'interfaccia, così come lo è l'interfaccia stessa – che non fa nulla per sembrare naturale o invisibile.

Le pratiche d'uso che abbiamo riscontrato, poi, non sembrano discostarsi da quanto proposto dall'interfaccia, sia per quanto riguarda l'autore del thread che quelli dei commenti. Per quanto riguarda il contenuto, il nostro caso di studio evidenzia molti dei punti che abbiamo già accennato nella nostra descrizione dell'Internet, come una assoluta mancanza di compassione verso le vittime del leak che da un lato “meritano” questa punizione per essere state tanto scioche da fotografarsi nude e caricare le foto su Internet (e in particolare sull'iCloud, da cui le immagini probabilmente sono state trafugate) e dall'altro sono viste come entità che vivono al di là dello schermo, e quindi non completamente reali (economia dell'irrealtà). L'economia del sospetto è rintracciabile in quei commenti che chiedono all'OP di provare le sue affermazioni sul possesso di molte foto del genere (e, nei giorni immediatamente successivi al leak, nel tentativo di stabilire quali tra le migliaia di foto condivise fossero *fake*), mentre quella dell'offesa fa la sua apparizione sia nel “GTFO” che in una delle immagini postate di commento in cui una donna nuda in una posizione oscena mostra il dito medio.



Fig. 1 - Il thread “Your Base God Has Returned. Appease Me.” e una selezione di commenti. Le censure sono mie.

4. Il Social Web

4.1 La striatura del Web

L'avvento del cosiddetto Web 2.0, ovvero quello dominato dai social network, ha dato il via a una mutazione profonda della natura ipertestuale del Web. I social network hanno rapidamente assunto una posizione di assoluta centralità all'interno della semiosfera cominciando presto ad influenzare anche la vita offline dei loro utenti. Questi siti hanno causato un cambiamento sensibile del medium, in particolare per quanto riguarda l'organizzazione spaziale del Web e il confine che separa la Rete dalla vita quotidiana, dando vita ad un nuovo paradigma, in aperta opposizione con quello dell'Internet, che abbiamo definito *Social Web*.

Il Social Web mette in discussione la natura ipertestuale del Web proponendo una struttura dei contenuti lineare e sequenziale: il *feed*. Tradotto a volte in italiano "flusso", il feed è un aggregato di post aggiornato di continuo, per esempio sono feed le home page di Facebook e Twitter.

L'uso massiccio del feed è da leggersi come un tentativo di imbrigliare la natura ipertestuale del Web e di appiattirla su di una sequenza che ha l'obiettivo di trattenere l'utente su di un unico sito e, in ultima istanza, di annullare il bisogno di link esterni, proiettando il contenuto di altri siti nel proprio feed.

Già nel 2005 Volli descriveva questa tendenza, allora appena agli albori:

Di fatto il tentativo costante di chi gestisce il mezzo (fornitori di connessioni, regolatori giuridici, costruttori di software, gestori di portali) è quello di limitare questa libertà, trattenendo il "navigatore" nello spazio sotto il loro controllo o rendendolo passivo alle loro proposte, indirizzandolo su "autostrade dell'informazione", insomma "striando" il cberspazio. (Volli 2005, p. 8)

La striatura dello spazio operata dal Social Web è stata progressiva e, per questo, è spesso passata inosservata. Un interessante testimonianza in questo proposito viene da Hossein Derakhshan il "padre" del blogging iraniano, che per via delle sua attività come blogger è stato imprigionato dal 2008 al 2014. In questi anni Derakhshan non ha avuto accesso a Internet e alla sua uscita di prigione il cambiamento di paradigma avvenuto in quegli anni gli è apparsa ancora più evidente. Le sue riflessioni sono state raccolte in diversi post da lui pubblicati su diversi blog⁶ dedicati alla scomparsa dell'hyperlink e di come il potere sovversivo e la natura libera del Web fossero legati proprio all'uso massiccio di collegamenti ipertestuali in grado di garantire una pluralità di informazione e un'autorialità corale dei contenuti.

All'hyperlink, collegamento tracciato esplicitamente dal creatore di un sito, il Social Web sostituisce un sistema, il feed, regolato da una serie di algoritmi (rigorosamente segreti) che determinano la visibilità sulla base della capacità di un testo di attrarre attenzione.

Il feed, in quanto sequenza, è sempre organizzato in modo gerarchico: alcuni testi vengono prima, altri dopo. Il criterio cronologico, però, è solo uno di quelli presi in considerazione per determinare la gerarchia. Se è vero che i testi più nuovi appaiono più in alto nel feed, a questo criterio vanno affiancate complesse dinamiche anche per quanto riguarda la visibilità che determinano la presenza o meno di un certo testo nel feed di altri utenti, la durata della sua permanenza, la sua posizione nel feed e così via.

Sebbene il funzionamento degli algoritmi che regolano la visibilità ci sia sconosciuto, si può dedurre facilmente che uno degli elementi che viene preso in considerazione è il *ronzio*. Leone (2013) recupera il termine *buzz* (ronzio, appunto) dal metalinguaggio del marketing per inserirlo nella terminologia semiotica. Con *ronzio* si intende il volume di attenzione che un prodotto riceve prima della sua messa in commercio e nei primi momenti della sua diffusione. Un buon livello di ronzio è considerato un elemento fondamentale per la buona riuscita di un'operazione commerciale e diversi dispositivi sono messi in campo per raggiungere questo obiettivo: si pensi ad esempio ai *trailer* cinematografici o alle campagne di *viral marketing*.

I social network mettono in campo diversi sistemi di tracking del ronzio, ovvero mettono a disposizione dei lettori dei dispositivi di interfaccia con i quali esprimere il proprio gradimento o interesse per un determinato testo (un post o un tweet). I vari “like”, “favourite”, “retweet”, “react” eccetera servono al social network a misurare e incentivare il ronzio generato da un singolo testo. Un testo capace di generare più ronzio sarà anche un testo al quale verrà garantita una maggiore visibilità innescando talvolta dei circoli virtuosi che portano al cosiddetto effetto “virale” (Jenkins & Green & Ford 2013).

I feed dei social network, allora, che ci si presentano come “canali”, come sequenze continue di testi, sono il realtà il risultato di una interazione tra sistema e lettori, nella quale i testi con un “punteggio” più alto ottengono più visibilità mentre quelli con un “punteggio” più basso rimangono nascosti. I feed sono testualità prodotte dall'interazione tra un repertorio di testi (l'insieme dei post o dei tweet) e il ronzio prodotto dai lettori. Questa interazione, normata da degli insiemi di costrizioni e meccanismi implementati dagli algoritmi che regolano il funzionamento del sito, fa sì che in ogni momento gli utenti del sito, agendo sul repertorio secondo le possibilità date dalla matrice, determinino il testo finale. Tutto questo in tempo reale e secondo un loop infinito che “aggiorna” i feed in continuazione, presentando senza sosta delle nuove testualità. Anche nel caso del social Web, però, alla striatura si contrappongono elementi e pratiche di lisciatura, basti pensare all'uso selvaggio degli hashtag fatto in molti siti.

La seconda importantissima innovazione portata dal Social Web è quella della commistione e (con)fusione tra attività online e vita quotidiana. I Social Network offrono ai propri utenti una vasta serie di dispositivi di embrayage: la possibilità di usare delle foto di profilo che identificheranno l'autore in ogni interazione online, la ripetizione del proprio nome e cognome come una sorta di firma in ogni produzione testuale, meccanismi di tagging che associano il proprio profilo ai volti nelle foto, talvolta sfruttando un riconoscimento automatico da parte del sito, la possibilità di utilizzare le proprie coordinate geografiche tramite dispositivi di geo-localizzazione e associare anch'esse al proprio profilo e così via. Questa grande mole di dispositivi di embrayage, rende estremamente semplice la costruzione di un autore modello (esplicitamente descritto nel “profilo”) che vada a sovrapporsi e confondersi con l'autore empirico. Il cosiddetto *image crafting*, ovvero la attenta costruzione del proprio profilo social secondo delle meccaniche di autopromozione, non è altro che la creazione attenta di un autore modello.

Un account nel Social Web assume talvolta un valore simile a quello di un vero e proprio documento di identità, come nel caso di tutti quei siti che permettono

di accedere ai propri contenuti tramite un log-in con un account Facebook o Google. Questi profili divengono allora dei profili passe-partout sostituendosi alle molteplici e instabili identità del Web delle origini.

In termini di relazione con la trasparenza, è evidente che l'approccio del Social Web è opposto a quello dell'Internet. L'opacità è combattuta dai social network (che, ad esempio, cancellano i profili *fake* e limitano il numero di profili che possono essere associati ad un singolo indirizzo mail) e viene descritta come sormontabile. L'attante controllore – ovvero il sito stesso ed i suoi designer – si propone come garante della trasparenza, sviluppando un'interfaccia che si presenta come neutra ed attuando vari controlli per garantire la stabilità delle identità online. È proprio in virtù di questa trasparenza (per quanto mitica) che il Social Web può promettere un passaggio senza soluzione di continuità tra vita online e offline, affermando così l'identità di autori empirici e autori modello come se non solo non fosse presente un medium a dividerli, ma le testualità nelle quali l'autore modello è implicito non fossero altro che semplici riflessi – neutri e veritieri – di quella che è la realtà.

4.2 *L'interfaccia del social Web e i post di Mark Zuckerberg*

Facebook⁷ ha probabilmente l'interfaccia più interessante tra i siti appartenenti al Social Web, in particolare per la sua posizione centrale all'interno di essi. Come caso di studio ho scelto un post condiviso dal creatore del sito, Mark Zuckerberg, personaggio pubblico che fa un grande uso di Social Network. In particolare l'immagine riportata nella Fig. 2 è stata pubblicata il 21 giugno 2016 in occasione del cinquecento-milionesimo account su Instagram, ormai anch'esso di proprietà del fondatore di Facebook. Di nuovo, la scelta del post non è casuale: si tratta di un'operazione di marketing tesa a avvicinare due piattaforme informatiche e a integrarle. Questa dimensione del testo preso in esame fa sì che il post si configuri anche come un modello dalla forte componente conativa, teso a influenzare, in virtù del prestigio dell'autore empirico, le pratiche autoriali e di fruizione dei destinatari.

Per quanto riguarda la composizione visiva del post, l'immagine condivisa, a sinistra, occupa gran parte della schermata, mentre il post e i suoi commenti occupano uno spazio leggermente minore sulla destra dello schermo. La struttura dei commenti al post, organizzata su due livelli (si può rispondere a un singolo commento), è quella di un feed, nel quale i commenti con più ronzio ottengono più visibilità venendo portati in primo piano. A differenza dell'interfaccia di 4chan, però, non ci sono collegamenti ipertestuali tra i diversi commenti: la struttura è principalmente lineare.

L'autore del post è immediatamente identificabile tramite due dispositivi di embrayage: una foto di profilo e il suo nome e cognome. Entrambi questi elementi sono anche collegamenti intratestuali al profilo dell'autore, che contiene numerose informazioni su di lui e mantiene stabile la sua identità collegando tra loro tutte le sue attività sul sito. Interessante notare come la foto di profilo di Zuckerberg sia la stessa usata anche nel suo account Instagram (reperibile nell'immagine da lui condivisa in questo post) suggerendo una stabilità identitaria non solo interna al sito, ma cross-platform, comune in tutti i social network da lui utilizzati – un'identità, insomma, che non viene mai mascherata.

In questa interfaccia sono presenti diversi collegamenti: ai profili dell'autore del post e degli autori dei commenti e ai profili delle persone citate (o taggate) nel testo. Tutti questi collegamenti, però, sono interni al sito, nessun collegamento dell'interfaccia rimanda al di fuori di Facebook. Inoltre, sebbene sia possibile postare su Facebook collegamenti a siti esterni, l'interfaccia in quel caso farà del suo meglio per rendere disponibile sul sito le informazioni rilevanti contenute nel link, quali titoli di articoli di giornale, fotografie e brevi sommari, in modo da rendere superfluo il cliccare sul link e abbandonare il sito.

L'interfaccia, soprattutto se confrontata con quella di 4chan, è tutt'altro che minimale, permettendo, oltre alla condivisione di immagine e testi, l'uso di emoticon (trasformate automaticamente in immagini), di "adesivi", di reazioni (che si sono andate ad affiancare al classico "like") oltre che di strumenti legati alla costruzione del proprio feed: inviare richieste di amicizia, seguire personaggi pubblici, condividere post altrui nella propria timeline. Anche l'aspetto linguistico è ricco: se 4chan è disponibile solo in inglese, l'interfaccia di Facebook può essere tradotta in numerosissime lingue, alcune delle quali parodistiche (quella dell'immagine, ad esempio, è "English(pirate)" nella quale tutte i comandi dell'interfaccia sono tradotti con espressioni piratesche).

Importanti sono anche i contatori, che indicano il numero di like, di condivisioni e di commenti che un post ha ricevuto indicando una sorta di punteggio *gamificato* raggiunto dal post e dal suo autore.

Per quanto riguarda gli strumenti di moderazione, nonostante essi siano nascosti – ovvero non visualizzabili nella schermata principale, ma raggiungibili cliccando sulla "V" in alto a destra – permettono agli utenti una grande varietà di azioni: oltre che richiedere l'intervento dei moderatori, l'utente può cancellare o modificare i propri post e commenti, cancellare i commenti ai propri post e censurare in tutto o in parte l'attività di un utente specifico dal proprio feed o dal proprio account. Questi strumenti sono al contempo usati per garantire la privacy e per operare una profonda censura innanzitutto di tutto ciò che è a contenuto sessuale e in secondo luogo di razzismo e incitazione all'odio. Il controllo dato agli utenti (in parte illusorio) li *seduce* convincendoli a condividere cose della loro vita privata sotto la protezione degli strumenti di tutela della privacy (dimenticando, forse, che è Facebook stesso – i cui proventi vengono proprio dalla profilazione – il più interessato a seguire le attività dei suoi utenti).

Così come l'interfaccia, anche i contenuti del nostro caso di studio rimandano direttamente all'idea della trasparenza. Nell'immagine condivisa, Zuckerberg è inquadrato da una cornice di cartone che imita l'interfaccia di Instagram. Il messaggio è chiaro: l'interfaccia, diventando cornice e non schermo, restituisce una versione veritiera ed immediata della realtà, si limita ad offrire degli strumenti di condivisione e identificazione delle foto essendo, per il resto, completamente neutra. Anche il testo del post insiste sulla stessa retorica, affermando che gli utenti di Instagram «hanno aperto una finestra sul loro mondo», sottolineando quindi l'idea dell'interfaccia come mera cornice e del Web come perfettamente trasparente.⁸

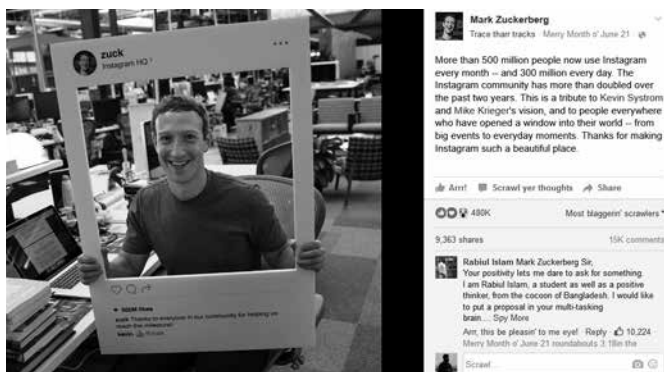


Fig. 2 - Post dedicato da Mark Zuckerberg al raggiungimento di 500 milioni di account attivi su Instagram.

5. Conclusioni: trasparenze, opacità e stili di vita online

In questo articolo sono emersi chiaramente diversi assi di opposizione tracciabili tra l'Internet e il Social Web. Il primo è quello tra spazio liscio e spazio striato e quindi tra ipertesto dominato dall'uso dell'hyperlink e sequenza organizzata in feed. Questa differenza, come sottolineato anche da Volli (2005), è in primis una questione di potere e di controllo e rappresenta forse la più pericolosa evoluzione del Web 2.0.⁹ Il secondo asse di opposizione è quello tra anonimato e ibridazione tra vita online e offline, tra maschere e identità stabili nel tempo come nei diversi siti, piattaforme, supporti. Questo ci porta al terzo asse, quello tra assoluta libertà di espressione e censura. La maschera permette di esprimere qualsiasi idea e di crogiolarsi nella pornografia e nel politicamente scorretto mentre, d'altro canto, le identità stabili portano con sé sia censure dovute a motivi di privacy, sia censure dovute alla convivenza civile e alla creazione di un ambiente "family friendly". Questi ultimi due assi sono forse assimilabili a quello opacità vs. trasparenza che come abbiamo visto è la base su cui sono costruite le valorizzazioni di entrambi i paradigmi.

Già Fontanille (2015) riconosce che opacità e trasparenza possono dare origini a differenti *stili di vita* (si veda anche Landowski 2012). Nel caso del Web vediamo come queste categorie attraversino tutti i piani di immanenza, a partire dai testi e dai loro contenuti, che simultaneamente influenzano e sono determinati da pratiche sia autoriali che di interpretazione, a loro volta riconducibili a diversi sistemi di valori e, di conseguenza, determinando diversi stili di vita. Gli esempi che abbiamo qui analizzato, dunque, hanno lo scopo di illustrare come questi stili di vita online si incontrino, e talvolta scontrino, nelle diverse aree del Web.

¹ La possibilità e opportunità di una metodologia basata sui lavori di Lotman e Greimas è stata già affrontata da diversi autori, ad esempio in Migliore (2010).

² Fra i tanti, dobbiamo menzionare almeno Cosenza (2004).

³ Per quanto riguarda il piano dell'espressione. Si deve evitare ogni confusione con le testualità che presentano strutture non lineari del piano del contenuto – come quelle descritte in Eco (1962). Questa diffusa confusione è stata denunciata fortemente da Aarsteh (1997) sebbene lo studioso non riesca a

sistematizzare sufficientemente la questione.

⁴ Lave e Wenger introducono questo concetto nel loro studio dell'apprendimento situato e, in particolare, di come la partecipazione e inclusione in gruppi informali possa essere una forma di apprendimento. In semiotica il concetto può essere riformulato in relazione alla sua definizione propria delle "pratiche". Una comunità di pratica, allora, sarà una comunità il cui senso identitario sia basato non su retoriche o sistemi valoriali, ma solo sulla comune partecipazione a successioni significanti di comportamenti semioticamente connotati tra i quali, appunto, pratiche autoriali e discorsive.

⁵ Altri approcci semiotici alle affordances, come Deni (2002), condividono il carattere comunicativo e seduttivo di queste specifiche qualità degli oggetti, pur individuandone le cause in caratteristiche più varie e non necessariamente oggettive (anche se sempre determinate culturalmente).

⁶ Si vedano, ad esempio:

– <https://medium.com/matter/the-web-we-have-to-save-2eb1fe15a426#9dpbos3a8>;

– <https://medium.com/thoughts-on-media/death-of-hyperlink-the-aftermath-cb10ce79e014#hcvwhmhx0>.

⁷ Per un'analisi della costruzione delle identità su Facebook rimandiamo a Ghidoli (2010).

⁸ L'immagine postata da Zuckerberg ha destato un certo scalpore, per il fatto che la telecamera e il microfono del suo portatile siano bloccati con del nastro adesivo, cosa che ha spinto molti giornalisti e blogger a farsi domande sulla sicurezza online. Se persino l'inventore di Facebook fa ricorso a limitazioni dell'hardware per difendersi da software maligni, quanto è pericoloso, in realtà, il Web?

⁹ A questo, tra le altre cose, è stato dedicato anche il discorso tenuto a Yale il 22 Maggio 2016 dall'ambasciatrice americana all'ONU Samantha Power – disponibile integralmente su: <http://news.yale.edu/2016/05/22/ambassador-samantha-powers-2016-class-day-address>.

Riflessioni sulla tecnologia. Dispositivo normalizzante o emergenza creativa?

Fiorenza Lupi (Università di Roma - La Sapienza)

1. *Controllare la vita. Cos'hanno in comune prigione e social network?*

Un edificio grigio e pesante di soli trentaquattro piani. Sopra l'entrata principale le parole: "Centro di incubazione e di condizionamento di Londra Centrale" e in uno stemma il motto dello Stato Mondiale: "Comunità, Identità, Stabilità". [...] "Il Processo Bokanovsky è uno dei maggiori strumenti della stabilità sociale! [...] Uomini e donne tipificati; a infornate uniformi". (Huxley 1932, p. 12 tr. it.)

1.1 *La prigione: tecnologia della disciplina*

La critica di Michel Foucault al potere normalizzante è a tutti gli effetti una riflessione sul controllo: nella maggior parte dei casi non esplicito, poiché non attuato attraverso comandi e divieti, ma errante, confuso nella folla. È il governo esercitato sugli individui dando loro la sensazione di essere liberi, laddove sono invece già tutti inquadrati in uno schema. La "prigione" è rintracciabile anche in luoghi molto diversi dal carcere (come fabbriche, caserme e scuole).

Nella sua analisi Foucault si interroga su cosa abbia condotto il sistema penale a un cambiamento tanto straordinario, com'è stato il passaggio dai supplizi di piazza del XVIII secolo alle giornate in carcere di soli 100 anni più tardi: «Damien era stato condannato, era il 2 marzo 1757 [...]. "Alla fine venne squartato." - racconta la "Gazzetta di Amsterdam" - "Quest'ultima operazione fu molto lunga, perché i cavalli di cui ci si serviva non erano abituati a tirare [...]» (Foucault 1975, p. 2 tr. it.).

Le esecuzioni teatrali a cui venivano sottoposti i condannati nel diciottesimo secolo, osserva Foucault, non furono eliminate dal sistema penale soltanto a causa della loro crudeltà, ma anche perché si rivelarono controproducenti e anti-economiche. Le punizioni corporali, pur rappresentando adeguatamente la vendetta del sovrano (del cui corpo la legge era estensione), rischiavano di assegnare al condannato il ruolo di protagonista con la conseguenza che gli spettatori potessero schierarsi dalla sua parte, difendendolo o sobillando una rivolta. La soluzione fu modificare il contenuto della pena: non più sevizie, ma lavori forzati che costituissero il contrappasso del crimine commesso. Le pratiche punitive divennero

più pudiche e smisero di essere incentrate sul corpo.¹

Lo sviluppo della disciplina condusse, infine, alla prigione come unica pena per tutti i crimini; le organizzazioni politiche e militari avevano bisogno di “corpi docili” da addestrare, osservare e controllare.

Come costruire l’Uomo-Macchina manipolabile e trasformabile a proprio piacimento? Attraverso «il controllo minuzioso delle operazioni del corpo, che assicurano l’assoggettamento costante delle sue forze ed impongono loro un rapporto di docilità-utilità: è questo ciò che possiamo chiamare “le discipline”» (Foucault 1975, p. 46 tr. it.).

Una coercizione ininterrotta. Per produrre “corpi docili” è necessario che essi interiorizzino la legge e che ogni loro gesto non sia altro che l’espressione delle norme. Quale miglior modo per disciplinare le condotte di quello di far credere agli individui di essere sempre visibili? Foucault esemplifica questa tesi con il *Panopticon* di Bentham: «Basta allora mettere un sorvegliante nella torre centrale, ed in ogni cella rinchiudere un pazzo, un ammalato, un condannato, un operaio o uno scolaro. [...] Tante gabbie, altrettanti piccoli teatri» (Foucault 1975, p. 69 tr. it.). Se prima nulla era più temuto della condanna alle tenebre, con il *Panopticon* si fa luce su tutto. La convinzione, indotta nel recluso, di essere sempre visibile, garantisce il funzionamento automatico del potere.

Insomma, il principio della segrete viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiudere, privare della luce, nascondere - non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l’ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola.

(Foucault 1975, p. 69 tr. it.)

Il detenuto non può verificare se il guardiano stia controllando o meno la sua cella, tuttavia il timore di commettere un gesto illecito nel momento sbagliato, fa sì che egli mantenga una condotta ineccepibile, sempre. «La sorveglianza è permanente nei suoi effetti, anche se discontinua nella sua azione» (Foucault 1975, 69 tr. it.).

1.2 Sui social network: panoptismo 2.0

L’espressione di Michel Foucault sulla «visibilità come trappola» si presta ad essere attualizzata declinando il *Panopticon* nella forma delle nuove tecnologie ed in particolare delle *app* e dei *social network* che affollano il web. In un’interpretazione della τέχνη come φάρμακον,² è facile individuare manifestazioni dell’accezione di “veleno”; più difficile è, invece, assistere a forme di “terapie tecnologiche”.³ Pietro Montani (2007) ha affrontato il problema del ruolo della tecnica nel fenomeno di contrazione e canalizzazione della αἴσθησις umana. Non è possibile, in questa sede, ripercorrere gli sviluppi della complessa analisi di Montani, ci si limiterà a vedere alcuni esempi in cui l’eccesso di delega tecnica standardizza la socialità⁴ e pregiudica la costruzione del *Gemeinsinn* kantiano a favore di un più facile *adattamento*⁵ al senso comune (da intendere stavolta come *condivisione* acritica dell’opinione della maggioranza): adeguare l’immagine del profilo e lo status alla corrente più popolare (per esempio la moda dei *selfie* con *duckface*)⁶,

fa ottenere “like” i quali, a loro volta, accrescono la fama in rete. Ci si adatta, dunque, perché si sa di essere visti e si aumenta la propria visibilità adattandosi. Prendendo in considerazione Facebook, la piattaforma più nota tra quelle in cui è possibile condividere contenuti multimediali di ogni genere, due dati sembrano degni di interesse: le potenzialità dell’archivio come surrogato della memoria ed il conformismo a cui molto spesso conduce l’utilizzo del famoso social network.

1.2.1 Mai più offline

Un esempio di esternalizzazione della memoria umana in rete riguarda una recente idea di Google: un sistema per registrare e rivivere i ricordi. Il progetto sarà realizzabile attraverso i dispositivi indossabili, i quali riprenderanno una giornata al mare o un convegno, trasmettendo allo smartphone (che a sua volta li registrerà nel cloud), i filmati delle esperienze quotidiane. Quando poi sarà necessario, basterà fare ritorno al luogo dell’esperienza (per esempio un museo) o rivolgere al proprio smartphone una domanda: «Di cosa ha parlato Weinberger al convegno internazionale *Interactive Imagination?*» per rendere disponibile ed attivabile ogni tipo di contenuto. Un giorno le esperienze di una vita potrebbero essere tutte qui, catalogate in una timeline e pronte ad essere sfogliate freneticamente alla ricerca di un dettaglio preciso da selezionare cestinando il resto. Uno dei problemi che un simile dispositivo solleverebbe concerne, come è evidente, il tema del controllo: non sarà più possibile, per dirla con Marcel Proust, che «il ricordo delle cose passate non corrisponda a quello di come esse sono state veramente»; se Google dirà una cosa diversa da ciò che credevamo di ricordare, dovremo dargli ragione. D’altra parte, trattandosi di un dispositivo, esso potrebbe in ogni momento subire l’intervento umano, un semplice montaggio basterebbe a incriminare un innocente distruggendone l’alibi o a scagionare un colpevole fornendogliene uno. Questo scenario, che sembra ricalcato su uno degli episodi della serie tv *Black Mirror*⁷ (“Ricordi pericolosi”), non è il più pericoloso: nella barra laterale di Facebook (d’ora in avanti *FB*) appaiono spesso dei suggerimenti e delle pubblicità che, lungi dall’essere casuali, sono “ritagliate” sul profilo dell’utente, sui suoi interessi (o *like*), sulle sue ultime ricerche e condivisioni.⁸ In questo senso si può parlare di una vera e propria tecnologia del controllo che, in un universo distopico come quello prefigurato in un’altra delle puntate della già citata serie britannica, potrebbe proseguire la sua attività anche dopo la morte dell’utente, immaginando⁹ le azioni che quest’ultimo avrebbe potuto compiere e ciò che avrebbe attirato la sua attenzione. Semplice fantascienza? Non si direbbe, poiché già da un paio d’anni è possibile citare esempi di intelligenza artificiale che si stanno muovendo in questa direzione: *Eter*⁹ è un social network che apprende dalle attività dei suoi utenti, fino a rendersi capace di continuare a pubblicare anche quando essi sono offline, o *offline*; in base alla frequenza dei post in bacheca (il funzionamento di questa piattaforma è, infatti, del tutto simile a quello di *FB*) e al tempo che ha avuto per acquisire informazioni sull’utente, *Eter*⁹ impara a comportarsi come quest’ultimo, garantendogli l’eternità digitale. Ciò che sembra interessante, oltre all’idea di avere un doppio digitale, è la relazione tra individui umani e *forme di vita tecnica*. È infatti possibile, iscrivendosi al nuovo social network, intrattenere rapporti con profili “automatici”, senza rendersi conto che dietro l’utente virtuale non ce ne sia in realtà

anche uno fisico. Un dispositivo programmato per attingere alla trascorsa vita virtuale dei suoi utenti non ha, dunque, difficoltà a ricostruirne le personalità e a renderle *autonome*. È abbastanza recente la notizia di una *startupper* russa, Eugenia Kuyda, che ha creato il *chatbot*¹⁰ di Roman, suo amico investito e ucciso da un'auto pirata nel novembre del 2015. Si tratta di *Replika*, un progetto a cui Eugenia stava lavorando già da due anni, in grado di assorbire la personalità degli utenti non da ciò che condividono o apprezzano sui social network, ma dai loro messaggi su Telegram o Messenger. Così Kuyda, nonostante la morte dell'amico, continua a *chattarci*. È necessario soffermarsi sull'autonomia, caratteristica comune tanto agli utenti "automatici" di *Eter9*, quanto al *chatbot* di Roman: entrambi sono in grado di agire (condividendo link e postando commenti, o addirittura *chattando* con amici) in assenza (temporanea o permanente) dell'utente reale. Tuttavia il concetto di autonomia presenta delle criticità. Secondo l'etimologia greca del termine, auto-nomo è l'individuo capace di darsi la regola da solo; ma nel caso dei due esperimenti sopracitati non esiste altra regola che l'automatismo dell'algoritmo. Ciò rende inesatto non solo attribuire questo termine a *Eter9* e al *chatbot* di Roman, ma anche definire apprendimento il processo di analisi delle attività e dei comportamenti online degli utenti. In *Individuation et invention* Gilbert Simondon (a cui sarà dedicato uno dei prossimi paragrafi) intende "apprendimento" delle macchine quella capacità che ne accresce la disponibilità a svilupparsi in ambienti vari, integrando l'esperienza trascorsa in base a un determinismo divergente. Con l'aumentare dei segnali l'essere tecnico si unifica modificando la propria struttura interna, ossia evolve assimilando informazioni. Assumendo la riflessione di Simondon, bisogna domandarsi se l'utente automatico del social network post-mortem possa rappresentare un esempio di questa evoluzione (o *processo di concretizzazione*). Il *chatbot* di Roman continuerà ad avere ventotto anni e a esprimersi in merito alle stesse vicende che avevano interessato Roman in vita, o risponderà se interrogato sul confronto Clinton/Trump? «Non avrai risposte sensate, perché non era uno dei nostri argomenti tipici», è l'informazione fornita da Eugenia. La totale autonomia dell'oggetto tecnico sembra corrispondere a una condotta stereotipata, a una *replica* nel vero senso del termine, poiché il *chatbot* di Roman ri-parlerà soltanto di ciò di cui aveva già parlato "il vero Roman". Perciò non sarà possibile definirlo "veramente" auto-nomo; la creazione di regole tecniche (che la macchina da sola non è in grado di produrre) può però nascere dall'interazione tra individuo umano, oggetto tecnico e ambiente (come si cercherà di mostrare nella seconda parte di questo testo).

1.2.2 #Je suis

Spesso (ma non sempre) nella piazza virtuale di *FB* vige, mascherata da attivismo digitale, la legge del "confondersi nella folla". A tal proposito, oltre alle migliaia di foto di gattini e pasti luculliani, un episodio si è reso meritevole d'attenzione: l'utilizzo, da parte di 26 milioni di utenti *FB*, dell'app proposta dallo stesso social network "per colorare" la propria immagine del profilo con la bandiera arcobaleno (simbolo della comunità LGBT), a seguito della sentenza del 26 giugno 2015 con la quale la Corte Suprema ha stabilito che il negare la licenza matrimoniale a coppie dello stesso sesso viola alcune clausole del XIV

emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d'America. Indubbiamente una splendida notizia e un pronunciamento storico con il quale gli Stati Uniti sono diventati il ventunesimo Paese al mondo a riconoscere il matrimonio fra persone dello stesso sesso. Dov'è il problema? Le bacheche in quei giorni si sono riempite (rifiutare di uniformarsi a quell'iniziativa equivaleva quasi a negare il proprio sostegno alle coppie gay e lesbiche) di profili multicolore, segno di gioia per l'importante successo nel campo del riconoscimento dei diritti, se non fosse stato per alcuni dei commenti che accompagnavano la modifica della foto del profilo: «Viva l'amore omofobo» o «Finalmente anche in Italia tutti gli innamorati potranno celebrare le proprie nozze». Evidentemente la corsa alla condivisione online ha preceduto quella all'informazione e alla comprensione dell'evento. In altri casi (le foto del profilo "solidali" con i Paesi, soprattutto occidentali, vittime di attacchi terroristici) non si può dire forse che colui o colei che "posta" non sappia nulla di ciò che è accaduto, ma può darsi che il caricamento della foto si sostituisca al processo di elaborazione: è sufficiente mostrare agli amici di essere "Charlie, il Bataclan, parigini" per apparire "sensibili alla tragedia", che ora è possibile archiviare come risolta. Micah White, in un articolo apparso su "The Guardian" nel 2010, ha sostenuto che

Political engagement becomes a matter of clicking a few links. In promoting the illusion that surfing the web can change the world, clicktivism is to activism as McDonalds is to a slow-cooked meal. It may look like food, but the life-giving nutrients are long gone. (White 2010)

Si potrebbe rispondere a White che l'attivismo da click, pur essendo il McDonalds della politica, non è del tutto inutile, in quanto prepara il terreno sociale che accoglierà il cambiamento politico; se è vero che le nostre scelte di condivisione sono dettate in gran parte da ciò che è popolare e apprezzato tra i nostri contatti, lo stesso ragionamento è valido viceversa: convinciamo gli altri a condividere un contenuto, postandolo noi per primi. Fin qui tutto bene. Dunque ancora una volta: dove sarebbe il problema? La questione che resta irrisolta sembra concernere la capacità di "individuarsi" in rete.



Fig. 1 - Una delle immagini circolate maggiormente sul web dopo gli attentati del 13 novembre 2015 a Parigi. Molti personaggi noti hanno mostrato solidarietà alla capitale francese condividendo sui social network occhi lacrimanti (il conduttore televisivo Flavio Insinna ha postato questa foto sulla sua pagina FB), Tour Eiffel e simboli di pace.

1.3 Dis-individuazione

Bernard Stiegler, riflettendo sulle tecnologie digitali, ha parlato di processi di dis-individuazione¹¹ consistenti nell'indebolimento dell'immaginazione e nell'inibizione della partecipazione alla produzione di simboli (norme, significati e relazioni) che compongono la realtà sociale: «Gli individui interessano alla governamentalità algoritmica e sono in relazione d'interesse reciproco tra essi stessi solo per la loro dimensione dividuale, come risulta evidente dalla "grammatizzazione delle relazioni" condotta dal social networking» (Vignola 2015, p. 8). La dimensione trans-individuale¹² scompare ed emerge il "dividuo", colui del quale non interessano più i modi di relazione con gli altri, poiché è sufficiente analizzarne le preferenze, le condivisioni ed i "mi piace" su FB.

Con il social networking basato sull'autoproduzione di tracce, l'effetto di rete e il calcolo intensivo esercitato sui Big Data, che formano le masse convenzionali all'origine del crowd sourcing (ossia all'origine dei data), lo stadio digitale della grammatizzazione ha condotto gli individui psichici del mondo intero a grammatizzare i loro stessi comportamenti interagendo con dei sistemi computazionali che funzionano in tempo reale. Questi sistemi producono una performatività automatica che canalizza, deforma, svia e cortocircuita le capacità noetiche degli individui precisamente per via del fatto che esse sono protensionali – vale a dire oniriche – e così facendo corto-circuita la produzione collettiva dei circuiti di transindividuale. (Stiegler 2015, p. 249 tr. mia)

Federico Casotto in un'interessante riflessione sulla condivisione online, ha affermato che «la nozione di *condividere* che ha corso in internet valorizza più il soggetto della condivisione che i suoi destinatari» (Casotto 2016); sebbene l'articolo di Casotto faccia riferimento ai selfie, si tratta di un elemento riscontrabile anche negli esempi qui proposti. La *condivisione* spesso (ma non sempre) si esaurisce con il post sulla *propria* bacheca, che pur rappresentando la traccia dell'accaduto e rendendo possibile ricordare (il 7 gennaio, come il ¹³ novembre), ha la funzione di un oggetto in un deposito, o di un libro di cui si conosce la posizione nello scaffale della biblioteca, pur ignorandone il contenuto. Si tratta di una «archiviazione anestetica» (Montani 2010, p. 7).

Se fenomeni come quelli appena descritti non incoraggiano la fiducia nei confronti del web come mezzo di informazione e riflessione, men che meno come luogo del pensiero autonomo, dove sia possibile porre le basi per la costruzione di una comunità politica, resta però da chiedersi se a questi «potenti processi di conversione del sentire [...] in sensazione inelaborata» (Montani 2007, p. 94) possano contrapporsi, negli stessi ambienti mediali, processi di individuazione ed elaborazione resi possibili proprio dalla relazione con la tecnologia.¹³

Per affrontare questa seconda sezione in cui la tecnica smette di configurarsi come veleno per svolgere la funzione di cura, è necessario confrontarsi con il pensiero di altri due autori del '900 e cioè con Georges Canguilhem e Gilbert Simondon.

2. Georges Canguilhem. *Vite normali, vite normative*

*La normalità*¹⁴ è conformità alle aspettative collettive.
(Pirsig 1991, p. 25 tr. it.)

2.1 *La tecnica medica*

Nella sua tesi di Dottorato in Medicina su *Il Normale e il Patologico* (1943)¹⁵ Georges Canguilhem critica la teoria positivista dell'identità tra stato normale e patologico, secondo cui la malattia rappresenta una semplice modificazione quantitativa dello stato fisiologico. Poiché per i positivisti la patologia in sé non esiste, non è necessaria una tecnica volta a curarla, è la natura stessa a *ripristinare* la normalità: «Ciò che l'uomo ha perduto gli può essere restituito, ciò che è entrato in lui può uscire. Anche se la malattia è sortilegio, maleficio, possessione, si può sperare di vincerla» (Canguilhem 1966, p. 15 tr. it.). Questa teoria riconosce alla medicina solo due ruoli: contribuire al percorso naturale che riconduce l'organismo all'interno dei valori *normali* e premunirsi¹⁶ contro il pericolo di ulteriori disordini. Si designa dunque un obiettivo più generale: ristabilire l'ordine sociale.

La norme scientifique qui c'est construite dans la volonté d'identifier le normal et le pathologique est en réalité une norme sociale, cherchant sur le terrain de la science à valoriser un dogme de la conservation contre le principe d'un changement ou d'une création renouvelée. (Le Blanc 1998, p. 51)

“Le dogme de la conservation” è stato ottenuto escludendo l'individuo e la soggettività biologica, è dunque attraverso la riabilitazione della sensibilità dell'individuo (e della sua relazione con la tecnica) che può essere superato. «La réhabilitation de la technique supposerait une mise à jour de l'individuel, une reconnaissance de la spécificité du malade, rendant impossible la réintégration à l'ordre normal» (Le Blanc 1998, p. 50). La medicina, quindi, non può limitarsi ad applicare dei saperi ma, partendo dall'anamnesi del paziente, deve comprendere il carattere soggettivo ed attivo¹⁷ dell'individuo che sente il dolore, prima di conoscerlo. Canguilhem afferma che «è sempre perché vi sono uomini che si sentono malati che c'è una medicina, e non è perché vi sono dei medici che gli uomini apprendono da essi le proprie malattie» (Canguilhem 1966, p. 53 tr. it.) e suggerisce di riportare l'attenzione sull'attività che è propria di ogni individuo. Essa è da una parte riproduttiva, in quanto si occupa di mantenere l'organismo nella sua potenza intrinseca, e dall'altra creatrice: permette all'organismo di inventare risposte inedite a ciò che lo minaccia, di essere normativo. Il concetto di “normatività” come capacità di ciascun organismo di essere *autonomo*¹⁸ viene contrapposto da Canguilhem alla nozione di “normalità” come conformità a regole predefinite: il normale, infatti, non è un dato di necessità collettiva, ma si trasforma in relazione a condizioni individuali.

La salute non è normalità se non nella misura in cui è normatività; in condizioni di buona salute la vita esprime le proprie capacità inventive, si manifesta come potenza di produrre costantemente nuove norme. Essere in salute è disponibilità ad adattarsi ad ambienti variati e poterli trasformare; la malattia costituisce un impoverimento di tale creatività, ma non sfugge alla norma, nel senso che in essa si produce un organismo differente. (Porro 1966, p. X)

Nel momento della malattia l'organismo risponde comunque a una norma, ma si tratta di una norma incapace di trasformarsi. È una norma "inferiore", poiché non sopporta allontanamenti dalle condizioni in cui vive e definisce un vivente normalizzato che ha perduto la capacità normativa.¹⁹ Essere sano significa essere normativo in situazioni varie ed eventuali. Cosa si intende con "eventuali"? Sconosciute, imprevedute, poiché la vita, lungi dall'aver uno svolgimento monotono e rettilineo, si configura come contrasto e discussione con un ambiente fatto di fessure, buchi, ostacoli e resistenze inattese. Un *milieu* in una parola: *infedele*.²⁰ Per Georges Canguilhem la medicina non è un sapere di cui sia sufficiente applicare i principi per debellare la malattia, ma è una tecnica che nella relazione con la sensibilità di ciascun vivente scopre nuove norme di vita. Un valido esempio è quello dell'individuo con un solo rene. Egli è stato capace di infrangere la "regola dei due reni", tollerando di perderne uno e inventando la norma che gli ha concesso di continuare a vivere solo con l'altro. Banalizzando: una medicina che si intenda come sapere e applicazione di leggi (la regola dei due reni) non riuscirà a salvare l'individuo malato, mentre una medicina "tecnica", entrando in contatto con la singolarità dell'umano, lo aiuterà nell'introduzione di una nuova norma e nella costruzione di un nuovo ambiente. La relazione con l'ambiente, infatti, lungi dal trattarsi di mero adattamento, è dialettica ed inventiva e, in ultima istanza, creativa:²¹ «ora, la caratteristica propria del vivente è quella di farsi il proprio ambiente, di comporselo» (Canguilhem 1965, p. 204 tr. it.).

3. Gilbert Simondon. Processi di concretizzazione ed ambienti tecnici

Alice raccolse il ventaglio e i guanti, [...] e parlando fra sé: "Povera me! Come ogni cosa è strana oggi! Pure ieri le cose andavano secondo il loro solito. Non mi meraviglierei se stanotte fossi stata cambiata! Vediamo: non son stata io, io in persona a levarmi questa mattina? Mi pare di ricordarmi che mi son trovata un po' diversa". (Carroll 1865, snp)²²

Gilbert Simondon, è stato, come Michel Foucault, allievo di Georges Canguilhem. Il filosofo francese è noto soprattutto per le due tesi di Dottorato: *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma ed informazione*²³ e *Du mode d'existence des objets techniques*.²⁴ Il paradigma simondoniano si basa su un principio condiviso dall'autore che lo ha preceduto in queste pagine: ogni forma di vita reca in sé indeterminatezza e potenzialità, non può mai dirsi conclusa e completa, ma si mantiene in aperta relazione col mondo. Simondon propone di «conoscere l'individuo attraverso l'individuazione anziché l'individuazione a partire dall'individuo» (Simondon 1964, p. 33 tr. mia). Dall'individuazione fisica a quella vitale, dalla psichica alla collettiva, fino a giungere ai peculiari modi di esistenza degli oggetti tecnici, è un fondo insaturato di energie potenziali (*preindividuale*) a rendere possibile il divenire dell'individuo. Esso non conosce stabilità, ma si attualizza in successive tappe individuative. È un soggetto che rinasce ogni volta e, attraverso di lui, si modula un mondo.

3.1 La forma di vita tecnica

Obiettivo della tesi di dottorato complementare *Du mode d'existence des objets techniques* di Gilbert Simondon è il raggiungimento di una presa di coscienza dei modi di esistenza degli oggetti tecnici. L'autore sostiene che la più grande causa di

alienazione del mondo contemporaneo risieda nella non-comprensione delle macchine. Egli riconduce a due macrogruppi le relazioni tra esseri umani e oggetti tecnici: gli intransigenti che li disprezzano e sviliscono a semplici strumenti²⁵ e gli apologeti che li elevano al ruolo di “oggetti sacri”, esaltandone l’enorme potere. In verità, nota Simondon, quanto più alto sarà il margine di libertà ed il numero di funzioni possibili della macchina, tanto meno probabile diverrà la sua autonomia e più necessario l’intervento dell’essere umano (un’automobile può percorrere infinite strade, visitare molti luoghi, ma anche fermarsi, inventando tappe non previste; tutto è possibile, se alla guida c’è un essere umano): «La machine qui est douée d’une haute technicité est une machine ouverte, et l’ensemble des machines ouvertes suppose l’homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines, les unes par rapport aux autres» (Simondon 1958, p. 11).

Nato come isolato e totalmente gestibile dall’essere umano, nel corso dell’evoluzione l’oggetto tecnico si rapporta al mondo, scambiando energia ed informazioni e modificando la norma del proprio funzionamento. L’esempio portato dall’autore è quello della locomotiva, attraverso la quale l’ambiente tecnico (la rete elettrica da cui ricava l’energia) e l’ambiente geografico (il territorio che attraversa) agiscono l’uno sull’altro, creando un terzo ambiente (tecno-geografico) ed evitando l’iperspecializzazione che porterebbe l’oggetto tecnico «a saturare rapidamente il suo sistema di compatibilità e dunque, divenuto ormai insensibile al contingente, a non evolvere più» (Montani 2007, p. 76).

L’objet technique est au point de rencontre de deux milieux, et il doit être intégré aux deux milieux à la fois. Toutefois, comme ces deux milieux sont deux mondes qui ne font pas partie d’un même système et ne sont pas nécessairement compatibles de manière complète, l’objet technique est déterminé d’une certaine manière par le choix humain qui essaye de réaliser le mieux possible un compromis entre les deux mondes. (Simondon 1958, p. 52)

La concretizzazione dell’oggetto tecnico genera quindi un mondo nuovo, non dipende dall’esistenza di un ambiente già dato.²⁶ Il motore a trazione, infatti, non trasforma soltanto l’energia elettrica in energia meccanica, ma applica a un mondo geografico vario (che traduce tecnicamente attraverso il profilo della ferrovia) la resistenza variabile del vento e della neve, respinti dall’avantreno. Questo *milieu associé* è il veicolo dell’informazione e la condizione dell’oggetto tecnico inventato.

4. *She takes a photo*

I started going to the doctor about it when I was 13 but they didn't diagnose it until 18. Before I was diagnosed, doctors advised me to do all sorts of silly things. One doctor told me to stop fidgeting and another told me to sit on my hands.
(Rebecca Brown)

She takes a photo (<https://www.youtube.com/watch?v=eRvk5UQY1Js>) è un progetto di Rebecca Brown, ventitreenne inglese che a partire dal 2007 ha scattato un *selfie* al giorno fino alla metà del 2013 e ha poi montato le 2100 foto in una *time lapse* di 4 minuti. Il risultato è una storia che racconta 6 anni e mezzo convissuti con la *tricotillomania*, disturbo del *controllo* degli impulsi caratterizzato dal ricorrente bisogno di strapparsi peli o capelli per piacere, gratificazione o alleviamento della

tensione. La tricotillomania, considerata anche come una variante del Disturbo Ossessivo-Compulsivo (DOC), si manifesta molto spesso come associata ad ansia e depressione. Rebecca, in un altro dei video caricati sul suo canale YouTube, riferisce di aver iniziato a soffrire di *tricotillomania* nei primi anni dell'adolescenza e di essersi rivolta a numerosi specialisti, i quali si sono limitati a dirle: «Smettila di farlo»; sono trascorsi anni prima che le venisse diagnosticato il disturbo. Resasi conto delle difficoltà di comprensione e della mancanza di informazioni sull'argomento, Brown ha deciso di condividere la sua esperienza con la rete. Tra i follower dei contenuti caricati da Rebecca si contano non soltanto soggetti afflitti dallo stesso problema, ma una *comunità* di persone sensibile all'esperienza di Rebecca e interessata a saperne di più. La ragazza ha anche condiviso un video che mostra l'inizio di una delle crisi che la conducono a strapparsi i capelli.

She takes a photo, tuttavia, non è totalmente incentrato sulla tricotillomania, ma è costituito dal montaggio di *selfie* in cui Rebecca (in pochissimi casi affiancata da parenti o amici) è ritratta in posa frontale e quasi sempre con un'espressione sorridente (in alcune foto il sorriso è più aperto, in altre appena accennato, rare quelle in cui è assente).

Nei margini neri del video è possibile leggere informazioni relative al periodo in cui è stata scattata ciascuna foto. Dato lo spazio limitato, non si tratta di un vero e proprio diario, ma di semplici annotazioni: allo scorrere delle immagini corrisponde sempre l'indicazione degli anni (15 anni-2008, 16-2009 e così via), a cui si aggiungono frasi concernenti incontri, viaggi, esperienze scolastiche, ma anche lutti e dati sull'evoluzione della tricotillomania e del disturbo depressivo. Nel 2011, all'età di 18 anni, Rebecca viene ricoverata dopo aver tentato il suicidio. Alle frasi «First proper boyfriend» e «New Cat Puss Puss» seguono dunque «Diagnosed with depression», «Severely depressed suicidal» e «Hospitalised». Nelle foto successive, in cui il viso²⁷ appare più sereno, si legge «Went to University Art/Film», «Started wearing wigs» e «<3 Love», per poi assistere ad una seconda fase di aggravamento. Come ha osservato Jill Wall Rettberg, spesso le annotazioni entrano in contrasto con l'espressione della ragazza nei *selfie*. In alcune delle foto che si susseguono accanto alla nota «Diagnosed with depression», Rebecca, sebbene abbia capelli cortissimi e molti segni sul volto, sorride. Nel suo *time lapse*, nonostante l'esperienza drammatica, «she looks Ok» (Rettberg 2014, p. 39), tanto che la sua narrazione ricorda quella dei «many time lapse videos parents make of their children growing from babies to teenagers» (Rettberg 2014, p. 39). Questo contrasto tra la gravità del contenuto e l'apparente allegria trasmessa dalla forma, fa sì che lo «spettatore» si prenda a un «happy ending». Lo otterrà?



Fig. 2. Rebecca Brown, (23 anni di Chelmsford, Essex) in 3 dei 2100 *selfie* che costituiscono il video in *time lapse* pubblicato sul suo canale YouTube nel 2014. 4 minuti per raccontare 6 anni e mezzo di vita e la sua relazione con il disturbo della tricotillomania.

4.1 Esternalizzazione, elaborazione, relazione

L'esperimento di Rebecca Brown è degno di interesse per almeno tre motivi che forniscono l'occasione di ripercorrere i punti fondamentali della riflessione qui proposta:

1. La questione su normalità e normatività.
2. Il rapporto tra processi di individuazione e protesi tecniche.
3. La rete come luogo di condivisione autentica e non conformistica.

1. La tricotillomania è un disturbo del controllo degli impulsi che si manifesta, tuttavia, come soluzione all'incapacità di controllare le proprie emozioni. Parafrasando *Il Normale e il Patologico*, il malato riconosce nella pratica dello strapparsi i capelli l'unica forma possibile di gestione della propria ansia e di reazione alle "infedeltà dell'ambiente". La perdita del controllo come modalità del controllo. Bisognerebbe, dunque, porre alla base della diagnosi la considerazione della singolarità del soggetto malato, comprendendo che le potenzialità di guarigione non sono rintracciabili in una via regressiva di ripristino della normalità ("Smettila di strapparti i capelli"), ma nella scoperta ed introduzione di una nuova norma di vita, alla cui invenzione la tecnica può forse contribuire in maniera autorevole.

2. Rebecca ha iniziato a scattare un *selfie* al giorno prima di decidere di far confluire tutte le foto nel montaggio che ha poi effettivamente realizzato. La tesi che si vuole sostenere è che già con gli autoscatti sia iniziato un processo di elaborazione del disturbo. In accordo con André Leroi-Gourhan il quale ha sostenuto che «tutta l'evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell'uomo, ciò che nel mondo animale corrisponde all'adattamento specifico» (Leroi-Gourhan 1964-65, p. 277 tr. it.), si potrebbe parlare di processi di esternalizzazione che caratterizzano le strategie adattative dell'essere umano e in modo crescente la sua evoluzione. Ciò non significa, tuttavia, che l'elaborazione avvenga interamente "al di fuori", ma che l'individuazione si gioca sulla soglia tra interno ed esterno. Rebecca ha documentato il corso della sua malattia (e la conseguente condizione di calvizie ritenuta *inadatta* a una ragazza di 18 anni); successivamente ha montato i *selfie* in una storia che testimonia l'assoluta non pertinenza del concetto di *a-normalità* (ciascun individuo incontra l'ambiente secondo le norme che è lui stesso ad inventare: la tricotillomania non ha impedito a Rebecca di viaggiare, essere ammessa all'Università e così via); infine, la ragazza ha pubblicato il suo *time lapse* su YouTube: da quel momento, attraverso la condivisione e la relazione con gli altri, è iniziata la seconda parte del processo: il rientro delle immagini (lo si vedrà meglio nel prossimo punto).

Quali sono le diversità tra questi autoscatti e quelle *duckface* tanto comuni tra adolescenti e personaggi (più o meno) noti? Quale differenza tra il *time lapse* di Rebecca, l'ossessione del *selftracking* e il progetto di BigG sulla *timeline dei ricordi*? Negli esempi analizzati nelle prime pagine è sembrato possibile riscontrare forme di adattamento, da intendere come uniformazione alle regole imposte dall'ambiente. Fenomeni in cui l'utilizzo della tecnologia rientra perfettamente in un paradigma del controllo. Si può azzardare l'ipotesi che quelle immagini una volta "uscite" nell'ambiente mediale, vi si accumulino come faldoni in un archivio, nel disinteresse non tanto e non solo della "popolazione" della rete (gli esseri *simplement vivants* di Foucault) che le accoglie come conformi alle norme del *like*

(i *selfie* e le immagini del profilo “solidali”) e dell’ottimizzazione del rendimento (la *timeline* che ricorda per noi ciò che è utile), ma nell’indifferenza degli stessi soggetti. Che *She takes a photo* si differenzi da queste pratiche “anestetizzanti” lo testimoniano due elementi: i benefici ottenuti dalla stessa Rebecca nella relazione con il disturbo, e la costituzione di una comunità della rete.²⁸ In conclusione del paragrafo precedente ci si è chiesti se *She takes a photo* si concluda con un lieto fine. In un certo senso sì; alla fine del film, Rebecca si rivolge direttamente allo spettatore invitandolo a seguirla sul suo canale YouTube, indicandogli un link per saperne di più sulla tricotillomania e una infobox in cui trovare le risposte a tutte le domande più frequenti. Rebecca dà, inoltre, ai suoi follower la possibilità di sollevare ogni tipo di questione, rendendosi completamente disponibile a soddisfarle. I video di Brown, come sostiene Rettberg, hanno un chiaro scopo:

She deliberately uses her self-portrait to break down taboos about depression and mental health, showing her difficult times but also reassuring us that she’s doing better now. She includes a FAQ in the info box for the video on YouTube. One of the questions is as follows: “Q: Where does the smile go? A: Life happens, Depression hit rather hard. I’m on the mend”. (Rettberg 2014, p. 39)

Il sorriso dell’autrice di *She takes a photo* non mostra semplicemente che sta meglio, che sta guarendo, ma rassicura anche le persone nella sua stessa situazione che può accadere di ammalarsi di depressione, senza che ciò comporti una forma di vita a-normale e per sempre relegata nella condizione della malattia. Allo stesso tempo, tuttavia, parlare di “happy ending” è impreciso poiché conduce a pensare la vita di Rebecca in una dimensione di ripristinata normalità, assicurata dal pericolo della depressione. Gli attacchi, invece, torneranno, ci saranno fasi di aggravamento, ma saranno sempre seguite da nuovi miglioramenti, raggiunti anche grazie alla presenza di una comunità a cui Brown possa destinare la sua narrazione.

3. Le macchine godono, come gli esseri viventi, di una particolare forma di vita che le porta a evolversi darwinianamente in relazione all’ambiente. Lo si è visto con Gilbert Simondon, il quale ha sostenuto che per concretizzarsi la forma tecnica abbia bisogno (proprio come quella vivente) di un fondo insaturo, un’apertura a funzioni possibili. Utilizzando un concetto nato in ambito biologico dagli studi di Stephen Jay Gould ed Elizabeth Vrba, si potrebbe parlare di *exaptation*²⁹ tecnologica. Se è vero che l’evoluzione degli oggetti tecnici (come quella dei viventi) non può prescindere dalla relazione con il *milieu*, essa deve rappresentare una costruzione reciproca (il *milieu associé* di Simondon). Parlare di adattamento e di forme selezionate *dall’*ambiente, non terrebbe conto di tutti quegli oggetti la cui struttura, inizialmente pensata per uno scopo, si è evoluta facendo emergere funzioni molto differenti da quelle progettate.

L’autonarrazione in *time lapse* di Rebecca è certamente inscrivibile nel processo di *exaptation* appena descritto. Una volta pubblicata su YouTube ha prodotto due esiti imprevisti: la formazione, intorno alla questione della tricotillomania, di una “comunità” (le cui forme di condivisione sono molto distanti dallo *sharing* della “popolazione”) la quale ha reso possibile l’effetto auto-terapico sul disturbo stesso. Il “rientro dei processi di esternalizzazione” a cui si faceva riferimento nel punto precedente. L’elaborazione iniziata con la produzione dell’iscrizione della traccia (i 2100 *selfie*) è proseguita con l’affidamento della storia di Brown alla rete.

In *She takes a photo*, tuttavia, la condivisione e la narrazione sono sempre a senso unico: gli altri intervengono solo con domande, commenti, racconti delle proprie esperienze personali o semplici ringraziamenti perché il progetto di Rebecca li ha resi meno soli.

Cos'altro sarebbe possibile fare? In un esperimento di interattività radicale (Montani 2007; 2014; 2015; 2016) i *selfie* (e non il risultato del loro montaggio in *time lapse*) verrebbero “adottati” da un altro con il compito (il dovere) di elaborarli (anche – perché no? – con la stessa tecnica *time lapse*). Il blog di Rebecca è comunque molto attivo e lascia aperta la possibilità di un'etica del riuso degli archivi presi in carico dagli altri.

Il web è pieno di questi tentativi “orizzontali” di elaborazione, dai quali per il momento sarebbe del tutto inappropriato – in assenza di una pur minima predisposizione delle infrastrutture, teoriche e operative, necessarie per far crescere i livelli di complessità delle pratiche comunicative diffuse in rete – pretendere di più di quello che un'autodidattica approssimativa e maldestra (nei contenuti, intendo, non nelle tecniche) può raggiungere: un uso forse ingenuo delle immagini volto a mettere in forma e condividere una domanda sulla problematicità del senso e sul disordine delle emozioni che scopre di dover attraversare, di regola e senza sconti, strati di sofferta opacità, di indigenza espressiva, di smarrimento e disorientamento identitario: insomma, la materia prima di ogni elaborazione. La forma così tipicamente orizzontale (timeline, time-lapse ecc.) di questi montaggi elaborativi, spesso schiettamente autoterapeutici, e la loro potenziale disponibilità a convertire la condivisione in autentica interattività tramite produzione di testi in crowdsourcing, è un fenomeno che non andrebbe sottovalutato. (Montani 2015, p. 32)

La *rete* potrà configurarsi come una società normalizzata sul conformistico consenso, o come spazio pubblico partecipativo, luogo di costruzione di processi di individuazione attraverso l'introduzione di norme tecniche (per esempio la regola dell'“adozione” delle immagini).

Se è vero poi che la sensibilità umana è tecnica fin dall'origine, allora il compito della tecnologia non è quello di creare mondi virtuali, ma di stare dentro al mondo vero, accanto agli esseri umani, per sostenerli nella resistenza alla normalizzazione.

¹ Ma è lo stesso Foucault ad aggiungere: «Cosa sarebbe un castigo incorporato?» (Foucault 1975, p. 7 tr. it.), del resto la privazione sessuale, il razionamento del cibo e le percosse subite in carcere non sono espressione di un volere di infliggere dolore fisico?

² Concetto tematizzato anche da Bernard Stiegler.

³ Si cercherà di farlo nelle ultime pagine di questo lavoro.

⁴ È il caso di applicazioni a cui sempre un maggior numero di individui si affida per ottimizzare le proprie prestazioni sociali: Tinder per esempio, fornisce la possibilità di incontrare partner selezionati in base a criteri estetici e comunanza di zona. Non solo, dunque, risparmia all'utente la fatica di allontanarsi troppo da casa alla ricerca della propria anima gemella, ma mette in contatto esclusivamente persone che abbiano preventivamente verificato di “piacersi”. In questo modo riduce al minimo i rischi.

⁵ Si tornerà sulla questione dell'“*adaptation*” e sulla relazione tra individui ed ambienti nelle sezioni dedicate a Georges Canguilhem e Gilbert Simondon.

⁶ Posa molto gettonata nei selfie condivisi su Instagram e Facebook. L'Oxford Dictionary la definisce «an exaggerated pouting expression in which the lips are thrust outwards, typically made by a person posing for a photograph», ma negli ultimi tempi è stata soppiantata dalla fishface e dalla sparrowface, mimiche facciali in cui le labbra sono semiaperte e non serrate come nella “faccia da papera”.

⁷ Si rimanda, a tal proposito a Fabio Chiusi che nel suo Ebook su *Black Mirror* scrive «Una società che vive riguardandosi, che società è? Sarebbe ancora in grado di distinguere pubblico e privato, ma anche più fondamentalmente presente e passato? Quanto è più manipolabile? Per esempio, tramite un hackeraggio del chip si potrebbero ricordare cose mai avvenute; quei ricordi manipolati sarebbero esattamente quelli che desidera il governo o un'azienda, a scopi repressivi e pubblicitari. Ancora, quanto è più controllabile? E se un passeggero fosse ispezionato in aeroporto con la richiesta, da parte delle autorità, di mostrare la registrazione dei propri ultimi giorni di vita? Nell'era di Facebook, del tutto tracciabile e del quasi tutto tracciato, si chiede insomma Brooker spiegando il senso dell'episodio, "quanto vogliamo sapere davvero l'uno dell'altro?"» (2014).

⁸ Si chiama Apply Magic Sauce il network che promette di svelare quanto *FB* sa di noi.

⁹ Forse un oggetto tecnico non può essere dotato di immaginazione, eppure l'immaginazione umana lavora a partire dall'incontro con gli oggetti. È la materia stessa a "suggerire" le regole per trasformazioni possibili.

¹⁰ Un programma che simula la conversazione tra un robot e un essere umano.

¹¹ Stiegler fa ricorso alla nozione simondoniana di "individuazione".

¹² Nella sua tesi di Dottorato principale Gilbert Simondon spiega che la vita psichica, non potendosi dispiegare interamente all'interno dell'individuo, prosegue nel collettivo; la reciprocità di questo rapporto attraverso più livelli dell'individuazione e definisce la categoria del transindividuale. Come avviene l'individuazione sociale? Come può l'individuo trovare nel gruppo ciò che lo fa diventare se stesso? I molti non condizionano il singolo? Ciò non avviene perché non esiste un elemento anteriore all'interno di questa relazione, il rapporto transindividuale fa sì che le personalità individuali si costituiscano insieme sovrapponendosi.

¹³ Forse gli stessi *selfie* servono a qualcosa?

¹⁴ La citazione di Pirsig offre una concezione della normalità consonante con la normalizzazione. Ma normale non sempre significa "normalizzato", può anche essere inteso, con Canguilhem, come "normativo", ossia non oggetto di regole imposte, ma soggetto capace di crearle.

¹⁵ Ogni citazione che si incontrerà in seguito rinvia alla traduzione italiana Einaudi del 1998 in cui sono presenti entrambe le parti scritte a distanza di oltre vent'anni.

¹⁶ Di stringente attualità l'osservazione sulle implicazioni sociali di una norma medica intesa come "assicurazione" da un pericolo. Qui "premunirsi da una malattia", non può non rimandare ad uno degli aspetti del governo biopolitico: la medicina performativa. In tutti i casi in cui «l'intervento medico non è basato sull'identificazione di uno stato patologico, ma sulla semplice e neutrale distinzione tra diversi modi di essere possibili, legati a condizioni tecnicamente riproducibili, che possono essere desiderabili o meno senza che appaia legittimo considerare l'uno più o meno naturale dell'altro. [...] potremmo designarli col titolo di medicina performativa, dal momento che il loro denominatore comune è l'intenzione, in ciascun caso, di ottimizzare una performance» (De Carolis 2004, p. 176).

¹⁷ «L'uomo fa il proprio dolore – così come fa una malattia» (Canguilhem 1966, p. 71 tr. it.).

¹⁸ Nel senso già spiegato in 1.2.1: dal greco antico *αὐτονομία*, *αὐτο-νόμος*, "legge propria", capacità di darsi la regola da solo.

¹⁹ Canguilhem riporta l'esempio dell'osteoartrite tubercolotica del ginocchio, patologia in cui accade che l'articolazione si immobilizzi in una posizione scorretta (detta di Bonnet), perché è quella che permette di sopportare meglio il dolore. È una situazione in cui il vivente è costretto in condizioni di esistenza definite: non potrebbe vivere *altrimenti*. Canguilhem fa riferimento anche alle analisi effettuate da Goldstein su soggetti feriti al cervello durante la Grande Guerra: essi presentavano nuove norme di vita che comportavano una riduzione della loro attività in un ambiente altrettanto impoverito. Esempi? Mania dell'ordine, meticolosità, monotonia, atteggiamenti traducibili in una *necessità di dominare un ambiente, non potendo più esperire un mondo*.

²⁰ «La salute è un margine di tolleranza nei confronti delle infedeltà dell'ambiente» (Canguilhem 1966, p. 161 tr. it.).

²¹ «L'essere umano è l'unico animale che [...] tramite la tecnica, riesce a modificare dall'interno anche l'ambiente della propria azione. [...] Di fatto l'ambiente del vivente è anche l'opera del vivente» (Canguilhem 1966, p. 145 tr. it.).

²² Non si riporta il numero di pagina, poiché la fonte della citazione è <http://www.lettureregiovani.it/E-book/Alice.pdf>.

²³ *L'individuazione à la lumière des notions de forme et d'information* è la tesi principale di dottorato, pubblicata in due parti, edite l'una (*L'individu et sa genèse physico-biologique*) nel 1964 e l'altra (*L'individuazione psychique et collective*) nel 1989 e solo di recente riunite in unico volume, tradotto anche in italiano.

²⁴ *Du mode d'existence des objets techniques* è ancora oggi disponibile solo in lingua originale.

²⁵ Simondon insiste molto sulla distinzione (nata nel XVIII secolo) tra *outils* (attrezzi) e *instruments* (*strumenti*). *L'outil* permette di prolungare e armare il corpo per completare un gesto (per es. un martello), mentre l'*instrument* è una protesi della sensibilità che consente al corpo una migliore

relazione con l'ambiente e di conseguenza una migliore percezione (per. es. gli occhiali).

²⁶ Ritorna qui l'importante concetto di autonomia: la macchina non dipende da un sistema eteronomo, altrimenti la sua evoluzione non sarebbe tale in quanto prevista e guidata fin dal momento della costruzione; d'altra parte essa non gode nemmeno di totale autonomia, poiché non si sta parlando di un automa antropomorfo. Il suo modo di esistenza è esattamente la soglia tra queste due situazioni: essa è in grado di autoregolarsi proprio grazie alla sua relazione con l'essere umano che ne è responsabile e con l'ambiente in cui si concretizza. L'oggetto tecnico è sì condizionato da un ambiente, ma quest'ultimo non gli è precedente, bensì non esiste che virtualmente prima della sua invenzione.

²⁷ Oltre alla tricottillomania, Rebecca ha sofferto anche di *dermatillomania* (*Compulsive Skin-Picking*), un altro disordine del controllo degli impulsi che spinge l'individuo a toccarsi, stuzzicarsi, graffiarsi, incidersi la pelle del viso o del corpo, allo scopo di rimuovere piccole irregolarità o imperfezioni cutanee reali o immaginarie. Tale comportamento aiuterebbe a regolare le emozioni, alcuni pazienti riferiscono infatti di provare ansia, stress, umore basso, noia, abulia, prima di fare *picking*.

²⁸ Cosa ricavano le persone dalla condivisione online? Howard Rheingold risponde: conoscenza, appartenenza ad una rete sociale e senso della comunità. Internet ha modificato l'esperienza della relazione, configurandosi come una tecnologia cooperativa e permettendo a due sconosciuti di contribuire insieme alla soluzione di un problema collettivo. Rheingold osserva che tutte le comunità efficienti sono caratterizzate da «identità, reputazione, limiti, premi per chi si impegna e punizioni per gli scansafatiche» le quali «sembrano essere le risorse critiche di cui tutti i gruppi hanno bisogno per mantenere uniti i propri membri. Questi sono i processi sociali che molto probabilmente saranno maggiormente influenzati dalla tecnologia che rende possibile controllare la reputazione, ricompensare la cooperazione e punire la defezione» (Rheingold 2003, pp. 76-77 tr. it.). I tratti descritti dall'autore riconducono immediatamente al governo del dispositivo biopolitico, ad un uso della tecnica atto ad ottimizzare o, per dirla con Foucault, a «sorvegliare e punire». La rete, invece, è sia il frutto di una tecnologia, che una società dinamica e non identitaria. Come fanno queste folle ad organizzarsi in modo *intelligente*? David Weinberger sostiene che «le complesse interazioni multidirezionali consentite da internet fanno in modo che le reti di esperti possano essere più intelligenti della somma dei loro partecipanti» (Weinberger 2011, p. 86 tr. it.). La rete è democratica e comunitaria, luogo virtuale di relazioni reali che gli autori auspicano veder integrate con le esperienze tradizionalmente intese.

²⁹ Gould e Vrba indicano con *exaptations* tutti quei caratteri «evolved for other usages (or for not functioning at all), and later «coopted» for their current role [...]. They are fit for their current role, hence *aptus*, but they were not designed for it, and are therefore not *ad aptus*, or pushed towards fitness. They owe their fitness to features present for other reasons, and are therefore *fit (aptus) by reason of (ex) their form, or ex aptus*. Mammalian sutures are an exaptations for parturition. Adaptation have functions; exaptations have effects» (Gould & Vrba 1982). L'esempio più noto è quello delle piume negli uccelli, la cui funzione originale consisteva nella termoregolazione, prima di divenire *exaptation* per il volo.

Tanatopolitica e macchine: il corpo tatuato dalla *Colonia penale*
kafkiana alle armi *unmanned*
Alessandro Baccarin (ricercatore indipendente)

1. *La colonia penale*

Protagonista di *Nella colonia penale (In der Strafkolonie)*, uno dei più famosi, quanto criptici e tenebrosi, racconti di Franz Kafka (1919), è una misteriosa macchina metallica utilizzata per le esecuzioni capitali. Composta da un complesso meccanismo di ingranaggi, leve, aghi, tamponi e apparati di contenimento, la macchina iscrive sul corpo (dorso, gambe ecc.) dei condannati la legge da questi trasgredita e, dopo dodici lunghe ore di supplizio eseguito pubblicamente, porta a termine la condanna trafiggendo a morte le sue vittime.¹

Questo macabro marchingegno è al centro di un quadro narrativo piuttosto scarso. Un famoso quanto anonimo esploratore, di passaggio presso l'isola che ospita la colonia penale, è chiamato dal nuovo comandante della colonia ad assistere all'utilizzo dimostrativo di questo misterioso strumento di morte. L'invito non è disinteressato: nella speranza della nuova dirigenza dell'isola, lo spettacolo del barbaro supplizio doveva indurre l'esploratore a criticare apertamente il bizzarro apparato, affrettando così la definitiva dismissione della macchina e dell'intera procedura punitiva. Macchina e procedura sono però amministrate da uno zelante ufficiale, che accentra su di sé il ruolo del giudice, quello del boia e infine quello di manutentore della macchina stessa. E' lui l'ultimo sostenitore sull'isola di questa pratica penale, un tempo ideata e realizzata dal vecchio comandante e dal governo della colonia. Con intenti opposti a quelli del nuovo comandante, l'ufficiale intende dimostrare la grande praticità ed efficienza della macchina e del dispositivo punitivo a questa correlato, capace di fare a meno delle lunghe ed estenuanti procedure giudiziarie proprie di uno stato di diritto. In questo sottile e duplice gioco dimostrativo, l'ufficiale sottopone a supplizio un soldato accusato di un futile gesto di insubordinazione, volendo dimostrare nei fatti la velocità di un giudizio che dalla sentenza passa direttamente all'esecuzione e che fa del patibolo il tribunale. Nell'atmosfera spessa e abbacinata dell'isola, sotto i raggi implacabili di un rovente sole tropicale, si compie l'ultimo atto di una meccanica di potere ormai in via di dismissione. L'esploratore, dopo aver ascoltato attentamente le puntigliose spiegazioni dell'ufficiale sul funzionamento della macchina, costretto dal suo interlocutore a pronunciarsi, confessa la sua repulsione verso quel sistema, da lui ritenuto inumano e barbaro. È questa la vera svolta narrativa del racconto: accolto in modo apparentemente distaccato questo pronunciamen-

to, l'ufficiale decide di liberare il condannato, già stretto dalle cinghie di contenimento, e di sottoporsi lui stesso a supplizio, volendo dimostrare con il suo stesso sacrificio la perfezione dell'apparato. Tuttavia ciò che accade davanti agli occhi increduli dell'esploratore non è un sacrificio, e tanto meno un martirio, quanto piuttosto un epilogo e una trasformazione: la macchina improvvisamente si mette a funzionare da sola, in modo automatico, senza alcun comando manuale impartitogli precedentemente, trafigge invece di iscrivere, e infine si autodistrugge. Trafitto a morte dalla sua creatura, l'ufficiale esala l'ultimo respiro mentre la macchina, ormai fuori controllo, implode in un vortice di pulegge, rondelle e ingranaggi scagliati nel cielo.

I tratti che maggiormente caratterizzano questo affascinante racconto kafkiano si condensano sul piano delle indistinzioni. Il sospettato è indistinto dal colpevole: secondo la procedura giudiziaria in vigore nella colonia l'accusato è il colpevole, e la sentenza di condanna, emessa dall'ufficiale senza alcuna procedura giudiziaria propria di uno stato di diritto, è una pura formalità. Il giudice è indistinto dal boia: è l'ufficiale a emettere la sentenza e a eseguirla. La legge è la condanna a morte: l'imputato non conosce la colpa commessa e tantomeno la condanna a questa correlata, cosicché la legge stessa viene a sovrapporsi alla colpa e alla condanna, rendendose ne indistinguibile. Il giudizio è indistinto dall'esecuzione della pena: la complessa procedura messa in atto dalla macchina trasforma il giudizio in morte, cosicché lo stesso supplizio, lungi dal costituire una forma veridizionale di tipo ordalico, dove l'individuo chiama a giudizio l'intervento divino come forma di sfida nei confronti del suo giudice, si trasforma in una pura ritualità di eccedenza di potere. Infine la conoscenza della legge è indistinta dal potere di dare la morte: il condannato-imputato conosce la colpa e la legge solo dopo interminabili ore di tormento, quando la macchina porta a termine l'incisione del dettato della legge stessa sulla sua pelle.² È in quel momento, e solo in quel momento, che l'atto di conoscenza dell'individuo autorizza il potere a dargli la morte. La capacità del potere di iscrivere i corpi coincide con la sua capacità di far morire e di far conoscere al tempo stesso. È forse questo il tratto che caratterizza maggiormente l'intera procedura. Un tratto che affascina a tal punto l'ufficiale e il pubblico, un tempo chiamato ad assistere al supplizio, da costringere tutti ad attendere con trepidazione quell'istante di conoscenza e di "trasfigurazione": «Come tutti noi si coglieva l'espressione della trasfigurazione in quel volto martoriato, e come si protendevano le nostre guance nel riverbero di quella giustizia finalmente raggiunta e già quasi svanita!» (Kafka 1919, p. 43 tr. it.) confessa nostalgico l'ufficiale all'esploratore.

Questa lunga e importante serie di sovrapposizioni e di indistinzioni compone il nitido quadro di uno stato di eccezione. Riprendendo le riflessioni di Carl Schmitt, Giorgio Agamben ha definito lo stato di eccezione, ovvero quella paradossale capacità del potere di includere l'individuo escludendolo, e al tempo stesso di escluderlo includendolo, come la condizione per la quale «la potenza vuota della legge vige a tal punto da diventare indiscernibile dalla vita» (Agamben 1995, pp. 57 e sgg.).³ Per questo nel racconto l'imputato è già colpevole e per questo l'ufficiale non attribuisce nessuna importanza alla colpa commessa: come dichiara candidamente Caligola, nell'omonimo dramma di Camus, forse la narrazione per antonomasia di uno stato di eccezione, non è importante definire la colpa, si è sempre colpevoli di fronte al potere.

È proprio la vigenza di uno stato di eccezione nella colonia penale che assegna particolare significato al piano metaforico espresso dal racconto kafkiano. È la

pratica dell'iscrizione, è il tatuaggio punitivo portato a termine dalla macchina che pone al centro della narrazione la metafora di una sovranità di spada, quel potere sovrano che, secondo la definizione di Michel Foucault, è capace di dare la morte o di lasciare in vita.⁴

Questa metafora sovranista si accompagna a una metafora bellica (il racconto kafkiano, scritto nel 1914, metafora del primo conflitto mondiale) e soprattutto a una metafora corporea: il corpo è una superficie d'iscrizione che il potere utilizza come supporto per le sue pratiche di comando e per la sua eccedenza sulla vita. Da questo punto di vista l'intero racconto appare come una grande metafora di metamorfosi e abbandono: la trasformazione epocale di un potere che si definisce attraverso la sua capacità di iscrivere il corpo, di dargli la morte o di lasciarlo in vita, e di farlo per mezzo di una spettacolarizzazione estrema, e l'abbandono, altrettanto epocale, di un corpo un tempo segnato dalla pena e ora libero di segnarsi. Passaggio epocale da un potere vistoso, capace di dare la morte o di lasciare in vita, come si diceva, a cui corrisponde un corpo segnato dalla colpa, a un potere discreto, che preferisce far vivere o respingere nella morte, un biopotere foucaultiano che a tale scopo costruisce un corpo capace di incorporare il segno e di gestirlo in proprio. Quel vecchio potere indiscreto, spettacolare, piuttosto grossolano e cruento, che nel racconto sembra potersi identificare nel vecchio comandante, l'inventore della macchina (personaggio che per estremo paradosso era stato seppellito nel modo più discreto possibile, ovvero sotto una lapide in una lurida bettola lungo il porto della colonia), è stato sostituito da un nuovo potere, silenzioso e invisibile, identificato nel nuovo comandante, che desidera dismettere la macchina e la sua elaborata e spettacolare procedura punitiva.⁵

Osservando però con maggiore attenzione la trama metaforica kafkiana, emerge piuttosto chiaramente che l'identificazione più corretta, anche se meno immediata, di questo nuovo modello di potere è quella con il personaggio che sembra rappresentarne l'avversario più risoluto, ovvero l'ufficiale. Figura tragica, espressione ultima del vecchio potere, suo unico rappresentante nella nuova dirigenza della colonia, l'ufficiale si trova nella condizione di esprimere totalmente la nuova pratica di comando decisa dal nuovo potere. Un potere piuttosto disinteressato al corpo punito e iscritto, e che al contrario incita, sollecita e lascia libero l'individuo di autoiscriversi, di volere ciò che il potere vuole. Per questo l'ufficiale, nel suo estremo sacrificio, quando decide di sostituirsi al soldato condannato e di immolarsi lui stesso sotto gli implacabili aghi della macchina, di fatto esprime il compimento, sul suo stesso corpo, della duplice trasformazione del potere come capacità di segnare e del corpo come superficie di autonoma iscrizione.

Il corpo nato da questa trasformazione non ha più bisogno di una disciplina, di un marchio sulla pelle, ma ha interiorizzato il comando a tal punto da decidere autonomamente di segnarsi. Emerge un nuovo e fondamentale livello metaforico: la metafora della definitiva eclissi di uno scambio simbolico fra potere e soggetto, con l'incorporazione dei segni del potere. L'individuo ora non è più in grado di "leggere" il comando, la legge iscritta sul suo corpo. È questo che sembra indicare l'esploratore, incapace di leggere i vecchi fogli consunti che gli porge l'ufficiale, fogli dove teoricamente si dovrebbe poter leggere il dettato di legge da far scrivere alla macchina sul corpo del condannato: «L'esploratore avrebbe voluto dire volentieri qualche parola di approvazione, ma vide solo un labirinto di linee che s'incrociavano continuamente e, fitte com'erano, quasi coprivano tutto il foglio, tanto che soltanto a fatica si potevano distinguere gli spazi bianchi» (Kafka 1919, p. 37 tr. it.).

Come il protagonista de *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac, l'esploratore sperimenta l'impossibilità di leggere il contenuto dell'opera per una sorta di totalitarismo dell'ornamentale: è l'ornamento e tutti gli abbellimenti ornamentali che rendono il dettato della legge incomprensibile allo sguardo, che aumentano a dismisura il tempo necessario perché la macchina lo incida sulla carne del condannato, quindi a permettere che il supplizio si compia. L'ornamento è di fatto la legge, il cui dettato diventa inessenziale. Tuttavia questa inessenzialità è alla base di una incomunicabilità e di un passaggio di consegne: ora è l'individuo a poter decidere di incorporare l'ornamento, e con questo l'obbedienza e l'automatismo dell'ubbidienza.

L'eclissi di una significazione sovranista del segno sul corpo attribuisce al soggetto una sorta di duplicità, che è insita nella natura di questo nuovo potere che lo investe. Da una parte l'individuo dimostra la sua docilità incorporando il comando fino all'auto-iscrizione, dall'altro manifesta un fondo resistenziale proprio nel fare ciò che il potere vuole. È questa duplicità che si manifesta nel sacrificio finale dell'ufficiale. Decidere di sottoporsi autonomamente al supplizio, l'ultimo che la macchina avrebbe compiuto nella sua lunga e gloriosa storia, può evocare la "bella morte", il gesto romantico di un militare, che si spoglia con disciplina della sua uniforme, gesto che compie con estrema deferenza l'ufficiale stesso, per poi offrire il petto nudo al nemico. È questa la lettura che ne fa inizialmente l'esploratore: «Se la procedura penale, alla quale l'ufficiale teneva tanto, era davvero così prossima ad essere soppressa, probabilmente per intervento dell'esploratore, intervento a cui questi dal canto suo, si sentiva impegnato, allora l'ufficiale agiva in perfetta coerenza, e l'esploratore al posto suo non avrebbe agito altrimenti» (Kafka 1919, p. 53 e sgg. tr. it.). Tuttavia non è questo ciò che si verifica. Volendo privarsi della vita l'ufficiale di fatto nega al nuovo potere il suo oggetto, ovvero la gestione della vita e del vivente. Un gesto di resistenza⁶ ultimo quindi, che innescava subito la reazione del potere stesso: improvvisamente la macchina si mette in moto autonomamente, senza alcun comando manuale, e soprattutto non incide il corpo, non lo segna, ma lo trafigge.

Vedremo come questi due momenti tipici della novella kafkiana siano essenziali per la lettura del racconto come metafora di una tanatopolitica macchinica. Per il momento sarà bene concentrarsi però sull'immagine di questa trasformazione epocale delle relazioni di potere che interessano e attraversano il corpo. L'individuo si trova improvvisamente "libero" dal divieto di segnare il suo corpo, "libero" di utilizzare un segno svincolato dalla sua originale significazione punitiva, e allo stesso tempo "libero" di usare il suo corpo per incorporare il comando.

2. *Tatuare e punire*

La metafora kafkiana segna un passaggio epocale nelle relazioni di potere che passano attraverso i corpi: dal corpo come luogo d'iscrizione del potere, al corpo come luogo d'iscrizione individuale. È questa la trasformazione che definisce e consente l'emergenza del tatuaggio e della somatopoiesi contemporanea, una domestichezza con la metamorfosi corporea che, a partire dalla fine della seconda metà del XX secolo in poi, caratterizza in modo assolutamente trasversale le società occidentali, consumistiche e neoliberali. Somatopoiesi a cui bisogna ascrivere il tatuaggio, ma anche una serie infinita di pratiche metamorfiche, come il pier-

cing, il branding, le bodymodifications (in gergo *bodmods*), termine quest'ultimo con il quale si definiscono numerose forme di micro o macrointerventi chirurgici amatoriali, o ancora il fitness, il body building, la dietetica, la chirurgia estetica ecc. Le statistiche oggi registrano una diffusione massiccia di tutte queste pratiche somatopoietiche. In particolare piercing, tatuaggi e *bodmods*, costituiscono una moda che attraversa anagrafi e ceti, e che indica una conclamata accettabilità sociale delle modificazioni corporee praticate dai soggetti in una ricerca identitaria sempre più personale e privata.⁷

La disponibilità del corpo come supporto segnico per gli individui tuttavia è qualcosa di assolutamente inedito per l'occidente. La preclusione del corpo al segno, o meglio, l'esclusivo uso del corpo come superficie d'iscrizione del potere sovrano, la significazione punitiva e infamante del segno sul corpo, vanta una lunga storia. Ripercorrere, anche se brevemente, questo percorso storico consente di individuare la genesi, il sistema di pensiero e gli apriori che permettono oggi ai soggetti l'innescò della pensabilità di una libera segnatura e trasformazione corporea individuale. D'altronde la sostanziale continuità della significazione punitiva del corpo segnato fra la società greco-romana e pagana e quella cristiana e medievale trova un interessante e significativo riscontro nella continuità che lega questi due mondi per quanto concerne la filosofia come modo di vita e la sessualità come modello di cura di sé, aspetti quest'ultimi magistralmente indagati dai seminali lavori di Pierre Hadot, Peter Brown e Jacques Le Goff.

La continuità si concentra in una pratica di sovranità che segna il corpo dell'individuo, e che nel segnarlo sancisce un rapporto esclusivo fra segno sul corpo e reificazione, prigionia o colpevolezza. La pratica del tatuaggio punitivo o la marchiatura a fuoco è infatti un dato transtorico che implica la capacità del potere di segnare il corpo dello schiavo, del prigioniero e del reo, e nel farlo rende il corpo del cittadino immune al segno: nella cultura greco-romana il cittadino è privo di tatuaggi e di altre segnature corporee. L'unica segnatura che a quest'ultimo è consentita è quella consequenziale alla sua implicita attività di cittadino, ovvero la guerra e la caccia. Ulisse viene riconosciuto dalla nutrice Euriclea grazie a una cicatrice che l'eroe portava sin da ragazzo, ricordo vivente sulla pelle di una sanguinosa battuta di caccia al cinghiale.⁸ Qualsiasi altro segno sul corpo implica una marginalità e una alterità, una sottrazione del corpo al libero uso dell'individuo.

In questa lunga storia di continuità è interessante osservare come il giudaismo prescrivesse già nell'Antico Testamento il divieto della pratica del tatuaggio a scopo rituale, e come individuasse nella figura di Caino, segnato sulla pelle dalla sua colpa omicida, una sorta di figura archetipica per l'intera cultura occidentale, la figura del peccatore e del reo segnato dalla colpa sulla sua stessa pelle. Erodoto, il primo storico ed etnografo dell'occidente, osservando i vistosi tatuaggi che ornavano i corpi delle donne dell'aristocrazia dei Traci, la bellicosa popolazione insediata sui confini settentrionali dell'area continentale abitata dai Greci, ne registra l'alterità rispetto ai Greci stessi, che osservavano quotidianamente i corpi marchiati dei loro schiavi.⁹ A partire da questo momento il tatuaggio nella cultura greco-romana segnerà l'alterità barbarica¹⁰ e schiavile o l'infrazione della legge.

L'uso punitivo del tatuaggio è inoltre pratica diffusa in tutto il mondo antico, dalla grecità classica alla tarda antichità. Erodoto e Platone¹¹ ricordano che gli schiavi e gli stranieri sorpresi a rubare nei templi venivano puniti con un tatuaggio sulla fronte e sulle mani in modo da indicare esplicitamente l'infrazione commessa. Erodoto,¹² autore alessandrino di mimi del III sec. a.C., ci immerge in un quoti-

diano quadretto di vita cittadina dove una donna piuttosto disinibita minaccia il suo schiavo, accusato ingiustamente di aver concesso i suoi favori sessuali a una rivale, di portarlo sulla pubblica piazza per farlo frustare e tatuare. È evidente come questo testo presupponga un pubblico abituato a osservare i tatuaggi punitivi sui volti e sui corpi degli schiavi. Proprio la frusta e l'inchiostro per il tatuaggio ricorrono come simboli della reificazione e della condanna in molte culture antiche. Erodoto¹³ ci ricorda come i Persiani tatuassero i prigionieri di guerra e gli schiavi. E ancora è sempre lo storico di Alicarnasso a riportare una curiosa storia narrata presso gli Sciti, popolo iranico stanziato sulla costa settentrionale del Mar Nero: nel corso di una rivolta di schiavi, così risoluti da sconfiggere più volte in battaglia i guerrieri inviati a combatterli, di fronte all'impossibilità di avere la meglio sugli insorti armi in pugno, gli Sciti decidono di far ricorso alla frusta, alla cui vista gli schiavi ribelli reagiscono con terrore, gettando a terra lance e spade in segno di resa. Il segno sul corpo, praticato con il tatuaggio, con la frusta o con il ferro rovente, è una prerogativa del corpo reificato in tutto il mondo mediterraneo antico.¹⁴

Anche nel mondo romano abbiamo numerose testimonianze di un uso diffuso del tatuaggio a scopo punitivo. Petronio ricorda che gli schiavi fuggitivi, una volta catturati, venivano marchiati vistosamente con tatuaggi sul viso, mentre Svetonio e Apuleio attestano la diffusione in epoca imperiale del tatuaggio sulla fronte per i condannati ai lavori forzati.¹⁵ E' interessante osservare che nel sistema penale romano imperiale la marchiatura tramite tatuaggio dei condannati ai lavori nelle miniere (*ad metalla*) e di quelli utilizzati nei giochi gladiatori e nelle manifestazioni circensi (*ad munera*) era una pratica che prevedeva il tatuaggio sulla fronte delle iniziali del sovrano, oppure l'indicazione per acronimi del crimine commesso o della pena inflitta.

È a questa pratica che si riferisce un editto del 316 d.C. di Costantino, conservato nel *Codex Theodosianus* (9, 40, 2): il primo imperatore cristiano dell'occidente, nell'invitare la burocrazia imperiale a evitare le marchiature sul viso del condannato, parte del corpo che il nuovo credo cristiano riteneva sacra e intangibile, in quanto creata a somiglianza di Dio, invitava i magistrati a infliggere il tatuaggio punitivo su altre parti del corpo, come gambe e braccia, meno compromesse con simbolismi religiosi. Assistiamo con questo prezioso documento a una conferma della continuità diacronica della significazione punitiva e sovranista del segno sul corpo. La nuova razionalità di potere che con Costantino emerge in occidente, una razionalità pastorale, secondo la ben nota analisi di Michel Foucault e Paul Veyne, implica un nuovo uso del corpo, lasciato alle pratiche di sé del soggetto per quanto riguarda la castità e la morigeratezza sessuale (vedi le varie regole monastiche comparse nella tarda antichità), e tuttavia ancora affidato alla sovranità di spada per quanto riguarda la sua trasformazione in superficie d'iscrizione.

Un affidamento che si mantiene inalterato nel corso di tutto il medioevo e che ricompare nella tragica testimonianza di Bartolomè de Las Casas, testimone del genocidio dei nativi sudamericani, il quale nelle sue cronache osservava inorridito il mosaico di marchiature a fuoco sui volti degli indios ridotti in schiavitù. È questa pratica antica che ritroviamo, in una continuità significativa, nei sistemi penali delle principali potenze coloniali occidentali: il tatuaggio punitivo, con tanto di indicazione del crimine commesso o della legge infranta, è praticato sistematicamente in tutti i luoghi di detenzione coloniali e nei bagni penali inglesi, francesi e statunitensi fra XVII e XIX secolo.¹⁶ E' questa pratica che, alle soglie del XX se-

colo, avrebbe consentito a Cesare Lombroso di annoverare il tatuaggio fra i segni identificativi del soggetto criminale.¹⁷ Ed è sempre questa pratica, in questa lunga storia del segno punitivo sul corpo, che viene a inserirsi il piano di dicibilità che è implicito nel Kafka di *Nella colonia penale*. Lo scrittore praghese, che leggeva resoconti di viaggi e testi sul sistema penale coloniale francese, scrive proprio a partire da questo apriori di un corpo come superficie d'iscrizione del potere, corpo del quale parla e nel quale intravede un nuovo significato.¹⁸

Sarà tuttavia necessario attendere i viaggi di James Cook e il suo incontro con i corpi tatuati dei polinesiani per osservare la diffusione in occidente di un tatuaggio decorativo senza alcuna implicazione punitiva. A partire da quel momento indigeni polinesiani, micronesiani e melanesiani, o ancora marinai e coloni occidentali dal corpo interamente tatuato, cominceranno ad affollare dapprima le corti europee e successivamente le arene dei circhi. Verrà così a legittimarsi un uso spettacolare del tatuaggio e del segno del corpo, per il quale l'antica valenza penale verrà a sovrapporsi a una nuova spettacolarizzazione del sé attraverso il corpo, sorta di atto di nascita di una vetrinizzazione del sé che, attraverso la diffusione degli "zoo umani" e delle esposizioni universali, verrà a costituire la prima manifestazione di una società dello spettacolo e dei consumi in fieri.¹⁹

La storia della diffusione del *tattoo* in occidente è caratterizzata proprio da questa lunga storia di un corpo sottratto al segno della sovranità e consegnato al segno del soggetto da una parte, e dall'altra dalla spettacolarizzazione del sé attraverso la riappropriazione di una pratica corporea propria di popolazioni con le quali l'occidente era entrato in contatto nella fase centrale della sua espansione coloniale e imperialistica.

Assistiamo a partire da questo momento all'uso resistenziale del tatuaggio da parte delle marginalità sociali, come i carcerati, che alla fine del XIX secolo recuperano proprio i tatuaggi punitivi in uso nei bagni penali per costituire un linguaggio di resistenza sul proprio corpo, manifestazione esemplare di un esercizio di potere attraverso i segni utilizzati dal potere stesso. Medesimo recupero avviene nel mondo delle gang metropolitane o presso i *bikers*, che alla metà del XX secolo marchiano la loro marginalità proprio attraverso il tatuaggio. Assistiamo ancora all'uso decorativo del tatuaggio presso la working class nordamericana, che fra le due guerre del Novecento orna il proprio corpo con tatuaggi composti da motivi ornamentali, come *pin-up*, nomi propri, personaggi di fumetti, teschi, cuori, animali ecc. Si diffonde infine, a partire dalla seconda metà del Novecento, presso le donne l'uso del tatuaggio come strumento di lotta, volto a confermare la nascita di una nuova soggettività femminile che si riappropria autonomamente del proprio corpo. Tuttavia è solo a partire dagli anni Settanta e Novanta del Novecento che il *tattoo* si diffonde, attraverso quella che i sociologi e gli antropologi definiscono *Tattoo Renaissance*, in tutti gli strati sociali dell'occidente, perdendo definitivamente l'aura di stigma che lo aveva caratterizzato nel passato.²⁰

Questa curiosa storia di un corpo che recupera la capacità di segnarsi senza ricadere immediatamente nella significazione della colpa o della marginalità ci permette di osservare da una parte una pratica, quella di segnare il corpo con microcicatrici e con l'inserimento di inchiostro, che siamo abituati a definire tatuaggio, e dall'altra differenti sistemi di pensiero che le danno significato. Da una parte la ritualità dei popoli del Pacifico, dall'altra il sistema reificatorio occidentale. Se volessimo esercitare uno scrupoloso nominalismo il tatuaggio contemporaneo apparirebbe come qualcosa di completamente diverso dal *tattoo* (dal termine po-

linesiano *ta-tu*) o dalla pratica punitiva del segno sul corpo (definito dalle fonti greche e latine genericamente con i termini “*graphein*” o “inscrivere”). Possiamo affermare allora che il *tattoo* o il tatuaggio punitivo contribuiscono entrambe a consentire l’emersione di una pratica nuova, il tatuaggio contemporaneo appunto, che a sua volta viene informato da un nuovo sistema di pensiero, tutto da indagare e capire.

Questo nuovo sistema di pensiero è rilevato da un passaggio epocale, di cui sopra si è cercato di descrivere per sommi capi la lunga storia. Con il diffondersi del tatuaggio e della generale dimestichezza degli individui con la somatopoiesi il corpo si “libera” dal segno sovranista, è abbandonato dal potere e lasciato a disposizione dei soggetti, i quali, in modo improvviso e del tutto inedito, acquisiscono la capacità di segnarlo senza per questo incorrere nella significazione della colpa, della prigionia, del peccato o della reificazione. Emerge un nuovo corpo, affidato al “libero” uso metamorfico del soggetto. È di questa emersione che si cercherà di fornire una lettura nelle pagine seguenti.

3. *Il bricoleur e l’indemoniato*

Claude Lévi-Strauss, in uno dei testi fondamentali per lo strutturalismo, ha definito il *bricoleur* come colui che, nel suo progetto realizzativo di cose, pensieri, categorie ecc., è capace di utilizzare strumenti e materie prime occasionali, raccolte sporadicamente e casualmente, oggetti eteroclitici, previncolati, ovvero dotati di un senso nel sistema al quale originariamente appartenevano, e riutilizzati dal *bricoleur* che li accosta come «il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di cambiare lo stock o di conservarlo con i residui di costruzioni o di distruzioni precedenti».²¹

Potremmo leggere il tatuaggio contemporaneo come il gesto di un *bricoleur*, un individuo che recupera segni previncolati (per esempio i tatuaggi maori), riutilizzati e risemantizzati per un progetto nuovo e individuale. È questa d’altronde la scelta ermeneutica condivisa da molti sociologi e antropologi che si sono dedicati allo studio del tatuaggio nelle società occidentali contemporanee e che leggono questo oggetto culturale come la manifestazione di un individuo capace di operare una scelta di recupero, finalizzata alla costruzione di identità e ritualità perdute in società anonime e deritualizzate come quelle consumistiche di oggi.²² Secondo questa prospettiva il tatuaggio verrebbe a costituirsi come strumento di un soggetto sovrano che opererebbe secondo tattiche di recupero: recupero del corpo segnato dalla colpa, recupero di una serie numerosa di motivi culturali, dal *tattoo* polinesiano, agli infiniti motivi ornamentali che formano le varie scuole di tatuaggio contemporaneo (tribalisti, neo-primitivisti, neo-fantasy ecc.) e risemantizzazione di tutto questo materiale segnico inflazionario in una ricerca identitaria funzionale a una nuova ritualità di passaggio a vantaggio del soggetto. Ci troviamo, con questa lettura, di fronte al meccanismo funzionalistico che già Georg Simmel aveva messo in luce per quanto riguarda la funzione distintiva della moda, o ancora a quella capacità di costruzione di senso che la sociologia dei consumi e i *cultural studies* in generale attribuiscono al soggetto consumatore.²³

Tuttavia se esaminiamo i tratti definitori dell’attuale somatopoiesi osserviamo che queste pratiche implicano una totale assenza di scambio simbolico, di costruzione di senso condiviso. Il *tattoo* contemporaneo è un’autonarrazione fondata su un

crittogramma: è il soggetto e solo lui a conoscere il significato dei segni che decide di farsi tatuare sul corpo. Inoltre le pratiche somatopoietiche sembrano catalizzare la duplice valenza di una messa a norma e di una resistenza alla norma, una duplicità che i soggetti, in modo analogo a quanto si osservava per il comportamento dell'ufficiale nel racconto kafkiano, riproducono attraverso il libero uso del loro corpo. Così se la maggior parte dei tatuaggi si inserisce in quell'attività decorativa che, assieme al fitness e alla dietetica, tende a normalizzare il corpo stesso secondo modelli estetici dominanti (si veda ad esempio il modello corporeo delle *suicide-girls* nella pornografia), allo stesso tempo molte pratiche di *bodmod* estreme, come la castrazione volontaria avulsa da qualsiasi percorso di transessualità (i cosiddetti *moderni eunuchi*), tutte pratiche facilmente reperibili nel *Bodmod enzi-ne*, sito web di riferimento per gli entusiasti del settore, sembrano produrre una saturazione della norma. Di fronte ad un modello estetico sessualmente binario, normalizzato secondo modelli di lipofobia e ipertonicità, la risposta resistenziale conseguente diventa un'azione autolesionistica capace di saturare la norma e allo stesso tempo di renderla totalmente riflessiva e solipsistica. Medesime considerazioni potrebbero essere formulate per il corpo anoressico/bulimico che, di fronte a un incitamento continuo alla normalizzazione lipofuga del corpo, satura la norma fino al suo esaurimento e all'autodistruzione.

In tutti questi casi presupporre un soggetto che attribuisce una nuova funzione a elementi eteroclitici, che attribuisce nuovo significato agli stessi secondo un progetto personale, non sembra rispondere alla domanda centrale che il corpo tatuato di oggi ci pone, ovvero a quale gioco di verità e a quale apriori gli individui obbediscono nel progetto metamorfico del proprio corpo.

Per rispondere a questa domanda dobbiamo osservare il tatuaggio e la somatopoesi contemporanea come la manifestazione di un nuovo addensamento di relazioni di potere su, con e attraverso il corpo. In questo caso si tratta di osservare l'attuale dimestichezza degli individui con la trasformazione e con il segno del/sul corpo come una microfisica del potere. Il punto d'osservazione non è più un soggetto sovrano che attribuisce un senso alle sue scelte e ai suoi segni, oppure una libertà che viene inaspettatamente ripristinata (la libertà dell'individuo di segnare il proprio corpo repressa per secoli), ma le pratiche di sé e le tecniche di dominio che percorrono il corpo fino a formare l'individuo stesso. Individuo e segno sul corpo diventano il risultato di un incerto gioco di verità, di un atto di resistenza e di una pratica di potere. Nell'assumere questo atteggiamento ermeneutico dobbiamo allora fare a meno dell'immagine del *bricoleur* e adottare l'immagine foucaultiana del «corpo come superficie d'iscrizione degli eventi» (Foucault 2001a, p. 1011 tr. mia), ovvero pensare il soggetto come risultato delle pratiche di potere e delle pratiche di resistenza. È stato proprio questo il tentativo dell'intero percorso intellettuale di Michel Foucault: mostrare come il corpo del folle, del criminale, dell'isterica ecc. fosse una superficie d'intervento del potere e allo stesso tempo l'oggetto di una tecnica di sé praticata dagli individui che, lungi dal rappresentarsi il rapporto di potere che li attraversava, gli opponevano resistenza rilanciandolo (come ad esempio accadeva con le *lettres de cachet*). Da questo punto di vista la figura dell'indemoniato, che il filosofo francese studia nel suo manifestarsi in Europa in conseguenza della diffusione obbligatoria della confessione voluta dai capitolati tridentini, è la figura che dobbiamo sostituire a quella del *bricoleur*. L'indemoniato è un individuo penetrato e formato da un nuovo interessamento del potere sul corpo e per questo reagisce con l'impensato della possessione al nuovo livello di penetrazio-

ne del potere pastorale. In definitiva, «nella sua comparsa, nel suo sviluppo e nei meccanismi che la sorreggono, la possessione fa parte della storia politica del corpo» (Foucault 1999, pp. 189-190 tr. it.).

A partire da questa diversa prospettiva, dove la libertà dei soggetti nel segnare il proprio corpo non appare più come una conquista o un recupero, ma come un rapporto tra governo e governati, come una tappa della storia politica dei corpi, dove i governati vengono costituiti dalle relazioni di potere che attraversano i loro corpi, divenendo effetto e rilancio del potere, la somatopoiesi contemporanea apparirà come un riposizionamento del potere e come una tecnica di sé. Se il segno sul corpo era vincolato alla colpa, alla reificazione e al peccato da un potere sovrano che aveva il diritto di far morire o di lasciar vivere, ora il corpo abbandonato dal segno appartiene a un potere che si assume il diritto di far vivere o di respingere nella morte. Un potere che per queste sue nuove caratteristiche definiamo biopotere. Il riposizionamento di questo potere dall'interdizione alla stimolazione e alla sollecitazione della metamorfosi corporea è caratteristico delle società contemporanee, e si inserisce in quel dispositivo neoliberale che produce e consuma libertà, che sollecita gli individui a farsi imprenditori di sé, e quindi ad utilizzare il proprio corpo come supporto carneo di una impresa, di un gioco di verità, che il soggetto è chiamato a compiere per definire il sé.²⁴

In questo dispositivo neoliberale il tatuaggio appare come una pratica attraverso la quale gli individui attuano una ermeneutica del sé, riconoscendosi come soggetti positivi che obbediscono a un obbligo di verità sul sé e sull'imprenditoria fisica del sé. Gli individui vengono costituiti proprio da questa azione somatopoietica e si fanno al contempo punto di raccordo e di diffusione della presa del potere sui loro corpi. Allo stesso tempo, come è evidente nelle *bodmods* più intrusive e radicali, le metamorfosi corporee appaiono come l'effetto e il punto di rovesciamento di questo riposizionamento del potere sul versante del desiderio, dello stimolo, della cura di sé corporea.

Lungi dal recuperare una libertà d'iscrizione, il corpo tatuato ci parla di uno spazio, di un rapporto e di un gioco di verità: lo spazio di un corpo, dove si intersecano gli stimoli somatopoietici del potere e le istanze resistenziali degli individui, il rapporto di una governabilità, quella fra governo degli individui attraverso lo stimolo e rilancio di questa istanza da parte dei governati, e infine il gioco di verità della somatopoiesi, dove è questa pratica di sé a consentire agli individui di riconoscersi come tali.

Questa complessa trama di potere e resistenza lascia tuttavia in ombra quel momento epocale che è la dismissione del corpo segnato dalla colpa. Se il potere oggi non ha più bisogno di corpi segnati dall'infamia, siamo sicuri che gli sia sufficiente istituire il controllo solo attraverso la stimolazione, il desiderio, l'incorporazione della norma, il dispositivo neoliberale dell'autoimprenditorialità? Questo corpo libero al segno del soggetto è realmente un corpo abbandonato?

4. *Tanatopolitica del corpo e armi unmanned*

Come abbiamo osservato è il sacrificio dell'ufficiale la vera svolta narrativa del racconto kafkiano. Svolta che coincide, non a caso, con l'automatismo che improvvisamente prende ad animare la macchina. L'ufficiale, già stretto dalle cinghie di contenimento, non può azionare la leva con la quale mettere in azione

la macchina, tantomeno possono farlo gli altri protagonisti del racconto, ovvero l'esploratore, il condannato e il soldato di guardia, del tutto ignari su come far funzionare quel sofisticato marchingegno. Tuttavia, improvvisamente, l'uomo diventa superfluo: «appena le cinghie furono affibbate, la macchina si mise in moto da sé; il letto sussultava, gli aghi danzavano sulla pelle, l'erpice oscillava su e giù» (Kafka 1919, p. 53 tr. it.). La macchina non solo prende a funzionare da sola, ma smette, in modo altrettanto improvviso, di tatuare, passando direttamente al suo obiettivo finale, ovvero dare la morte:

L'esploratore invece era molto inquieto; la macchina evidentemente andava in pezzi; il suo andamento regolare all'inizio era stato un inganno... La caduta delle ruote aveva assorbito tutta la sua attenzione tanto da fargli trascurare di osservare le altre parti della macchina; ora, dopo che l'ultima ruota fu caduta dal disegnatore, chinandosi sopra l'erpice egli ebbe una nuova e peggiore sorpresa. L'erpice non scriveva ma trafiggeva soltanto, e il letto non faceva girare il corpo ma lo spingeva soltanto, sussultando, contro gli aghi. (Kafka 1919, p. 54 tr. it.)

Questa duplice trasformazione costituisce una perfetta metafora dei nuovi dispositivi nanopolitici e macchinici che informano il biopotere oggi, nonché delle nuove e inedite capacità di individualizzazione che questi sistemi posseggono rispetto agli individui. L'automazione e la robotizzazione costituiscono fasi fondamentali di questa nuova politica del corpo, dove la capacità di sorvegliare, controllare, produrre ed eliminare si fonda su una gestione digitalizzata del vivente. Oggi algoritmi e macchine digitalizzate raccolgono le nostre "confessioni" in memorie digitali di incalcolabile grandezza attraverso la robotizzazione dei sistemi informativi (social networks ecc.). La robotizzazione presiede anche il mercato borsistico, di fatto sottratto al controllo degli umani e consegnato a robot e ad algoritmi che in automatico spostano immensi capitali nel giro di pochi secondi ogni giorno. La crisi che, da ormai un decennio, caratterizza la fase di questo tardo capitalismo di inizio XXI secolo viene caratterizzata da una robotizzazione sempre più estensiva dei processi produttivi, che in modo sempre più globale andranno a sostituire in modo definitivo ogni lavoro umano, sia intellettuale che manuale.

Possiamo allora leggere il corpo tatuato come la reazione a questo nuovo dispositivo macchinico. Come l'indemoniato saturava il dispositivo di potere che lo intercettava, allo stesso tempo il corpo tatuato satura i processi di individualizzazione che il biopotere oggi attiva nei confronti degli individui. Laddove i processi biopolitici implicano una continuativa tracciabilità delle persone, attraverso le impronte informatiche lasciate dai propri percorsi sul web, oppure attraverso le impronte biologiche lasciate attraverso il proprio DNA ecc., gli individui saturano questa tracciabilità attraverso il recupero dell'antico segno di sovranità sul loro corpo.

Il corpo tatuato costituisce quindi una risposta alle nuove capacità di controllo del biopotere nell'epoca degli *automata*. Paradigma di questa nuova epoca è senz'altro la tecnologia *unmanned*. Questa nuova strumentalità di guerra non prevede solo l'utilizzo di droni aerei (UAV), ma anche di droni terrestri (UTV), utilizzati per la sorveglianza di confini, per il supporto a terra delle truppe, per il disinnescamento di ordigni esplosivi, per le esecuzioni mirate, per l'attività di ISR (Intelligence, Surveillance and Reconnaissance) ecc. Gli eserciti e le polizie del XXI secolo sono sempre più robotizzate e conducono i conflitti sempre più massiccia-

mente con strumenti pilotati a migliaia di chilometri dal teatro del loro utilizzo. L'emersione di questa nuova generazione di armamenti, che aveva visto attuate le sue prime sperimentazioni durante il secondo conflitto mondiale, viene attribuita per unanime consenso alla Revolution on Military Affairs (RMA), la nuova dottrina strategica adottata dalle forze armate statunitensi negli anni novanta.²⁵

Potremmo rubricare questa nuova dimensione robotizzata della guerra come il ritorno di un'antica utopia, o distopia, dell'occidente: il sogno di una superiorità tecnologica capace di far strage dei barbari alle porte. Già l'anonimo autore del *De rebus bellicis* (2014), in un impero romano ormai stretto fra barbari e usurpatori, favoleggiava di macchine capaci di far strage dei nemici di Roma. Lo stesso *fuoco greco*, in epoca alto-medievale, è la parziale realizzazione di questo sogno. Tuttavia per la tecnologia *unmanned* ci troviamo di fronte ad una dimensione del tutto inedita delle capacità dell'uomo di «mettere in questione la sua vita di essere vivente» (Foucault 1976, p. 59 tr. it.).

Sebbene lo spazio a disposizione non consenta di fornire un quadro teorico e storico sufficiente ad illustrare le implicazioni storiche, militari e filosofiche di questa nuova strumentalità bellica, tuttavia, a fini del nostro oggetto di ricerca, sarà qui sufficiente elencare sommariamente le principali conseguenze pratiche dell'utilizzo dei sistemi d'arma *unmanned*.

La prima conseguenza è una differenziazione discreta dei corpi: da una parte abbiamo corpi non sacrificabili, immuni, da proteggere rispetto alla morte (i corpi che guidano i droni e ipoteticamente i corpi dei popoli che quei droni proteggerebbero), dall'altra abbiamo corpi sacrificabili, totalmente esposti alla morte (i bersagli e la gente che li circonda).²⁶ Una differenziazione che conduce ad una totale esteriorizzazione del rischio, dato che la guerra in questo caso prevede che si muoia da una parte sola. Da questo punto di vista la guerra non è più asimmetrica, ma unilaterale.

Seconda conseguenza è l'applicazione di un principio di individualizzazione totale. Le capacità di individuazione e annientamento del bersaglio umano della tecnologia *unmanned* sono praticamente infinite, tanto da poter ridurre il teatro di guerra ad un zona ristrettissima, come nel caso delle *kill-box*, zone delimitate digitalmente dai centri comando per un'operazione intensiva di fuoco, che può ridursi al singolo corpo o al singolo arto del corpo preso a bersaglio.²⁷ Le capacità di individualizzazione, pur rilevanti, del biopotere novecentesco, erede di quelle altrettanto intrusive del pastorato cristiano, diventano ora incalcolabili, al pari di quelle generalizzanti, finalizzate al controllo e confinamento massiccio di popolazioni. In questo caso è il recente strumento del campo di concentramento a svolgere questa funzione: originariamente utilizzato nelle guerre coloniali di fine Ottocento,²⁸ il lager sarebbe stato poi recuperato e adattato dai regimi totalitari del Novecento, e poi trasformato oggi negli attuali centri di controllo e detenzione per clandestini, rifugiati ecc.

Terza fondamentale caratteristica è la numerosa serie di indistinzioni politiche che provoca l'attuale modello di guerra *unmanned*: indistinzione fra civile e militare (il personale militare utilizza armi e addestramento comune a quello delle polizie, le operazioni di ordine pubblico sono sempre più assimilate a quelle belliche, come si evince dalla nozione di *Red-zone*, e viceversa quest'ultime pensate come operazioni di polizia ecc.), indistinzione fra fronte e retrovia (il teatro bellico si estende dal corpo individuale del bersaglio all'intero pianeta), indistinzione fra bellico e umanitario (le guerre si presentano oggi sempre più come azioni

umanitarie e inoltre la ricostruzione fa parte integrante del programma e del calcolo bellico, come è evidente nell'esempio di Gaza).²⁹ Una serie di sovrapposizioni di ruoli e funzioni che rende opaca la distinzione fra pace e guerra, opacità che non a caso investiva l'indistinzione fra colpa e innocenza già osservata per la novella kafkiana.

Questa serie di indistinzioni segnala come oggi l'uso politico del corpo abbia subito un salto di qualità rispetto al biopotere novecentesco. La figura del *kamikaze*, diciamo la risposta "povera" al drone, incarna perfettamente questo nuovo livello: rispondendo alla totale invulnerabilità del nemico *unmanned*, il *kamikaze* (ennesima invenzione bellica del secondo conflitto mondiale) trasforma il suo stesso corpo in strumento bellico, colpendo obiettivi civili in quelle che un tempo si chiamavano retrovie. La contrazione fra vicino e lontano, fra amico e nemico, fra politico e bellico trova qui compimento, sovvertendo la nozione di guerra come momento circoscritto della vita politica degli stati concepita da Clausewitz. È evidente come, attraverso la guerra, il compito principale del biopotere, ovvero la presa in carico della vita, si sia trasformata in una differenziazione totale: da una parte vite da rendere immuni e intangibili, dall'altra totale disposizione della vita alla capacità di dare la morte. Biopotere e tantatopolitica vengono a fondersi.³⁰

Ci troviamo di fronte ad un nuovo uso politico del corpo, un uso che implica la sua riduzione a pura espressione biologica, la cui gestione e "governance" è affidata ad apparati non-biologici. L'operazione è evidente nella trasformazione neolibérale del corpo a valore di scambio, come magistralmente dimostrato da Melinda Cooper e Catherine Waldby nel loro lavoro sul *biolabour*.³¹ Nella medesima meccanica che presiede al dispositivo *unmanned*, anche in questo caso abbiamo da una parte una totale esteriorizzazione del rischio (sono gli individui che decidono di sottoporsi alle cure sperimentali a correre il rischio, e non le multinazionali farmaceutiche che li utilizzano), che implica a sua volta la riduzione dei corpi a espressione biologica da mettere a valore, e dall'altra un compimento del dispositivo neoliberale fondato sull'imprenditorialità di sé (gli individui che decidono di utilizzare il loro corpo per gli esperimenti farmaceutici agiscono in base a questo comando neoliberale incorporato). Possiamo allora tranquillamente affermare che ci troviamo di fronte ad un potere e a un corpo che presuppongono un *biolabour* e una *biowar*.

Questo nuovo modello di guerra, questa *biowar*, si prefigge di proteggere la vita eccedendola, differenziando digitalmente la vita e il corpo da salvare o da sacrificare. È una guerra che, per queste caratteristiche, ripristina lo stato di "nuda vita" studiato da Agamben, quella riduzione della vita a pura espressione biologica vigente nello stato di eccezione e che dobbiamo presupporre come operante ne *La colonia penale*.

Il nuovo uso biopolitico del corpo, in guerra come in pace (se ancora può aver valore questa distinzione tolstoiana) contrae definitivamente l'antica sovranità di spada e il più recente biopotere. Una contrazione che dà luogo ad una sorta di biopotere tanatopolitico, nel quale prende forma la "pensabilità" di un dispositivo macchinico robotizzato. Per la tanatopolitica il segno sul corpo si dimostra una esteriorità superflua rispetto ad una pratica distintiva fra vita da governare e vita da respingere nel non governato, distinzione operata attraverso strumenti sinottici robotizzati, piuttosto che panottici. Lo dimostra, ancora una volta, la prassi dell'utilizzo della tecnologia *unmanned*, dove i bersagli umani vengono definiti come «hostile behaviour bad actor» o «non cooperative human».³² Quan-

do le pratiche di potere dismettono la vistosità della punizione e preferiscono un esercizio tanatopolitico invisibile, ubiquo e anonimo, quando il corpo è ridotto a un'immagine opaca formata dai pixels di uno schermo in un sistema di puntamento e controllo distante migliaia di chilometri dall'obiettivo, quando a far funzionare la macchina tanatopolitica sono una infinità di figure, come avviene nella tecnologia *unmanned* (il personale di terra, i piloti alla consolle, i tecnici del centro di elaborazione dati, il comando ecc.), così da innescare un effetto omogeneo di potere e al contempo un effetto omogeneo di deresponsabilizzazione, è evidente che il corpo segnato ha perso ogni significato per il potere stesso.³³

Possiamo allora concludere che il corpo tatuato costituisce una sorta di risposta a questa nuova storia politica del corpo, a questa nuova e totale capacità di individuazione del biopotere tanatopolitico. Una reazione che, attraverso l'impensato che conduce al tatuaggio, alle *bodmods* e in generale alla somatopoiesi, utilizza il segno sul corpo come punto di intensificazione e di resistenza al controllo. Il processo implica un principio di saturazione: il corpo tatuato, come l'ufficiale del racconto kafkiano, satura il principio di individualizzazione, recuperando il segno della colpa e utilizzandolo per rendere gli individui saturi di individualità e di riconoscibilità. Allo stesso tempo, in un gioco di verità resistenziale, rivendica un corpo ridotto a pura espressione biologica: è il caso delle *bodmods* più intrusive o socialmente meno accettabili. Infine porta a saturazione il consumo neoliberale di libertà: la somatopoiesi implica una imprenditoria di sé corporea che comporta da una parte una verità di sé di stampo neoliberale, e dall'altra la dismissione di una qualsiasi produzione di valore.

Se mai oggi l'orrificata macchina kafkiana dovesse trovare nuova edizione, emula del suo antecedente narrativo, sarebbe senz'altro dotata di totale capacità di morte, di totale potere di controllo e di individuazione, totalmente incapace di distinguere fra colpevolezza e innocenza, e tuttavia del tutto disinteressata a segnare il corpo delle sue vittime.

¹ Walter Benjamin (1955: 298 tr. it.), nella sua originale lettura dell'opera kafkiana, sottolinea il valore simbolico della schiena, parte del corpo che diventa il luogo elettivo di una colpa che, per quanto ignota o improbabile, ricade sempre sugli uomini, quasi a incarnare una legge prima del diritto, una colpa prima della giustizia.

² Questa lunga serie di indistinzioni era ben presente alla lettura del testo kafkiano proposta da Deleuze (Deleuze & Guattari 1972, p. 239), che individuava nel racconto un sorta di riferimento implicito all'ordalia come concentrazione, allo "stato puro", sul corpo del passaggio dal grafismo alla scrittura.

³ Per una articolata riflessione sullo stato di eccezione vedi Agamben (2003).

⁴ Per questa definizione vedi Foucault (1976, pp. 120 e sgg. tr. it.; 1997, p. 207 tr. it.). Non è questa d'altronde l'unica suggestione che traccia una interessante corrispondenza fra il pensiero foucaultiano e il racconto kafkiano. Il raccapricciante supplizio descritto nel racconto trova riscontro nell'altrettanto cruento supplizio descritto dal filosofo francese in apertura del suo *Surveiller et punir*, ovvero l'esecuzione di Damiens. Su questo aspetto e per una lettura foucaultiana del racconto vedi Mladek (1994). Da ultimo, è importante ricordare come già nel 1972 Foucault (2015, pp. 138 e sgg.) analizzasse il marchio o il tatuaggio punitivo come aspetto di continuità fra il sistema penale moderno e quello medievale, aspetto sul quale veniva a inserirsi la discontinuità nel significato attribuito alla pratica stessa da parte di diversi sistemi di pensiero.

⁵ Per i molteplici livelli metaforici del racconto kafkiano vedi Butler (1990, p. 111 tr. it.) e Latini (2012, 2014), con ampia bibliografia. Per una lettura fenomenologica vedi Pistilli (2010).

⁶ Il suicidio dell'ufficiale è un aperto gesto di sfida al nuovo potere secondo Gil (1985, pp. 197 e sgg. tr. ing.).

⁷ Vedi le statistiche fornite da Sanders & Veil (2008, p. VIII).

⁸ Hom., *Od.*, XIX, 319 e sgg.

⁹ Vedi *Levitico* (19, 28) per la proibizione del tatuaggio nella ritualità funebre e *Genesi* (4, 15) per il marchio di Caino. Per i tatuaggi presso i Traci, la tradizione erodotea (Herod., V, 6), probabilmente originaria della *historie* ionica e della stessa ricerca autoptica dello storico, avrebbe avuto grande fortuna presso l'antichità, sia nelle fonti scritte (vedi Cic., *Off.*, II, 7, 25) che nella ceramografia (vedi Zimmermann 1980). Sul tatuaggio come connotazione peggiorativa presso i Greci vedi Fantasia (1976) e Giacobello (2015).

¹⁰ L'etnografia greco-romana registra i tatuaggi per varie popolazioni mediterranee e pontiche, come nel caso dei Meneci (Xen., *Anab.*, V, 4, 32), gli Agatirsi (Pomp. Mel., II, 10) e gli Illiri (Strab., VII, 5, 5).

¹¹ Herod., II, 3, 2, Plat., *Leges*, 9, 854d.

¹² Herodas (1966: 25 e sgg.). Sul V mimo di Eroda vedi Konstan (1989).

¹³ Herod., V, 6 e VII, 233, 2.

¹⁴ Herod., IV, 4.

¹⁵ Petron., *Satyr.*, 103, 2; 105, 11, Suet., *Calig.*, 27, 3 e Apul., *Metam.*, IX, 12. È utile ricordare che in epoca tardoantica le reclute dell'esercito romano venivano tatuate, come attesta Vegezio (*Epitom.*, I, 8, 1-6), probabilmente con l'acronimo del reparto a cui venivano assegnate, una pratica questa che probabilmente deve la sua introduzione al fatto che la grande maggioranza del personale militare del basso impero era di origine barbarica. Sul tatuaggio punitivo nell'antichità vedi Jones (1987) e soprattutto Gustafson (1987, 2015), che ricostruisce egregiamente la lunga storia dell'uso punitivo del tatuaggio fino alla modernità.

¹⁶ Vedi Gustafson (1987, p. 94).

¹⁷ Vedi Leschiutta (1993).

¹⁸ Vedi Latini (2014, p. 108).

¹⁹ Per una storia di questa spettacolarizzazione del corpo tatuato vedi Atkinson (2003) e Ellis (2008). Per gli zoo umani di fine XIX secolo vedi Deroo (2003), per la nozione di vetrinizzazione sociale vedi Codeluppi (2007).

²⁰ Nella vasta bibliografia sul tatuaggio in Occidente si veda Van Gulik (1982), Brain (1989), Mifflin (1997), Kent (1997), De Mello (2000), Gilbert (2000), Caplan (2001), Fisher (2002), Pitts (2003), Sullivan (2008).

²¹ Lévi-Strauss (1966, p. 30).

²² Per questa lettura, pur con sensibili differenze fra i vari autori, vedi Canevacci (1996, p. 221), Liotard (2003), Le Breton (2000, p. 97 tr. it., 2003), Cereda (2006), Fusaschi (2008), Weber (2013), Bray (2015).

²³ Esempio a questo proposito il lavoro di Featherstone (2000). Per una problematizzazione del tatuaggio nelle pratiche pubblicitarie vedi Marrone (2007, pp. 295 e sgg.).

²⁴ Sul corpo nel dispositivo neoliberale vedi Lazzarato (2013, pp. 161 e sgg.).

²⁵ Per la tecnologia *unmanned* vedi Singer (2009), Gregory (2011), Chamayou (2011), Rogers & Hill (2014), Allinson (2015). Sulla RMA vedi Cohen (1996) Hirst (2001), Dillon & Reid (2009), Carr (2010) e Coralluzzo (2015), quest'ultimo con utile bibliografia.

²⁶ Roberto Esposito (2002, pp. 172 e sgg.) parla a questo proposito di una doppio ruolo della biopolitica, distruttivo e affermativo della vita, duplicità che deriva dal rapporto fondativo con il paradigma immunitario che, rispetto alla biopolitica, è «condizione trascendentale e modello operativo».

²⁷ Chamayou (2013, p. 50 tr. it.) parla a questo proposito della trasformazione della guerra contemporanea in un'attività cinegetica.

²⁸ Per un'utile analisi dell'«invenzione» del campo di concentramento vedi Hyslop (2011).

²⁹ Su questa serie di indistinzioni vedi Liang & Xiangsui (1989) e Giroux (2014). Su Gaza vedi Tradardi & Carminati & Bartolomei (2015).

³⁰ A questo proposito Mbembe (2003) parla di «necropolitics».

³¹ Vedi Cooper & Waldby (2014).

³² Vedi Carr (2010, p. 25).

³³ «Le cerimonie, i rituali, i marchi per mezzo dei quali il più-di-potere viene manifestato dal sovrano sono inutili. Esiste un meccanismo che associa la dissimmetria, lo squilibrio, la differenza. Poco importa, di conseguenza, chi esercita il potere. Un individuo qualunque, quasi scelto a caso, può far funzionare la macchina in assenza del direttore, la sua famiglia, gli amici, i visitatori, perfino i domestici» (Foucault 1975, p. 220 tr. it.). Queste parole, con cui Foucault descriveva il *Panopticon* di Bentham, si dimostrano tristemente profetiche se consideriamo che la prossima generazione di sistemi d'arma *unmanned* prevede una totale capacità di risposta autonoma agli eventi da parte dei droni, così da poter assolvere ai loro compiti, con impliciti funzioni di morte, in base ad una funzionalità di individuazione precedentemente programmata.

Seeing Through the 3rdi: Surveillance Art and Material Visions of Resistance

Laurel Abnert, Jason Derby (Georgia State University)

1. Introduction

In 2015 *Last Week Tonight's* John Oliver interviewed Edward Snowden about the NSA surveillance program leaks. During the interview Oliver illustrated how Americans tend to perceive the surveillance apparatus as something largely abstract and unrelated to their daily lives. He initiates the segment by saying apologetically, «I realize most people would rather have a conversation about literally any other topic». With this sentiment he begins from the recognition that the complexities of government surveillance can be overwhelming for many viewers, which he supports by later citing a Pew research poll that shows nearly half of all Americans describe themselves as unconcerned about NSA surveillance. In the interview Snowden argues his actions were motivated by a desire to spark a national conversation about surveillance and state power to which Oliver responds, «no doubt it is a critical conversation but is it a conversation that we have the capacity to have? Because it is so complicated we don't fundamentally understand it».

This brief example demonstrates a larger issue, namely that conversations about surveillance tend to assume a level of technological literacy that many do not possess, and mobilize political or emotional investments that do not necessarily resonate with the public. Moreover, the perceived “immateriality” of electronic technology and the invisibility of the surveillance industrial complex obscure its very real, material implications. Yet we suggest art can render visible the social and embodied nature of surveillance and its consequences despite the attempts of the surveillance industrial complex to render its infrastructure invisible. This essay will examine a work of art that engages directly with and attempts to subvert the asymmetrical operations of surveillance. In 2010 Wafaa Bilal, an Iraqi American artist, designed the *3rdi* (pronounced “third eye”) project to reflect the unique realities of living as a subject of the U.S. surveillance machine. *3rdi* re-materializes the seemingly immaterial and invisible processes of surveillance, demonstrating the violence of these operations in terms more affectively present than conventional technological and political discourses. Working through Jacques Rancière's supposition that art enacts a «redistribution of the sensible» we illustrate how the aesthetics of *3rdi* intervenes in the field of politics by revealing the operations of identity and belonging (and exclusion) experienced by surveilled subjects. Our argument has two parts: first, we will demonstrate how surveillance operations

strive to render themselves invisible even as they simultaneously work toward expanding the visibility of average subjects. Moreover, state surveillance mechanisms target specific individuals who are coded as threatening to the state for their religious and ethnic associations, which renders these groups as hypervisible in relation to an apparatus of control that effectively recedes from view. Second, we will show how *3rdi* engages with this issue by inverting the seeming immateriality of the mass surveillance apparatus.

2. *The Invisible Surveillance Apparatus*

We start with the proposition that technologies of vision, like surveillance technologies, mediate social relations and shape the ways we come to understand the world and our place in it. This idea has a well-established history coming out of the works of scholars like Michel Foucault and Jonathan Crary, among others. Crary in particular hones in on photography as a key technological development of the 20th century that instigated changes in modern thinking about vision, art and power. Rather than focusing on the issue of representation, Crary shifts our attention to the cultural construction and social role of “the observer” in the modern era. He argues developments in technology worked in tandem with new ways of organizing knowledge about the world and thus new ways of organizing social relationships, separating out those who have the power to observe and classify and those who are objects of the gaze. By making these connections Crary expands Foucault’s thinking on the disciplinary power of the panopticon by linking it to the material and semiotic aspects of the modern visual economy. For example, Crary points to a moment in the 20th century when money became yoked to photography through the overlapping of two distinct economies of exchange, which effectively rendered the visible world into a series of exchangeable signs that nevertheless have material consequence in the social realm (1992, p. 13). Once the visible world was transformed into signs that can be ascribed meaning, categorized and then circulated freely, vision took on a greater role in shaping how we come to understand the world and each other. In short, technologies of vision, and their aesthetic manifestations, have material and social consequences. Based on Crary’s insight it follows that modernity presents a set of aesthetic markers that, in the case of surveillance, are structured according to an asymmetrical relationship between the seen and seer, the watched and the watcher. Foucault’s panopticon demonstrates how aesthetic form primes us for this relationship. Despite the fact the prisoner must never see the guard once he is confined in the prison, he is nevertheless compelled to act as if the guard’s existence is real and commands a near omnipotent observational capacity. As a result the prisoner is delivered into a state of near perpetual visibility, frustrating the possibility of equanimity for the subject interred within the panoptic matrix of power. This perceptual effect is achieved through a series of aesthetic markers such as the thick prison walls, the prisoners’ uniforms or the bars of the cells, which all help the prisoner to make sense of the world he has now entered. Thus the very infrastructure of the panoptic institution displays the modern aesthetic of disciplinary vision. In other words, aesthetics set up the ontological ground for the panoptic relationship, creating a material presence that constitutes a regime of sensibility responsible for organizing the social field. In order for the panopticon to do its

disciplining work on bodies it must first be visibly watching before it dematerializes into a state of invisibility. This dematerialization of the watcher is foundational to the model of discipline central to modernity and bound to modernity's aesthetic regime. This aesthetic regime is fluid and effusive and can be seen replicated in art and films made during the 20th century.

Consider Francis Ford Coppola's classic, *The Conversation* (1974). The film shows the work of Harry Caul, a private investigator contracted by an unnamed party to observe a couple as they move through San Francisco. Partway through the film Caul becomes aware of the possibility that he may himself be the subject of surveillance. The film displays fleeting traces of another watcher throughout its duration without definitively announcing its presence. For example, during a social gathering with his colleagues Caul is presented a recording of himself engaged in a private conversation. The recording was made by rival investigator, Bernie Moran, who displays a palpable sense of pride for having so easily snared Caul. While Moran uses the moment to suggest a business partnership, the film makes clear that despite his role in observing the mystery couple Caul is also subject to surveillant observation. Moran demonstrates the ease and probability with which Caul's position can be transformed into the watched instead of the watcher. In the film we see Caul reflect on this moment as he mentally tries to connect Moran to the other signs of surveillance he has encountered. The building sense of suspicion eventually culminates in the final sequence of the film, which shows him dismantling his apartment before finally taking up his saxophone in resignation to the inevitability of life under scrutiny. This is a reality Coppola makes manifest throughout the film by presenting us with the modern aesthetic sensibility of surveillance, such as hushed voices, recorded conversations and nameless watchers who move in and out of sight. These markers form a constellation of signs that constitute the presentation and imposition of the disciplinary power of surveillance based on visible traces of an otherwise invisible apparatus. These signs are floating signifiers readily transportable to new contexts – into popular culture texts, for example, as evidenced by *The Conversation* – and transform and mediate changing political environments.

What this example brings to light is the ways in which surveillance operates on the realm of the sensible by organizing vision and visibility, altering the coordinates of power that determine the relationships between those within the visual realm. Moreover, the aesthetic markers form a semiotic whole, which constructs modern subjects and reflects a concrete set of practices that have undergone substantial changes in the post-9/11 world of big data. That is to say, *The Conversation* provides a glimpse of a bygone mode of observation that is based on a subject who is always seen and disciplined by its introduction into a field of visibility. This is a form of surveillance in which the watcher must necessarily move from a visible position to an invisible position in order for the surveillance mechanisms to do their disciplining work through an internalization of the gaze. However, this model of discipline has faltered in the face of rapid changes in institutional frameworks and revolutions in social organization. As a result the primacy of the disciplinary mode of governmentality has been supplanted a new regime focused on security (Foucault 2004, p. 22 eng. tr.). Yet this new regime is similarly characterized by an underlying aesthetic system that shapes how subjects understand and navigate the social field. But unlike the logic of the panopticon illustrated by *The Conversation*, the security era has ushered new modes of surveillance that reorganize the aesthetic regime into one founded on transparency.

To speak of the transparency of surveillance is not to suggest that surveillance has become unseen or even ignored. While modern surveillance efforts do not appear in precisely the same manner as in the 20th century, such as the telltale clicking sound on a tapped phone line, they still leave outward signs of their presence. We think of transparency as a mode of presentation in which the transparent object foregrounds a specific set of characteristics in order to organize attention and orient the action of subjects. In short, transparency guides viewers or users to look *through* rather than *at* new and emerging technologies that aid in the work of surveillance. Unlike the apparatuses of power that once dotted the modern social landscape the security apparatus exploits flexibility and visibility on a more dynamic register. That is, contemporary surveillance strives not to make itself completely invisible in order to insure discipline but instead relies on a form of transparency so that its power can be selectively and more precisely applied.

Transparency is most acutely leveraged in the area of new media technologies used for communication, such as messaging apps like Snapchat, Whatsapp and Telegram. While each of these technologies boast a high level of privacy or security for their users, the information provided by Edward Snowden suggest these tools do little to secure users' data from the prying eyes of the federal government. Additionally, these products collect a tremendous amount of transaction information as a feature of their use. This is because many of these applications produce data exhaust behind the scenes, fueling a myriad of business and security initiatives. In effect, new technologies expand and intensify the visibility of individual users to powerful entities while the inner workings of the apparatus itself retreats further from view. Indeed, even as the Snowden leaks have provided clear and incontrovertible evidence regarding the complicity of these corporations with the efforts of the NSA, there appears to be little in the way of consumer reticence to the services implicated by the leaked documents. Despite a sustained debate and considerable hostility from some corners of the public, technology companies have simply oriented attention toward specific aspects of their technology and away from others in order to make their operations opaque to everyday users. In part through technical design and in part through a concerted rhetorical effort, tech companies have purposefully leaned on practices that obfuscate the actual operations of their technologies (Andrejevic 2007). Specifically, tech companies rely on rhetorics of democratization, such as user empowerment, and material practices of consolidation in order to abstract the full complexity of their systems, the single sign on portal being the most prevalent example. These new portal systems create an effortless interaction for users that masks the complete range of data collection operations made possible on the back end. In effect, the transparency of the user interface correspondingly obfuscates the surveillance apparatus that it supports.

In parallel to the immense growth in the private sector, government agencies have diversified their data collection and analysis tools. Fueled by the expansion of distributed computing, inexpensive data storage and robust algorithmic intelligence, surveillance practices in both the United States and its closest allies has grown to monstrous proportions, which creates an environment that contributes to the "collect-it-all" mentality in organizations such as the NSA. As surveillance becomes more reliant on automated forms of data collection and processing, the decisions about who, what and how the government watches becomes further removed from oversight and scrutiny. As a result, tracking all of the vectors of the surveillance apparatus necessitates having a grasp of the internal dynamics of

databases, algorithms, internet routing engines and other sophisticated technologies. It is of little surprise that when confronted with the enormity and complexity of the system at work most users are not able to comprehend the intricacies of the surveillance industrial complex.

Yet the imposition of power on subjects of surveillance is enacted in less than equal terms. The massive surveillance complex gives rise to multitude of surveillance assemblages that manifest themselves within the aesthetic realm. These assemblages rely on discrete data flows emanating from subjects, which are abstracted from real bodies and real world situations then collected and reassembled in order to create new targets of disciplinary intervention (Haggerty & Ericson 2000, p. 606). The surveillant assemblage is a vital part of the new surveillance regime and integral to the operations of modern control society. While it may be tempting to see how the desire for control may flatten out things like racial difference due to the ubiquity and transparency of surveillance in the post-9/11 era, the opposite is at work. Now more than ever, surveillance and the imposition of discipline resulting from observation is administered in incredibly unequal ways. Indeed, racial disparity in the application of surveillance is a hallmark of its existence. Post-9/11 modes of observation can be traced to practices of racialized surveillance that predate Bentham's famous prison. For example, Simone Browne demonstrates how the slave ships of the middle passage surpass the panopticon in its disciplinary function as a laboratory for power. Browne specifically brings together the development of surveillance with the colonial desire to manage blackness. Indeed, becoming a target of surveillance is an integral part of the racializing process as it attaches negative racial meaning to certain bodies versus others. Most notably, Franz Fanon demonstrates how vision reifies racial difference and disciplines bodies in his anecdote of being spotted by a young white boy who shouted out loud while pointing in his direction, «look a negro!». The boy's exclamation solidifies unequal power relations through the operation of the gaze and ascribing social meaning to the visible world through a performative enunciation of difference (1952, p. 93 eng. tr.).

Thus the flip side of the invisibility, or later transparency, of the surveillance apparatus is the hypervisibility of certain subjects coded as different than the social norm and are therefore seen as threatening. For example, Moustafa Bayoumi shows how a religion, Islam, has been transformed into a race through legal and cultural practices that isolate Arab and Muslim Americans from the rest of the population. He gives the example of "special registration" instituted after the September 11th attacks, which dictated that adult males who resided in the U.S. but were citizens or nationals of Arab or Muslim-dominant countries must be placed on a special registry and then possibly jailed or deported (2006, pp. 270-271). The special registration is an explicit example of how contemporary surveillance works to reify racial difference. This legal practice is replicated in popular culture that uses the flattened image of the "Arab" figure in discussions of surveillance, effectively reorienting public attention away from generalized surveillance practices toward the hypervisible Other. The 2016 presidential election has escalated this trend as Donald Trump and other public figures frame Muslims as intruders even when they are American citizens. During the campaign Trump advocated intensified surveillance against American mosques as well as "extreme vetting" of foreign-born American Muslims (Zezima 2016). No longer solely focused on the taming and containment of black bodies, current security mech-

anisms are filtered through discourses of radicalization and extremism, which grounds the new aesthetic makeup of the contemporary surveillance industrial complex. It is against this constellation of factors – that is, the relation of observation, race, control and their aesthetic manifestations – that Wafaa Bilal makes his artistic intervention with his work *3rdi*, an artwork that may be considered a form of “artveillance,” a new category of visual art that has emerged within the last couple of decades.

3. *Artveillance*

Andrea Mubi Brighenti introduces the term “artveillance” to describe a new category of art that attempts to directly address the intensified surveillance atmosphere of the post-9/11 era. It is his claim that the contemporary surveillance society not only manages bodies and social relations, but it also produces and replicates a constellation of affectively charged imagery that dictate what security and control looks like in our culture today. It is his view that the artworks he identifies are intervening in this proliferation of signs by interrogating how security and insecurity might be visualized. The term “artveillance,” therefore, is used to describe this reciprocal relationship between art and surveillance technologies. He sees this relationship as reciprocal because, while artists often use the tools and technologies of surveillance in order to comment on its operations and effects, Brighenti suggests that surveillance technologies also use and reinforce certain aesthetic techniques in the process of recording, archiving and displaying data (2010, p. 175). Building on Brighenti, it is our intervention that the surveillance regime is actively shaping the changing aesthetics of security in the contemporary era by determining in part what safety and control looks like today. Specifically, we argue this aesthetic field is also defined by the movement toward the seeming transparency, immediacy and immateriality of surveillance technologies. Furthermore, we suggest the move toward transparency effectively renders the surveillance apparatus invisible, while at the same time circulating the preferred images of control and threat which fit the dominant narrative of security.

Significant for our particular case study, Brighenti makes the case that surveillance art, like surveillance itself, positions subjects in relation to one another by organizing the social field through its technological and formal makeup. Without explicitly framing it in these terms, Brighenti is essentially describing what Jacques Rancière defines as the “distribution of the sensible,” which refers to a common space of appearance that demarcates social space and time, determining what and how we perceive the world and others who inhabit it. For Rancière aesthetics determine various social configurations within the polity and is therefore fundamentally political. In essence, the distribution of the sensible describes how we make sense of the world apart from art. Additionally this distribution gives us insight into what is possible (or not possible) within existing social and political formations. This is in keeping with Paul Klee’s (2014) supposition that the task of art is not to “reproduce the visible,” but to “make visible,” meaning that the experience of art extends beyond the realm of visibility, engaging the invisible, underlying social and corporeal forces that are inextricably linked with the realm of representation. That is, art makes sensible that which resists legibility, not merely replicating or transcribing the already visible world but transforming the ephemer-

eral and affective into tangible and visual experience. Likewise, Brighenti contends that various artworks, and the surveillance culture that surrounds them, fall under different “visibility regimes” – different structures that determine who or what is visible or invisible and the social implications of these structures. He breaks up these visibility regimes into three categories: «the visibility of recognition», based on the need to be recognized by others in order to gain access and participate in the social sphere, «the visibility of control», which is associated with disciplinary modes of looking and being seen, and finally «the visibility of spectacle», which refers to a detachment between viewer and the image in such a way that constructs or deconstructs an illusory or «false» sense of reality (2010, p. 176). As we shall see, Wafaa Bilal’s *3rdi* engages with all three of these registers. When looking at artworks that deal with issues involving surveillance Brighenti suggests we ask a series of questions to determine the regime of visibility adopted by the artist. He asks, who is the target of visibility in the artwork? Who or what is being recognized by the work’s vision and conversely who or what remains invisible? In other words, how does the artwork position subjects in relation to one another and in relation to centers of power? Which part(s) of the surveillance assemblage does the artwork intersect and what is the artwork’s overall attitude toward surveillance? (2010, p. 177) We take these questions to Bilal’s *3rdi*, which works to render visible the current structures of surveillance in post-9/11 security regime in ways that do not require technological knowhow in order to understand.

4. *Seeing Through the 3rdi*

Wafaa Bilal, an Arab American artist and Professor of modern art at the Tisch School of the Arts at New York University, produces contemporary multimedia work that addresses global political concerns in the post-9/11 era. This section will analyze one of his recent pieces titled, *3rdi* (2010-2011), for which he surgically grafted a small digital camera on the back of his head programmed to automatically capture images once every minute for an entire year. The camera was connected to a lightweight laptop that he carried with him at all times, which then transmitted the images to an online archive available to the public in real time (<http://3rdi.me/>).

Described as «political art» by *The Chicago Tribune*, Bilal’s work often deals with the ways new and emerging media involve issues of privacy, mobility and war as they are connected to his own ethnic and national identity (see www.wafaabilal.com). These themes are iterated on his official website in a passage describing one of his earlier projects titled, *Domestic Tension* (2007):

Many of Bilal’s projects over the past few years have addressed the dichotomy of the virtual vs. the real. He attempts to keep in mind the relationship of the viewer to the artwork, one of his main objectives being to transform the normally passive experience of viewing art into an active participation ... Bilal’s objective is to raise awareness of virtual war and privacy, or lack thereof, in the digital age.

His art attempts to complicate the divide between virtual data gathering and its material effects, often using his own body as the canvas for his work. As an Iraqi

exile living in the United States since the First Gulf War, Bilal is personally affected by the ways that technologies are used in order to control bodies and enact violence. Like *Domestic Tension* his more recent project, *3rdi*, does similar work transforming the remote and seemingly immaterial operations of surveillance into a very real experience performed on and through the body of the artist himself. Bilal's project explores the underlying logic governing the practice of collecting images in the age of mass surveillance. His archive testifies to how his mobility is constrained by an apparatus that tracks his movements through multiple spaces, times and social interactions. In short, *3rdi* presents its audience with a reconfiguration of the standards by which images are captured and evaluated. His work reveals the complicated relationship between visibility on the part of the subject and opacity on the part of the surveillance industrial complex.

Bilal's work demonstrates the political significance of art, particularly in relation to a surveillance regime designed to efface its own operations. Taking our cue from Rancière we suggest Bilal's *3rdi* demonstrates the ways in which surveillance is itself a form of organizing the sensible, foregrounding the visibility of certain, often racially coded, subjects while keeping its own mechanisms beyond the realm of the sensible. A critical aspect of Rancière's thinking is the idea that art does not represent reality, which would imply art is merely a separated and inferior copy of the world it depicts, but rather that the realm of the sensible *is* the real. Thus art takes on a new political importance, as it has the ability to intervene in the distribution of the sensible by reorganizing how we perceive and understand our social reality. He writes, «There is no "real world" that functions as the outside of art. Instead, there is a multiplicity of folds in the sensory fabric of the common, folds in which outside and inside take on a multiplicity of shifting forms, in which the topography of what is "in" and what is "out" are continually criss-crossed and displaced by the aesthetics of politics and the politics of aesthetics» (2000, p. 148 eng. tr.).

In other words, for Rancière politics is not the struggle for power *per se*, but rather the configuration of a common space and a corresponding temporal frame, which then governs experience and positions subjects in relation to one another within that space. Political conflict is therefore a matter of reorganizing sensory experience and ultimately the struggle for whether or not a group of people will be recognized as (speaking) subjects within the sensible realm. Art in particular can enact a redistribution of the sensible through what Rancière calls "dissensus," which refers to a conflict between sense presentation and sense perception, between form and the experience or meaning of form. Dissensus in art «re-frames the given by inventing new ways of making sense of the sensible, new configurations between the visible and the invisible, and between the audible and the inaudible, new distributions of space and time – in short, new bodily capacities» (2000, p. 139 eng. tr.). He describes dissensus as an interruption of aesthetics that reshapes the existing sensory, and by extension social, milieu. It is our contention that Bilal's *3rdi* does this work of interrupting and inverting the existing sensorium that defines surveillance culture.

In the previous sections, we made the case that the existing sensorium constructed and reinforced through surveillance culture writ large is one that renders the surveillance apparatus itself invisible while at the same time perpetuating the hypervisibility of certain "undesirables." The invisibility of the apparatus rests on the seeming transparency of not just the interface but also the data itself, partic-

ularly in instances where there is visual data, which tends to be treated as transparent documentary evidence. For example, security camera footage or driver's license photos are treated as transparent because there is a presumed coherence between form and meaning. The images appear as direct indices of the real and viewers are encouraged to look through the interpretive frame and only at the seemingly neutral content of the image.

3rdi enacts dissensus by interrupting this coherence and creating a conflict between image and interpretation. While *3rdi* taps into the underlying principles of transparency that governs the surveillance apparatus, the artwork itself is guided by principles of opacity. That is, despite producing a large archive of data presenting visual evidence of the artist's daily movements in keeping with an ideology of truth through accumulation, the visual fragments collected by the *3rdi* apparatus resist legibility because they do not adhere to aesthetic norms for the photographic image, which have historically rested on similar assumptions about the ready availability of meaning. Unlike contemporary new media technologies that encourage users to look *through* the apparatus as a means of guiding their attention and activity, Bilal's *3rdi* forces users to look *at* the archive, which resists easy interpretation. There is an aesthetic parallel between the transparency of the photographic image and the seeming transparency of surveillance technologies, a parallel that opens the door for an artwork like *3rdi* to make its intervention.

Perusing through the *3rdi* archive, it is striking how the images collected there often represent nothing in particular. Many images do not differentiate between figure and ground resisting our desire to seek a particular focal point or visual pattern. Objects in the images are familiar and yet defamiliarized as they are seen from canted angles, truncated by the frame or presented dizzily out of focus. Some of the images are relatively legible, while others are highly abstract. Some images show people, or parts of people, while others depict only inanimate objects. People and things disappear from one image to the next without a trace, or they may appear seemingly out of nowhere. One image, for example, defies traditional Western compositional logic by cutting off the head of a pedestrian who has just happened upon Bilal in the street. It is clear the images do not depict a particular point of view by visibly lacking intentionality in their framing and content. They are instead the product of a cold, automated camera eye. The camera's point of view is not neutral but it is tied to the issue of who controls vision, which in this case is not the artist, Bilal. Instead, the non-intentional gaze of the camera is linked to the autonomous gaze of the larger surveillance apparatus.

In the *3rdi* archive the succeeding images do little to clarify the meaning of previous ones. Transformed into an investigator who must scrutinize and cross-index the images in order to construct their meaning, the viewer becomes an integral part of the assemblage constructed by Bilal's surveillance apparatus. But the images are given only an approximate date and time, which is shown along the top of the screen apart from the images that are shown separately below, and the spaces depicted in the images are often nondescript spaces effectively frustrating any attempts to construct a coherent picture of Bilal's life. In other words, the images are not transparent. We are given fragments of data – a recognizable building façade here, a part of a street sign there – but even as these fragments hold a promise about the truth of the subject, like his movements and habits, the information to be gleaned from the available data is sparse and incommensurable. In effect, the artwork demands we question what is in fact made visible or legible by

surveillance data. What it ultimately depicts is, not the daily life of the artist, but the process of indexing itself. Thus *3rdi* performs a redistribution of the sensible by inverting the relations of invisibility and visibility as it draws our attention to the apparatus itself while simultaneously rendering the normally hypervisible target subject invisible. This is because the artist's body, the body for which these images testify, is notably absent.

Worn on the back of the artist's head the *3rdi* apparatus makes the subject a figural "outsider" who exists perpetually outside of the frame, yet nonetheless implicated the images it captures. Fatimah Tobing Rony (1996) mobilizes the trope of the mystical "third eye" to describe the detached perspective minority communities must take up when looking at often peripheral or stereotypical representations of themselves in visual culture. Similarly, Bilal's *3rdi* acts as a "third eye" that enacts a form of detachment through its non-intentional point of view, which figuratively detaches from the subject the apparatus is meant to capture. The dissensus of the "third eye" repeatedly reinscribes Bilal's outsider status with each consecutive image, while at the same time frustrating any coherent knowledge to be gained about him from the data acquired by his camera. *3rdi* shifts his ability, or inability, to see but not his availability to be seen. Grafted to the back of Bilal's head, the camera can only capture non-reciprocal gazes. While others may look at Bilal as his camera looks back, his vision is not represented by the images the camera captures. While Bilal is not the object of the gaze, only those who can stand in the field of view can be this, he is also not the subject of the gaze and so the images do not directly represent his authorial point of view. Rather we are left with a non-image of Bilal's abject position, which is included in the dominant sensible field through his exclusion, a reality that is paradoxically rendered visible by his invisibility in the frame. As his body is monitored and modulated by the third all-seeing eye he is doubly positioned as both inside and outside of representation, while he is also positioned both inside and outside of the U.S. social and political sphere as a member of the Iraqi diaspora. In effect *3rdi* is intervening in the visible «regime of recognition», in Brighenti's words, through the artist's struggle for recognition within the sensible field.

The backward facing camera is also reflective of Walter Benjamin's (1969) backward facing angel of history. That is, the *3rdi* reflects the modern desire to document and retain an image of the past in order to concretize and organize the present, but instead of constructing a coherent chain of events it turns into an amassing pile of wreckage. The photographic traces of Bilal's movements take the form of data detritus piling up behind him as he proceeds through everyday life thus becoming a visible enactment of the contemporary "archive fever" of the surveillance regime (Derrida 1995). In this way, the visible accumulation and display of data of the abject subject in *3rdi* intervenes in Brighenti's visible "regime of spectacle" through this disjuncture between form and meaning. The accumulation of images in the *3rdi* archive evokes the spectacle of security while also demonstrating its illusion.

3rdi's spectacle of security also intervenes in the visible "regime of control" by implicitly invoking the increasing public demand for police to wear body cameras. In public discourse the body cameras are put forward as a check on state power, but they also reinforce the seeming transparency and legal power of the image acquired through surveillance. One candid image in the *3rdi* archive captures a police officer standing behind Bilal in a nondescript building entryway. This brief instance reflects the reversal of surveillance that police body cameras presuppose, in similar fashion to Harry Caul finding suddenly himself a target of an unknown

watchful eye. Yet because the camera is physically grafted to Bilal, who may be targeted by state power because of his ethnic and national identity, the reversal of surveillance can never be fully realized. Instead, it is Bilal's body that is always implicated by the visual archive while the police officer is able to move in and out of visible field. Moreover, because it is physically grafted onto the body, there are easy parallels to be made between *3rdi* and biometric surveillance technologies, which use bodily markers in order to locate and track the movements of individuals in public spaces. Facial recognition technologies are exemplary of this, yet because of the positioning of the camera Bilal's face never appears in the archive. On the one hand, Bilal is borrowing from and subverting biometric technologies by inverting the direction of the camera. On the other hand, because the camera is always touching the body it can never *not* be implicated in the image. The camera still captures his body's movement through space as a transient subject. By suturing the camera onto Bilal's own skin *3rdi* forces us to consider the material, embodied effects of systems of control. Early in the project Bilal's stitches became infected and eventually his body rejected the camera. In effect, Bilal quite literally and viscerally enacts the violent nature of control within the body politic through his performance art. In the words of Judith Butler (1993), Bilal's body «matters» – both literally and figuratively – by physically performing the violence of the surveillance regime on his own skin. While Rancière describes the way aesthetics can transform bodily capacities, here the body is constrained and violated, and by becoming rendered sensible to the surveillance machine the body is in effect incapacitated. The seemingly immaterial surveillance apparatus is made painfully material, not only through Bilal's physical suffering, but also through the heavy digital technology Bilal must literally carry around with him. The visible and physical presence of the technology is a reminder of the figural weight of the surveillance regime for certain subjects in the post-9/11 security state.

5. Conclusions

Bilal's artwork draws our attention to the (in-)visibility of the contemporary surveillance apparatus, the politics of aesthetics and the relationship between embodied experience and the discourses of control. By intervening in the visible regimes of recognition, control and spectacle through the work of dissensus, *3rdi* inverts the relationships between visibility and invisibility in the post-9/11 sensorium. The surveillance regime maintains power by retreating from view while simultaneously foregrounding certain groups of people who become laden with affective threat. In this way invisibility and hypervisibility operate together in order to construct the current distribution of the sensible, which gives certain institutions positions of power while disciplining the public. Bilal attempts to subvert these existing power relationships by rendering the surveillance apparatus material and visible, while also showing the abject position of Arab and Muslim Americans, particularly those who have been displaced by war, through the invisibility of the transient subject in the *3rdi* archive.

La realtà sta nella fotografia.

Autenticazioni delle immagini della guerra del Libano

Francesco Restuccia (Università di Roma - La Sapienza)

È la prima guerra della storia a essere stata ampiamente registrata in video, con una diffusione quasi immediata attraverso le televisioni del mondo intero.
(Flusser 1982, p. 36 tr. mia)

1982. Carri armati israeliani lungo una strada di Beirut. Spari. Da dove provengono i colpi? Si tratta di palestinesi, libanesi, musulmani, cristiani? La scena viene registrata in un video. La telecamera è in mano a un libanese alla finestra, a un soldato israeliano o a un reporter della BBC? In poco tempo il video viene montato, editato e trasmesso sulle televisioni europee. In una casa di campagna della Provenza, vicino Robion, il teorico dei media Vilém Flusser, che ha quasi terminato il suo libro *Per una filosofia della fotografia*, accende il televisore e vede quei carri armati. La guerra del Libano sta lì, di fronte ai suoi occhi, in televisione, nelle fotografie sui giornali.

La realtà della guerra del Libano, la realtà stessa, sta nella fotografia. Non può stare altrove. Se il destinatario della fotografia andasse in Libano a vedere la guerra con i suoi propri occhi, vedrebbe la *stessa* scena, poiché guarda tutto attraverso le categorie della fotografia. È programmato a vedere magicamente. E perché fare questo viaggio, se la fotografia gli porta la guerra a casa sua? (Flusser 1985, p. 32, tr. mia)¹

Questo passo, molto denso, contenuto solo nella seconda versione, in portoghese, del testo di Flusser sulla fotografia,² raccoglie una serie di questioni che meritano una riflessione. Le immagini sono oggettive o illusorie? Testimoniano la realtà dei fatti o la falsificano? Annebbiano il nostro giudizio o risvegliano la nostra curiosità? Tutte le questioni toccate – si tratta di temi centrali in tutta la riflessione estetica del '900 – vengono riportate da Flusser a un problema fondamentale: le immagini *programmano* la nostra visibilità, condizionano in base a un programma il modo in cui vediamo il mondo. La questione della testimonianza, proprio a partire da un'analisi delle foto e dei video del Libano, è posta in una chiave nuova: ha senso porsi il problema della fedeltà delle immagini alla realtà, se la nostra esperienza del mondo è orientata da queste stesse immagini? La domanda che dovremo porci – ma solo dopo aver riflettuto su come *funziona* l'universo fotografico – è piuttosto se siamo in grado di vedere altro, rispetto a ciò che siamo programmati per vedere: è possibile vedere diversamente?

1. L'oggettività delle immagini

Le immagini tradizionali sono «il risultato dello sforzo di rappresentare qualcosa per mezzo di simboli» (Flusser 1982, p. 36 tr. mia). Si impara a disegnare molto tempo dopo aver sviluppato la capacità di vedere, perché bisogna padroneggiare delle tecniche e conoscere dei codici attraverso cui rappresentare la propria immagine mentale. Che la superficie dell'acqua in un bicchiere debba essere parallela al suolo e non al bicchiere è qualcosa che va appreso, se si vuole rappresentare l'oggetto in un certo modo. Il rischio, se emittente e destinatario non condividono il codice, è che il messaggio trasmesso attraverso l'immagine sia incomprensibile. Un indigeno dell'Amazzonia troverebbe sbagliato un nostro disegno in prospettiva quanto noi il suo. Nell'immagine tecnica, al contrario, il mondo si rappresenta *automaticamente*. Non c'è bisogno di sapere cosa succede a un bicchiere d'acqua quando lo si inclina, per rappresentarlo in una foto, anzi lo si può scoprire proprio osservandola. Una fotografia (ma lo stesso vale anche per il video e le altre immagini tecniche) è quindi apparentemente più oggettiva di un disegno, proprio perché non dipende in modo diretto dall'immagine interna che il fotografo ha di un certo oggetto. È la facilità nel produrre e nell'usare le immagini tecniche, dovuta alla loro apparente immediatezza, a renderle così diffuse. Tuttavia la loro oggettività è solo illusoria, perché automaticamente non vuol dire immediatamente: l'immagine non si produce da sé. Il complesso processo di codificazione simbolica, che per quanto riguarda le immagini tradizionali era compiuto da un essere umano, è delegato a un apparecchio. È il fotografo a scattare la foto, a scegliere l'inquadratura e altre opzioni come l'apertura dell'obiettivo e il tempo d'esposizione, laddove non usi la modalità automatica, ma il processo di codifica delle informazioni in un'immagine avviene all'interno dell'apparecchio, a un livello inaccessibile al nostro controllo e in qualche modo alla nostra coscienza. La fotografia è immaginata, generata e persino distribuita da apparecchi, che funzionano ciascuno secondo un programma, cioè un sistema di istruzioni composto di elementi discreti. Perché secondo Flusser – e secondo il teorico della cibernetica Norbert Wiener, a cui il filosofo dei media si ispirava – la macchina fotografica e la telecamera sono apparecchi e non macchine o strumenti? A differenza delle *vecchie* macchine, «basate sul principio puro e semplice del meccanismo ad orologeria» (Wiener 1950, p. 25 tr. it.), abbiamo qui a che fare con degli oggetti tecnici provvisti di *organi sensori*, che li rendono capaci di ricevere informazioni, e di *programmi*, che permettono loro di elaborarle con un notevole grado di autonomia. Se le macchine simulavano un organo del corpo, gli apparecchi simulano il sistema nervoso. Un apparecchio fotografico, per esempio, è programmato per generare fotografie, «ogni fotografia realizza una delle possibilità contenute nel programma dell'apparecchio» (Flusser 1983, p. 28 tr. it.). Il numero di foto che possono essere scattate è enorme, ma comunque finito: esistono cose che non possono essere fotografate. Così come un braccio meccanico è stato progettato per sollevare più di quanto possa sollevare un braccio umano, allo stesso modo gli apparecchi sono progettati per elaborare più informazioni di quante ne possa gestire un cervello umano. «Nessun apparecchio fotografico può essere interamente compreso da un fotografo, e nemmeno dalla totalità dei fotografi. Esso è un *black box*» (Flusser 1983, p. 31 tr. it.). Si tratta di un gioco strutturalmente complesso, ma funzionalmente semplice. Scattare una foto non richiede alcuna preparazione, mentre per intervenire sul programma dell'apparecchio servono competenze maggiori che per disegnare. In ogni sviluppo tecnologico si può riconoscere questa tendenza a semplificare operazioni complesse

o faticose, alienandole però al controllo umano. Un utente che non sia un programmatore può intervenire sul lato *input* e sul lato *output*, ma non sul funzionamento interno. Crediamo di usare uno strumento a nostra disposizione, ma stiamo interagendo con un apparecchio. Questa relazione va pensata nei termini di un gioco combinato (*Zwischenspiel*), in cui da entrambi i lati sono poste condizioni non previste dall'altro. Il fotografo non *usa* la macchina fotografica come si usa un pennello, né si può dire che la fotocamera *usi* il fotografo: si tratta piuttosto di un sistema fotografo-apparecchio. La macchina fotografica fa solo ciò che vuole il fotografo, ma quest'ultimo può volere solo ciò che l'apparecchio può fare.

Questo vuol dire che i programmatori controllano la società? Chi sviluppa il programma di un apparecchio fotografico lo fa in primo luogo condizionato da una serie di esigenze di mercato, di risorse e di tempo. Ma non sono questi condizionamenti a limitarne davvero il potere. Il livello di complessità del programma di un apparecchio richiede competenze specialistiche: chi lo sviluppa si avvale dell'aiuto di altri apparecchi che richiedono, per essere controllati, altre competenze. In una società organizzata in apparati³ siamo tutti funzionari. Persino il Presidente di una grande nazione compie le sue scelte sulla base di informazioni che gli vengono fornite e che non ha modo di controllare. Una società che funziona sul modello degli apparecchi è organizzata, secondo Flusser, come il castello di Kafka. Si tratta di una critica radicale a ogni complottismo e a ogni pensiero che riduca la responsabilità di un problema a pochi capi espiatori.

La critica della cultura mossa dalla Scuola di Francoforte è un esempio di questo paganesimo di secondo grado: essa dietro le immagini scopre forze occulte, sovrumane (per esempio il capitalismo) che, animate da cattiva volontà, hanno programmato tutti questi programmi – invece di ammettere che la programmazione avviene stupidamente in modo automatico. (Flusser 1983, p. 85 tr. it.)⁴

Riepilogando, le immagini tecniche sembrano sintomi immediati del mondo, ottenuti automaticamente attraverso strumenti a nostra disposizione, mentre sono il risultato di complesse codificazioni operate da apparecchi con cui interagiamo, ma che non dominiamo. Chi è consapevole di questo scarto *impara* a guardare le immagini con uno sguardo critico e cerca di “decifrarle”; allo stesso modo chi è consapevole che la propria *agentività* è limitata e che il proprio rapporto con gli apparecchi è quello di un *gioco combinato*, deve imparare a giocarci e dialogarci. Ma cosa succede quando guardiamo le immagini così come ci appaiono?

2. Il potere delle immagini

Secondo una ben nota teoria di Walter Benjamin le immagini sono sorte al servizio di un rituale, prima magico, poi religioso e infine secolarizzato, «anche nelle forme più profane del culto della bellezza» (1991, p. 22 tr. it.). Al contrario di quanto afferma la vulgata della “decadenza dell'aura”, Benjamin non ritiene che oggi, con le nuove tecnologie della riproduzione, la dimensione *culturale* delle immagini sia scomparsa: insiste piuttosto su uno «spostamento d'accento» dall'ambito del *rituale* a quello della *politica* (1991, p. 24 tr. it.). I due valori, quello *culturale* e quello *espositivo*, sarebbero entrambi presenti dall'inizio nel mondo delle immagini, solo con intensità diverse a seconda del contesto storico-culturale.

Flusser riprende la distinzione, ipotizzando un carattere magico e uno politico o storico delle immagini, ma senza investire la coppia di concetti autenticità/riproducibilità della stessa importanza che le attribuisce Benjamin.⁵ Per Flusser un'immagine è magica in quanto ha un'efficacia "trasformativa", mentre è politica in quanto è "informativa". Un'immagine che trova la sua funzione nel rituale è efficace se "produce" una trasformazione nel mondo: si dipingono dei tori su una parete per catturarli nella caccia, si affresca una tomba per proteggere il defunto, si erige un tempio a un dio perché aiuti il proprio popolo, si ritrae un re per conferirgli il potere di un re. Un'allegoria o un ciclo d'affreschi hanno un carattere più informativo rispetto a un'immagine di culto, il cui primo fine non è quello di comunicare qualcosa. Le immagini tecniche hanno, potenzialmente, un forte carattere politico, ma non è assente una dimensione magica. Certo, il fascino emanato da uno schermo televisivo è molto diverso «da quello che avvertiamo di fronte alle immagini delle caverne o agli affreschi nelle tombe etrusche. [...] Il nuovo incantesimo non mira a trasformare il mondo là fuori, ma i nostri concetti riguardanti il mondo» (1983, p. 15 tr. it.). Le immagini tecniche che scorrono sui telegiornali sono quindi politiche in quanto ci informano, magiche in quanto "trasformano" i nostri concetti riguardanti il mondo. Cominciamo ora a capire in che senso il destinatario delle fotografie della guerra del Libano è programmato da queste a vedere magicamente.

Alla guerra del Libano documentata dalle fotografie non reagiamo in maniera storica, ma in modo rituale e magico. Ritagliare la foto, inviarla agli amici, appallottolarla – sono tutti gesti rituali, sono reazioni al messaggio dell'immagine. Questo messaggio si presenta come disposizione esplicativa: un elemento dell'immagine si rivolge all'altro, gli conferisce significato e da esso acquisisce significato. Ogni elemento può diventare il successore del suo predecessore. Caricata di questa disposizione esplicativa, la superficie dell'immagine è "piena di dei": in essa, tutto è buono o cattivo – i carri armati sono cattivi, i bambini buoni, Beirut in fiamme l'inferno, i medici vestiti di bianco gli angeli. Sulla superficie dell'immagine circolano forze misteriose, alcune delle quali hanno nomi assiologici: "imperialismo", "giudaismo", "terrorismo". La maggior parte di queste forze, invece, non ha nome, e sono queste che conferiscono alla foto un'atmosfera indefinibile, ne costituiscono il fascino e ci programmano ad agire ritualmente. (Flusser 1983, p. 81 tr. it.)

E continua nella seconda edizione:

La fotografia è ierofania: il sacro traspare in essa. E ciò che vale per questa fotografia in relazione al Libano, vale per tutte le altre. Sono, tutte quante, rappresentazioni di forze ineffabili che vorticano intorno all'immagine, conferendole un gusto indefinibile. Immagini di forze occulte che vorticano magicamente. Affascinano il loro destinatario, senza che questo sappia dire cosa lo affascina. (1985, p. 31, tr. mia)⁶

Difficilmente riusciremo a vedere un arabo armato senza riconoscere in lui un terrorista, o a non vedere in un ragazzo americano con un fucile un problema adolescenziale, perché, appunto, guardiamo tutto attraverso le categorie della fotografia. «Ciò che appare nella fotografia sono infatti le categorie dell'apparecchio fotografico, che avvolgono come una rete la condizione culturale e permettono di vedere soltanto attraverso le maglie di questa rete» (Flusser 1983, p. 40 tr. it.). Le "forze" a cui non sappiamo dare un nome sono le più pericolose, perché sono le più difficili da sma-

scherare. Le immagini ci prendono in contropiede, con il loro carattere magico, proprio quando non teniamo conto del loro essere prodotti di apparecchi, quando le consideriamo sintomi immediati e non il risultato dell'esecuzione di un programma. Ma perché lo facciamo? Perché crediamo così ingenuamente alle immagini?

[Il funzionario] ha una coscienza critica, ma la sopprime. Sa che nella guerra del Libano non si scontrano il bene e il male, ma che lì cause specifiche hanno conseguenze specifiche. Sa che lo spazzolino da denti non è un oggetto sacro, ma un prodotto della storia occidentale. Deve però rimuovere questa sua maggior conoscenza. Come potrebbe altrimenti acquistare spazzolini da denti, avere opinioni riguardo al Libano, archiviare atti, riempire formulari, farsi una vacanza, andare in pensione, insomma: funzionare? La foto è al servizio proprio di questa soppressione della facoltà critica, è al servizio del funzionamento. (Flusser 1983, p. 84 tr. it.).

Stanchi di tutte le spiegazioni, per goderci l'efficacia delle immagini abbiamo bisogno di rimuovere la consapevolezza della loro natura complessa. Gli apparecchi sono progettati per realizzare il proprio programma nel modo più efficiente, per funzionare sempre meglio, per risultare sempre più *user friendly*, producendo quindi immagini più fruibili e godibili, che non richiedano troppo sforzo concettuale. Questo non per controllare meglio la società, dato che non c'è alcuna forza oscura dietro gli apparecchi: semplicemente per funzionare meglio.

Chi, volendo sfuggire al potere delle immagini, cerchi di rifugiarsi nella realtà concreta, quella oltre le immagini, cosa trova? Ha senso parlare di una realtà oltre le immagini?

3. *La realtà delle immagini*

Giorgio Di Noto, fotografo romano autore di un reportage sulla primavera araba vincitore del Premio Pesaresi 2012, non è mai stato in Nord Africa. Ha scattato le sue foto lì dove si è manifestato uno degli aspetti più delicati e ricchi d'influenze del conflitto: su internet. Con il progetto *The Arab Revolt*, nato nel 2011, un anno dopo le prime manifestazioni, ha cercato di indagare le forme di rappresentazione e autorappresentazione di quel complesso fenomeno. Oltre la copertura mediatica offerta da giornalisti internazionali, è stata la popolazione a raccontare ciò che accadeva attraverso smartphone e videocamere amatoriali, diffondendo immediatamente in rete le immagini e i video delle rivolte. Di Noto ha quindi perlustrato lo spontaneo archivio mediale che era nato online, selezionando, tra ore di filmati, alcuni fotogrammi che reinquadrava sullo schermo del suo computer e fotografava con una macchina polaroid. Al di là dell'interessante lavoro di montaggio, che ha molto di Dziga Vertov (1966), c'è un altro aspetto rilevante di questo progetto: la bassa risoluzione delle foto non permette di riconoscere i pixel dello schermo e così non svela da subito la natura delle fotografie. In questo modo, nel momento in cui ci si rende conto che si ha a che fare con delle immagini profondamente ri-mediate – foto di foto o di video – emerge in modo più evidente la consapevolezza che ogni documento comporta un'ambiguità e una sovrapposizione tra elementi testimoniali ed elementi ricostruttivi, tra reale e simulato. Foto scattate in una stanza di Roma a uno schermo, che non possono più essere prese per sintomi di ciò che rappresentano – la luce riflessa sull'oggetto che, passata attraverso l'obiettivo, produrrebbe da sé l'immagine – e tuttavia raccontano qualcosa che è successo. La polaroid, per il suo carattere vintage, rimanda a un ricor-

do di qualcosa avvenuto tempo fa, probabilmente a qualcuno di caro e vicino a noi: si tratta invece di qualcosa accaduto pochi giorni prima, che in qualche caso sta ancora accadendo, in un luogo lontano, a qualcuno che non conosciamo. Selezionando e fotografando attraverso lo stesso medium immagini sparse in diversi luoghi e su più formati, prodotte e post-prodotte da professionisti e dilettanti, protagonisti e passanti, le foto di Di Noto *raccolgono* dei punti di vista permettendo di creare una narrazione che forse altrimenti sarebbe stata meno ricca – e, in qualche modo, meno reale.

La realtà sta nella fotografia, non può stare altrove. Ma come possiamo affermarlo, se le immagini tecniche non possono essere considerate più oggettive dei media precedenti? Cosa intendiamo per realtà quando parliamo di realtà delle immagini? Flusser in un breve lessico dei concetti alla fine del testo sulla fotografia propone un tentativo di definizione: «Realtà (*Wirklichkeit*): ciò con cui ci scontriamo lungo il nostro cammino verso la morte; dunque: ciò a cui siamo interessati» (1983, p. 115 tr. it.). Le immagini fanno parte del nostro mondo e la centralità che tendono ad acquisire nella nostra società le rende in un certo senso più reali. Ogni foto è un fatto che interviene nel tessuto sociale: viene scattata da qualcuno, o da un apparecchio automatico, che si trova sulla scena e con questa interagisce; è poi elaborata in un luogo, spesso da più persone; viene in seguito distribuita e osservata dai destinatari, azione sempre più diffusa ed eseguita nei luoghi più imprevisi; infine produce degli effetti, modificando il comportamento dei destinatari. Un'immagine tecnica, quand'anche rappresenti qualcosa in modo fallace, è reale innanzitutto perché presenta se stessa: racconta la propria storia di immagine, da come è nata a come è arrivata là.

È evidente che questa concezione della realtà è molto ampia (e allo stesso tempo molto stretta, escludendo i principi primi della fisica e in generale tutto ciò che è lontano da noi). Se tutto ciò che ci tocca è reale, risulta problematica la distinzione tra reale e fittizio. Ha senso davanti a un'immagine, per esempio a una foto della guerra del Libano, chiedersi cosa sia accaduto realmente? Qual è la ragione per cui è così difficile rispondere a una simile domanda? «Questa ragione è che la parola “reale” non ha alcun senso in connessione con le immagini. Nell'immagine l'immaginario sostituisce il reale e non ha alcun senso chiedersi se il cavallo dipinto sulle pareti di Lascaux sia rappresentato o reale» (Flusser 1990a, p. 147 tr. it.). Nonostante l'apparente contraddizione con quanto affermato prima, qui Flusser sta dicendo qualcosa in più: le immagini sono reali in quanto immagini, ma non ha senso parlare della realtà di ciò che rappresentano.

Il simbolo è il reale e il significato è il pretesto. L'universo dei simboli (tra i quali, l'universo fotografico è tra i più importanti) è l'universo magico della realtà. Non serve chiedersi cosa la fotografia della scena libanese significhi in realtà. Gli occhi vedono quello che significa, il resto è metafisica di cattiva qualità. (Flusser 1985, p. 32, tr. mia)⁷

La realtà delle immagini è anche il titolo che Pietro Montani dà al primo capitolo del suo libro *L'immaginazione intermediale*, dove riflette sulla prestazione referenziale delle immagini in un modo che può senz'altro dialogare con le questioni affrontate finora. Come Flusser anche Montani ritiene che un'immagine possa essere considerata reale o fantastica «solo dopo aver legittimato surrettiziamente e acriticamente una di queste opposizioni metafisiche» (2010, p. 17) e, in modo più rigoroso del filosofo di Praga, aggiunge: «noi non possediamo, *sotto nessun profilo*, un concetto sufficientemente definito e generalizzabile di cosa sia il “reale” che riconosciamo nell'immagine» (2010, p. 16). Questo non significa che dobbiamo fare a meno di questo concetto

e neppure che tutto può essere indistintamente considerato reale o simulato. Il debito delle immagini alla realtà, anche solo come concetto limite, va tenuto costantemente presente, a scapito di perdere presa su quella fondamentale dimensione politica e testimoniale delle immagini di cui ha scritto Flusser. Montani considera due principali modi di concepire il rapporto delle immagini con il mondo, a cui ne affianca un terzo che risulta dall'area d'intersezione tra i due: un'opzione *riproduttiva* e una *costruttiva*. Per la prima la prestazione referenziale delle immagini tecniche sarebbe garantita dagli apparecchi di riproduzione (cfr. Barthes 1980); per la seconda le immagini tecniche non avrebbero alcun obbligo di fedeltà al mondo, ma dovrebbero piuttosto offrirci le categorie per permetterci di vederlo. Se Flusser potrebbe riconoscersi abbastanza nella seconda posizione – per quanto forse non fino in fondo – Montani sente l'esigenza di cercare un'area di intersezione tra i due, uno spazio di gioco che mantenga le due opposte tendenze in un "campo di tensione". Questa terza opzione può essere chiamata *relazionale*, ma trova una sua declinazione più specifica nel termine *intermediale*. «Il mondo dell'esperienza si costituisce – sempre e in via di principio – *all'incrocio* tra qualcosa di dato e qualcosa di costruito» (Montani 2010, p. 17). Si tratta della questione dello *schematismo* kantiano: non c'è esperienza senza qualcosa di *ricevuto*, ma allo stesso tempo non si può fare esperienza di questo dato senza una *regola*, che a sua volta non può essere data. Analizzando un'immagine tecnica si dovrebbe essere in grado di risalire a questi elementi: dato e regola, informazione e programma, testimonianza e messa in scena.

È ora possiamo tornare dalla Tunisia al Libano, o meglio dal computer di Roma al televisore di Robion. In quelle immagini sullo schermo si trova la realtà della guerra del Libano, la realtà stessa. Perché la realtà di quella guerra è la sua rappresentazione mediatica, perché quelle immagini sono realmente state scattate, elaborate, forse in parte falsificate e poi diffuse. Perché Flusser è realmente seduto su quel divano a guardare quelle immagini e sta capendo qualcosa in più su un fenomeno così importante come il video e la rappresentazione televisiva. Ma quelle immagini sono reali anche perché stanno, pur debolmente, assolvendo un debito: stanno raccontando, oltre alla propria storia di immagini, che qualcosa – qualcosa che non si può descrivere in modo esauriente – lì in Libano è successo. E ora, noi che le abbiamo viste, dobbiamo qualcosa a quelle immagini.



Fig. 1 - Giorgio Di Noto, *The Arab Revolt* (2012)

4. Autenticare le immagini

Il 16 settembre 1982 il giornalista israeliano Ron Ben-Yishai viene a sapere da alcuni ufficiali che nei campi profughi di Sabra e Chatila sta venendo perpetrato un massacro di civili palestinesi da parte di membri delle Falangi Libanesi, un gruppo paramilitare cristiano di estrema destra, il cui capo, Bashir Gemayel, neopresidente, era da poco stato assassinato. Alle 23:30 Ben-Yishai chiama al telefono Ariel Sharon, ministro della difesa, per informarlo dei fatti. Ai soldati israeliani che tengono sotto controllo la zona non viene ordinato d'intervenire. Il giorno successivo le milizie falangiste cominciano ad abbandonare i campi e i primi giornalisti, di vari Paesi e testate, entrano, fotografano e filmano pile di corpi e gruppi di donne tra urla e lacrime. Sono immagini molto forti, diffuse immediatamente nelle televisioni internazionali, ma sono, come molte altre testimonianze di guerra, immagini davanti alle quali si chiudono gli occhi: ci raccontano il dolore e oltre quello non si vede altro. La stima dei morti oscilla dai 460, secondo l'esercito israeliano, ai 3.500 secondo Amnon Kapeliouk, di "Le Monde Diplomatique". L'enorme scarto è significativo della difficoltà di capire cosa sia successo *realmente*. Questo non solo per il fatto che quelle immagini lasciano così tanto *fuori campo*, dal momento che «ogni evento concreto si caratterizza dal fatto che i suoi aspetti sono inesauribili» (Flusser 1982, p. 37 tr. mia), ma soprattutto perché la dimensione spettacolare delle immagini che vengono trasmesse a fiume (*broadcasted*) provoca negli spettatori effetti derealizzanti e anestetizzanti (Montani 2007; 2010). Nei termini di Flusser, la potente dimensione magica e patetica di quelle immagini impedisce di coglierne la dimensione testimoniale e di ricondurle al loro contesto. Nel caso della diffusione critica di simili documenti, attraverso un medium non dialogico, come lo sono state finora le reti televisive, «si può parlare di una anestetizzazione della coscienza di tutti gli interessati (anche delle emittenti)» e solo attraverso una rielaborazione partecipata, collettiva e attiva di quelle immagini si avrebbe a che fare con «l'emergere di una nuova forma di coscienza post-politica» (Flusser 1990a, p. 188 tr. it.). Dire che la realtà sta nelle immagini significa dire che è sulle immagini che bisogna intervenire per tornare a *vedere*: è lì che si apre un effettivo spazio di gioco. «La storia attualmente scorre in funzione delle tecnoimmagini: è una pellicola da tagliare e montare, solo questi tagli e questi montaggi le conferiscono il suo significato» (Flusser 1979, p. 101 tr. it.). Questo lavoro di rielaborazione delle immagini (una *Durcharbeitung* nel senso profondo in cui la intende Freud), che ha come fine quello di *riagganciarle* al "fatto reale", viene concepito da Montani come un insieme di *processi di autenticazione*. Il termine va distinto nettamente da quello di autenticità, intesa come proprietà estetica o ontologica, e deve essere pensato appunto come un lavoro da compiere ogni volta diversamente. Autenticare l'immagine significa innanzitutto contrastare gli effetti della sua derealizzazione anestetica, a partire da un lavoro di "disimpasto" della con-fusione tra spettacolare e testimoniale, che deve essere operato proprio in quello spazio di confine tra riproduzione e costruzione, dove il gioco fra le due parti faccia emergere il loro legame e le loro differenze.

Non è tanto nel rapporto tra immagine e mondo che la differenza può farsi di nuovo apprezzare, quanto nel rapporto *tra* immagini, o meglio *tra* le diverse componenti medialità e i diversi formati tecnici dell'immagine audiovisiva. È questo *spazio intermedio*, io credo, il luogo proprio dell'autenticazione. (Montani 2010, pp. 22-23)

Si tratta infatti di richiamare l'attenzione di chi osserva non solo sulle immagini, ma anche sul modo in cui qualcuno ce le sta presentando. (Montani 2010, p. 9)

Uno dei più interessanti esempi di queste pratiche d'autenticazione è un film d'animazione a cui fa riferimento lo stesso Montani (2010, p. 67), che racconta proprio della guerra del Libano dell'82 e del massacro di Sabra e Chatila: *Valzer con Bashir*, di Ari Folman. Un esempio interessante per diverse ragioni. In primo luogo perché si tratta di un "documentario d'animazione", com'è stato commercializzato (Coviello 2012, p. 23), un incontro *limite* tra riprodotto e costruito. I disegni animati di Goodman e Polonsky sono basati su interviste tenute da Folman a psicologi esperti di traumi di guerra, a ex-commilitoni, a testimoni di quei giorni, come il giornalista Ron Ben-Yishai, di cui sostituiscono il video originale, mantenendo però l'audio. È interessante notare come la consapevolezza che il video sarebbe stato ri-mediato in un disegno animato, apparentemente meno oggettivo e quindi meno compromettente, possa aver influito sul comportamento degli intervistati, molti dei quali all'inizio erano reticenti a raccontare di quel periodo. La prima forma di autenticazione è quindi quella che emerge dal rapporto tra audio, registrato, e video, disegnato. Un secondo aspetto d'interesse riguarda la trama che regge la struttura drammatica del film, collegando le interviste: si tratta del racconto autobiografico dello stesso regista, all'epoca della guerra diciannovenne il quale, come ogni israeliano di quell'età, vi aveva dovuto partecipare. Folman ha rimosso i ricordi di quegli anni, evidentemente dolorosi, fino a quando il racconto del sogno di un amico fa riemergere in lui alcune frammentarie immagini che prendono forma a loro volta in un enigmatico sogno. Da qui comincia un lungo percorso di rielaborazione (una *Durcharbeitung*, appunto) di quei frammenti di ricordi che pian piano prendono forma, anche grazie ai viaggi, agli incontri e alle interviste. Un percorso che richiede tempo, perché, come scrive Freud, «si deve lasciare all'ammalato il tempo di immergersi nella resistenza a lui ignota, di *rielaborarla*, di superarla persistendo, a dispetto di essa, nel suo lavoro» (Freud 1914, p. 439 tr. it.). Solo alla fine di questo lungo attraversamento, della sua memoria e di quella collettiva, riuscirà a risalire alle ragioni di quella resistenza e a confrontarsi con le responsabilità proprie e dell'esercito israeliano nel massacro di Sabra e Chatila. Il film racconta quindi di una rimozione e di una rielaborazione, di un'incapacità di ricordare e di un processo che porta a restituire senso ad alcune immagini: si potrebbe azzardare a dire che la stessa trama del film sia una metafora del lavoro di autenticazione delle immagini che si oppone all'anestetizzazione – ma se anche così non fosse, sicuramente si tratta di un'esperienza che ci aiuta a pensare questo lavoro.



Fig. 2 - Ari Folman, *Valzer con Bashir* (2008)

Il punto di maggiore intensità del film sta probabilmente nel finale, nel momento in cui tutte le tensioni accumulate convergono: quando Ari Folman prende improvvisamente coscienza di quanto è accaduto, irrompono sullo schermo le immagini registrate quel 17 settembre 1982. Otto inquadrature: le prime tre di donne che piangono, di cui già sentivamo le urla pochi secondi prima, mentre scorrevano i disegni animati, e cinque inquadrature dei morti, senza sonoro. Come fa notare Venzi (2011) si tratta in quest'ultima scena di una doppia autenticazione. Quelle immagini documentano che tutto ciò che si è visto, raccontato dall'animazione, è reale. Ma allo stesso tempo – ed è questa la principale funzione del processo di autenticazione – è il lungo percorso in cui l'animazione ci ha guidati che ci permette di percepire quelle immagini filmate come *reali*, restituendo a loro un orizzonte di senso e a noi la capacità di vederle.

5. *L'intersoggettività delle immagini*

In un breve testo scritto a caldo alla fine dell'82, Flusser riflette sulla specificità del video, a partire da quanto stava accadendo in Libano.⁸ Usando la metafora dello specchio – il video come specchio manipolabile, munito di memoria e che può mostrare il punto di vista di un altro – Flusser riprende la critica alla pretesa oggettività delle immagini, aggiungendo che se le immagini tecniche non sono oggettive, non possono nemmeno essere considerate parziali. Questo perché la parzialità implica un unico punto di vista, mentre il video permette per sua natura di *saltare* da un punto di vista all'altro.

Il video non specchia il mondo dal punto di vista di un unico spettatore, come lo fa lo specchio tradizionale, ma dal punto di vista di tutti i partecipanti. Se guardare il mondo da un unico punto di vista, tenuto come preferenziale, è ideologia, il video supera tutte le ideologie. Per lui tutti i punti di vista sono equivalenti e devono essere coordinati per produrre una visione ampia. Tanto meno il video specchia il punto di vista di un osservatore distanziato, trascendente, come il punto di vista del filosofo o dello scienziato. In questo senso, il video supera l'oggettività. Sta immerso nella scena che sta specchiando, è sincronizzato con lei. La sua immagine è il risultato di una coordinazione dei punti di vista dei partecipanti: la telecamera passa di mano in mano e ogni partecipante può esigere da chi tiene la telecamera che cambi il punto di vista. [...] Non si tratta quindi di oggettività, ma di intersoggettività. (Flusser 1982, p. 37, trad. mia)

Il video permette di immergersi in un contesto, immedesimandosi in ciascuno degli osservatori, ma ne trascende la parzialità grazie al montaggio e alla libertà di movimento che offre la telecamera, costruendo un vedere intersoggettivo. Ed è solo grazie a questo gioco dei punti di vista che, alla fine di *Valzer con Bashir*, torniamo a essere in grado di vedere quelle immagini che, quando passano in televisione, non ci comunicano più nulla. Siamo proiettati lì, in quel settembre dell'82, ai margini del campo profughi, guardiamo il giovane Ari fissare esterrefatto nella nostra direzione, ci avviciniamo a lui, fino al punto in cui non è più chiaro se il suo sguardo si rivolge alla fiamma di donne palestinesi o a noi – quasi a chiederci conto di quanto è accaduto, passandoci il testimone – e solo a quel punto il controcampo è possibile. Solo a quel punto possiamo vedere quelle immagini con i suoi occhi.

¹ «A realidade da guerra do Líbano, a realidade ela mesma está na fotografia. Não pode estar alhures. Se o receptor da fotografia for para o Líbano ver a guerra com seus próprios olhos, estará vendo a mesma cena, já que olha tudo pelas categorias da fotografia. Está programado para ver magicamente. E para que fazer tal viagem, se a fotografia lhe traz a guerra para sua casa?».

² *Für eine Philosophie der Fotografie* esce nel 1983. La versione brasiliana viene pubblicata due anni dopo, leggermente modificata, con il titolo *Filosofia da caixa preta*, letteralmente “filosofia della scatola nera”. Quasi tutte le opere di Flusser hanno più versioni originali, normalmente in tedesco e portoghese, ma a volte anche in francese o inglese.

³ Il termine tedesco *Apparat*, come quello portoghese *aparelho*, ha la doppia accezione di apparato amministrativo e di apparecchio tecnico. È bene tenere sempre presente che secondo il pensiero di Flusser le relazioni sociali nell’epoca degli apparati hanno un carattere tecnico e meccanico, e gli apparecchi tecnici mantengono un aspetto burocratico nella loro opacità strutturale e nella loro tendenza a inquadrate all’interno del proprio funzionamento chi ne fa uso. Apparati e apparecchi funzionano allo stesso modo, perciò tanto l’operaio di una fabbrica, quanto l’utente di uno smartphone possono essere considerati dei *funzionari*.

⁴ Si tratta in realtà di una forzatura del pensiero della Scuola di Francoforte. Adorno è infatti assolutamente consapevole che i grandi uomini non sono che funzionari: «I padroni fascisti di oggi non sono tanto superuomini quanto funzioni del loro stesso apparato pubblicitario, punti d’incrocio delle stesse reazioni di milioni. [...] I capi sono diventati completamente ciò che erano già stati sempre, un poco, in tutto il corso della storia borghese: attori che recitano la parte di capi» (Horkheimer & Adorno 1944, p. 254 tr. it.).

⁵ Flusser tratta comunque il tema in *Immagini*: «La riproducibilità delle immagini tecniche e, in generale, di tutte le informazioni [...] rimuove definitivamente ogni autorità e ogni autore» (1985a, pp. 132-133 tr. mia).

⁶ «A fotografia é hierofania: o sacro nela transparece. E o que vale para esta fotografia relativa ao Líbano, vale para todas as demais. São, todas elas, imagens de forças inefáveis que giram em torno da imagem, conferindo-lhe sabor indefinível. Imagens de forças ocultas que giram magicamente. Fascinam seu receptor, sem que este saiba dizer o que o fascina».

⁷ «O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto. O universo dos símbolos (entre os quais, o universo fotográfico é dos mais importantes) é o universo mágico da realidade. Não adianta perguntar o que a fotografia da cena libanesa significa na realidade. Os olhos vêem o que ela significa, o resto é metafísica de má qualidade».

⁸ Tra le altre cose, in questo testo, Flusser segnala il rischio di un tono antisemita in immagini girate e montate da musulmani e cristiani. In un altro articolo, *Israelis e Palestinos*, del 25/08/82, auspica una collaborazione tra intellettuali arabi ed ebrei, il cui ruolo di “testimoni critici” sarebbe centrale nel mettere fine al conflitto.

Capturar, codificar, trascender:
mutaciones del cuerpo en el cine digital
Manuel Broullón Lozano (Universidad de Sevilla)

1. *Cuerpo, discurso y frontera*

Concreción y abstracción, soporte biológico tanto de fluidos como de recuerdos, punto de contacto entre la conciencia y el mundo, sacralidad y pecado, facticidad y virtualidad, secreto y simulacro a un tiempo, el cuerpo humano constituye uno de los motivos más fascinantes de toda la Historia del Arte, ya sea por su persistencia en multitud de ciclos iconográficos, o bien por la imposibilidad o incluso la renuncia a representarlo en determinados contextos culturales. Deviene entonces elemento susceptible de un análisis semiótico en tanto que signo o conjunto significativo de signos con unas leyes que los rigen (Marin 1985, p. 551), esto es, una textualidad.

Dentro de este gran marco general, el interés del presente trabajo no consistirá en abordar el cuerpo biológico en sí mismo, sino que se ocupará del cuerpo representado, concretamente, a través de las imágenes del cine digital. Dichas imágenes ponen de manifiesto una forma figurativa al tiempo que generan un modelo de visualización, de modo que se abre así la perspectiva de una “poética del cuerpo” definido este en el doble nivel de superficie visual y de función sintáctica: «soit come peau, surface et support d’inscriptions, de marques et des traces [...], soit comme volume dynamique et organisme vivant dont les gestes et les mouvements, les attitudes et les postures, sont modelées et façonnées, configurés et transfigurés par les figures» (Marin 1985, p. 553). En diacronía, además, la transformación del cuerpo representado suscita un enfoque de gran interés, puesto que permite pensar en un mínimo de dos formas relacionadas y en los posibles pasajes que entre ellas se establecen, tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión.

A la luz de la idea de *trans-formación* o discurrir a través de la forma, en las páginas siguientes se propondrá una aproximación a la corporeidad como manifestación discursiva a partir de su análisis en varias películas recientes que, desde distintos ámbitos, a saber, la comedia, la ciencia ficción, el drama o la animación, lo tematizan como elemento de conflicto, de manera que si cambia la forma del cuerpo, redefinido como cuerpo digital o cuerpo con forma digital, variarán también la identidad individual y el entorno que este pone en juego.

Partiendo de un punto de interés común entre distintas disciplinas y metodologías, tales como la Antropología, la Fenomenología filosófica, la Historia y, naturalmente, la Semiótica, se propondrán tres modalidades de representación del cuerpo en transformación – *captura, codificación y transcendencia* – proyectado como elemento significativo para, a continuación, abordar con rigor el análisis semiótico de las for-

mas fílmicas. Al final de este recorrido, y en última instancia, esperamos que los razonamientos expuestos puedan ofrecer una reflexión mayor sobre las articulaciones del sentido inmanentes a las formas y a las transformaciones en la cultura digital, operando un desplazamiento del cuerpo como figura entre dos niveles de pertinencia establecidos como operativos: «le corps comme figure sémiotique et le corps comme substrat de la sémiosis» (Fontanille 2004, p. 8).

1.1. Aparato de captura

En primer lugar, el cuerpo aparece a menudo representado en una dimensión antropológica como un *aparato de captura* (Deleuze & Guattari 1980, pp. 433 y ss. ; Lancioni 2012) o de apropiación simbólica del mundo. Ello dispone toda una economía de los cuerpos que valoriza la dimensión carnal en tanto que estos pasan a ser dispositivos que sirven para abrazar y poseer, para seducir y cortejar, para conquistar territorios o para vencer carreras y competiciones de demostración de fuerza o resistencia. En la intersección entre semiótica y fenomenología, además, el cuerpo en su dimensión carnal se convierte en mediación necesaria para toda actividad tanto racional como estética. Para la tradición filosófica procedente de Edmund Husserl el fenómeno reúne al observador y a lo observado, de modo que en esta encrucijada, el cuerpo, según Merleau-Ponty, es un dispositivo de mediación a través del cual se establece la autodefinición del sujeto al mismo tiempo que el mundo aparece ante él. Si el cuerpo se define como frontera ante «il contatto con il mondo» entonces no se trata ni de un elemento meramente pasivo ni de un simple recipiente: «i fenomeni appaiono perché lo toccano; [il corpo] si muove, afferra, assaggia, tocca le cose... il corpo ci installa nel mondo» (De Fazio 2016, p. 38). Por su parte, la semiótica de tradición generativa establece entre sus postulados que el sujeto se constituye como tal a partir de la confrontación con objetos a los que se aproxima o de los que se distancia, transitando el espacio y haciendo variar su punto de vista al tiempo que va adquiriendo toda una serie de competencias modales (/hacer ser-estar/ en ese mundo) organizadas desde una jerarquía de valores (Greimas & Courtés 1979, p. 69 tr. sp.). *Citius, altius, fortius* es el horizonte constituido por el verbo modalizante /poder/ al que, desde este punto de vista, debe aspirar el sujeto para perfeccionar su cuerpo y así llegar a ser campeón, esto es, afirmar la posición que ocupa en la estructura del emplazamiento establecida a partir de la triple deixis del yo, del aquí y del ahora frente a la otredad personal, espacial y temporal: vencedores y vencidos, dirigentes y subordinados, “nosotros” frente a “ellos”, la civilización y el progreso del presente frente a la barbarie del pasado... Una semiótica de la cultura a partir de dicha deixis permite estudiar las relaciones recíprocas entre los sujetos mediante sus manifestaciones a través de sus cuerpos y de sus posiciones, de sus emplazamientos y desplazamientos, de manera que «en el centro de nuestro mundo no colocamos un yo aislado, sino un espacio, organizado de manera compleja, de múltiples yoes recíprocamente relacionados» (Lotman 1993, p. 42 tr. sp.). *No man is an island*: la autorrepresentación del cuerpo del sujeto contribuye a dar sentido en torno a sí, proyectando un horizonte de sentido y estableciendo una estructura del mundo circundante a partir de concomitancias.

1.2. Sistemas de codificación

El cuerpo, como reconoce Paolo Fabbri (1985), también puede ser entendido como el depósito de toda una historia individual inscrita en la piel: se trata de un

«cuerpo-blasón», de un «cuerpo-manifiesto», al modo de una «superficie de inscripción» (Fontanille 2000, p. 106) sobre la cual el tiempo imprime su discurrir. Así lo ponen de manifiesto también la moda, los tatuajes o las cicatrices de los antiguos guerreros, configurando lo que Jacques Fontanille denomina como un «cuerpo social y cultural» (2008, p. 7). Estas inscripciones se convierten en documentos fidedignos adheridos a la superficie epidérmica que atestiguan el trance victorioso así como la adquisición de la competencia modal durante las pruebas a las que el sujeto se somete durante su trayecto vital o en los rituales de paso, pues son el resultado de la exposición de los cuerpos a los fenómenos del mundo y por tanto signos de tipo indicial, según Charles Sanders Peirce; legibles también desde un “paradigma indiciario”, por analogía con el método del historiador Carlo Ginzburg.

Esta perspectiva, sin embargo, acarrea consigo un aspecto perturbador a partir de la confrontación de la figura del cuerpo propio como “organismo mundano” con el devenir temporal y las nociones de principio y fin (Fontanille 2008, p. 7). Se trata de la toma de conciencia de que el cuerpo, en tanto que instancia material y orgánica, es frágil y perecedero: *la cana engaña; el diente miente; la arruga, no deja duda*, reza el refranero tradicional español. No puede obviarse que el cuerpo está irremediablemente encaminado al nada agradable destino de la corrupción de la carne, de modo que las expresiones culturales que de aquí se desprenden se proyectan *en* el tiempo y también *contra* el tiempo. Desde un punto de vista antropológico y mediante un psicoanálisis de las artes, se explica que ante el miedo atávico a la muerte, el ser humano haya inventado distintos modos de combatir el destino funesto al que está avocado su cuerpo joven y poderoso, tensando las identidades y desafiando a la caducidad de la materia por medio de las formas: desde el maquillaje o los atributos de poder hasta la máscara funeraria o el retrato.

1.3. *Contra el tiempo: las prótesis y la trascendencia corpórea*

El cuerpo confrontado contra el tiempo ejerce una tensión entre el poder y la carencia, la gloria y la decadencia; conflicto ante el cual el ser humano se ha provisto de todo un conjunto de herramientas y tecnologías que le permiten subsanar estas imperfecciones: se trata de las *prótesis*. Ello pone de manifiesto una mutación antinatural que extiende los límites del cuerpo más allá de la carne: el bastón permite caminar a quien estaba inválido o las gafas devuelven la visión al miope que se creía ciego. Las prótesis tecnológicas adheridas al cuerpo «sustituyen al órgano que falta» o «extienden el radio de acción» (Eco 1997, p. 653 tr. sp.), de modo que incrementan o recuperan las competencias modales perdidas tanto como generan otras nuevas, el /poder hacer/ y /saber hacer/ (Fontanille 2000, p. 101), devolviendo al sujeto a la confrontación con el mundo que, nuevamente, se abre ante él a pesar de que el tiempo ya haya practicado sus estragos.

Dichas prótesis tecnológicas, además, proveen a quien las emplea de una visión del mundo conforme a un sentido común del que deviene partícipe en tanto que sujeto. Se habrá de recordar que Greimas ni siquiera concede al mundo natural una condición neutra, no-codificada, *naïf*, sino que lo define como la «adquisición progresiva de la realidad, es decir, de la visión conforme al sentido común» (1983: 120 tr. sp.), de modo que la realidad no consiste en un a priori que sorprende al ser humano, sino en un “efecto de sentido” que es consecuencia de su emplazamiento como sujeto (Greimas 1969, p. 135). No ya sólo el bastón o las gafas, sino también los navegadores GPS o los dispositivos de realidad aumentada, al

tiempo que generan nuevas visualidades (/poder ver/ y /poder saber/), establecen las formas que adquiere el mundo al transitarlo, también los modos considerados como “correctos” de caminar y de mirar, a consecuencia de una capacidad racional de *imaginación interactiva* en palabras del filósofo Pietro Montani:

L'immaginazione interattiva quale si presenta nella prospettiva politica [...] non ha nulla di meramente procedurale o di semplicemente ludico [...]. Si tratta piuttosto di un'interattività selezionata da principi e da regole esplicitabili e come tale responsabile dell'evoluzione (del “modo di esistenza”) delle forme di vita delle immagini tecniche e, per tramite dei processi di riorganizzazione dello spazio pubblico che vi si realizzano, anche della loro facoltà di permettere autentici processi di elaborazione. (Montani 2004, p. 96)

Tecnologías de la sensibilidad, sí, pero también tecnologías de la memoria a la vista de que el alzhéimer es el mal que acecha a gran parte de la población longeva en el proceso de decaimiento corpóreo de la senectud.¹ Las tecnologías que permiten ver y saber no sólo son dispositivos de vigilancia, sino que el resultado de esas visiones ha de quedar fijado en un soporte para poder ser recordado. En consecuencia, las imágenes del cuerpo, como estrategias formales de objetivación almacenadas en la memoria visual digital, generan un sistema implícito de reglas y de normas contra el olvido: todo lo que puede pensarse y decirse a propósito del cuerpo mismo.

2. Mundo digital y cuerpo digital

2.1. Recodificación e iconoclastia en el entorno virtual

Han sido varias las películas que en los últimos años han fabulado en torno a un cierto temor arcano que supera incluso con creces el miedo atávico a la corrupción de la carne: la cancelación del mundo tal y como lo hemos conocido hasta ahora. *Pixels* (2015) plantea un argumento semejante en clave de comedia, en la que el apocalipsis de la invasión alienígena se representa – no sin ironía – mediante la re-codificación de las formas del mundo natural bajo la interfaz de los videojuegos de los años ochenta. Como corresponde al género cómico, los temas serios de la tragedia se ven subvertidos hasta el extremo del ridículo. Todo se basa en un malentendido: la película comienza con una competición de los más expertos jugadores de máquinas de videojuegos recreativos patrocinada por la Administración Nacional de la Aeronáutica y del Espacio (NASA), de manera que el concurso se va a grabar en vídeo para incluirlo en una recopilación de noticias y de cultura popular de 1982 que será lanzada al espacio a modo de mensaje destinado a posibles formas de vida extraterrestres. La competición termina mal y los tres protagonistas, por entonces tres pre-adolescentes, son derrotados por el tramposo enano Eddie. La figura del enano es la figura de la impostura: no sólo se trata de un adulto encerrado en un cuerpo menguado, sino que su conducta supone la usurpación del espacio lúdico infantil mediante la manipulación de las reglas del juego.

Años más tarde el destino ha hecho de los tres protagonistas unos adultos con vidas flagrantemente mediocres. Llama la atención el tono cáustico de los guionistas, pues uno de estos adolescentes se ha convertido en un presidente de los Estados Unidos medio analfabeto y adicto a los dulces que practica unas fuertes políticas de recortes sociales. Corresponde aquí dar cuenta también de las características corpóreas del

protagonista, Brenner, el más experto jugador de videojuegos de los tres amigos. Se le describe como a un perfecto mediocre que lleva inscrito el fracaso en su cuerpo y en su forma de vida: «no te ofendas, pero no creo que mi ligue de repuesto sea una persona de 95 kilos que se gana la vida instalando teles planas [...] ¡Y ni siquiera te has lavado los dientes esta mañana!». El actor que interpreta a este personaje es Adam Sandler, quien al prestar su corporeidad al personaje le transfiere las propiedades físicas que lo definen como “fofisano”, semema dentro del cual distintas revistas de moda y tendencias han ubicado al propio Sandler recientemente.² La Fundación del Español Urgente (Fundéu) define este término como una muy libre traducción de la voz inglesa *dad bod* (literalmente “cuerpo de padre”): «se refiere al tipo de hombre que, pese a cuidarse y a hacer algo de deporte, cede con alguna frecuencia a tentaciones (pizza, cerveza...) y luce una cierta tripita» (Fundéu 2015). Se trata de un cuerpo inscrito en la cultura capitalista del consumo a través de una cierta forma de alimentación y de una estructura social y laboral que ponen de manifiesto unos hábitos de vida así como una gestión del tiempo que no son precisamente los propios del relato del héroe olímpico – *citius, altius, fortius* –, sino los de un consumidor voraz, de un trabajador obediente subordinado a la estructura, quien además ha aceptado claudicar a sus aspiraciones no sin cierta resignación.

Sin embargo, a la apariencia venida a menos del *fofisano* le subyace una virtualidad, una capacidad de acción que trasciende los límites de su corporeidad; secreto interior que lo diferencia de la deformidad del codicioso enano Eddie. El *fofisano* no renuncia a ejercer una capacidad de apropiación del mundo que le rodea por medio de la *seducción*. La Fundación del Español Urgente, de hecho, propone como posible sinónimo de “fofisano” el término “lorzalamero”, unión de dos palabras no precisamente actuales de la lengua española como son “lorza” (más despectiva que el eufemístico “michelín”) y “zalamero” (término que según el Diccionario de la Lengua Española DLE denota una «manifestación de afecto excesiva y empalagosa»). Aun hay esperanza para nuestro protagonista al constituirse como sujeto ante el objeto de la seducción por medio de las estructuras sintácticas y del repertorio de formas discursivas que al cortejo le corresponden. Entretanto los extraterrestres han recibido el mensaje, pero lo han leído de manera aberrante: desde su espacio semiótico con reglas de decodificación bien distintas han interpretado que no se trataba de una relación de noticias o de un archivo, sino que, pasando por alto la inocencia del pacto lúdico de la partida de videojuegos recreativos, han entendido que desde la Tierra se les estaba retando a un combate interplanetario. Llama la atención que estos alienígenas estén privados de cuerpo, en vista de lo cual el archivo cultural enviado en 1982 se convertirá en la forma que adopten para hacerse presentes en el planeta Tierra. Con las imágenes y las voces de Ronald Reagan o de Madonna, los invasores recogen el guante (Fig. 1): «aceptamos vuestra oferta de batalla: todo para el que gana. Reu-



Figg. 1-2 - Chris Columbus, *Pixels* (2015)

nid a vuestros guerreros más valientes para enfrentarse a nuestros guerreros más valientes. El ganador se queda con el planeta del perdedor».

En dicho combate, capturar al enemigo implica cancelar su cuerpo transfiriendo la presencia de carne y hueso a las formas rectilíneas y coloridas de la interfaz de las máquinas de videojuegos. Pero cuidado, porque si la forma del cuerpo cambia, entonces también lo hacen el mundo como efecto de sentido que aparece en torno a él y la jerarquía de valores que sitúa y orienta al sujeto en su /hacer/. A lo carnal, presente y activo se le opone lo pixelado, ausente e inerte. Sin embargo, la ironía de esta película consiste en que, en su justicia poética, el humano es verdugo y víctima al mismo tiempo, pues ha caído en la trampa que él mismo había dispuesto de forma inconsciente. Concretamente, en la escena de la destrucción del Taj Mahal tiene lugar un hecho interesante: un joven indio se abstrae del mundo que le rodea haciéndose un *selfie* ante el panorama digitalmente apocalíptico, circunstancia que los extraterrestres aprovechan para abducir su cuerpo mientras que su chica, que unos segundos antes posaba como modelo de la fotografía, huye despavorida (Fig. 2). El joven es víctima de una doble captura: el autorretrato con teléfono móvil (autocaptura) precede a la abducción que lo convierte en rehén de otro sujeto, pues él mismo se ha abstraído a una realidad-otra que enajena sus competencias de supervivencia en el mundo natural.

Ante estas circunstancias, el gobierno de los Estados Unidos constata la incapacidad de sus aparatos de captura para combatir al enemigo: las prótesis adheridas a las manos y a la visión ocular de los soldados, las bombas y proyectiles, las mirillas de aumento y las imágenes diagramáticas que reconfiguran al espacio natural como campo de batalla, son inútiles para combatir al invasor. Los mandatarios recurren entonces al fracasado, al «frikí de la brigada friki que soluciona problemas de frikis», Brenner, quien a pesar de no encontrarse en el máximo esplendor de su forma física cuenta con todas las competencias modales necesarias (/saber hacer/) para vencer al oponente transfiriendo su corporeidad al espacio semiótico de las formas de los videojuegos recreativos. Esto es interesante, pues la capacidad de captura y de control de los cuerpos no se ejerce desde las cualidades olímpicas del atleta o del guerrero con las armas, sino a través de una prótesis que prolonga el alcance del cuerpo venido a menos: el *joystick*. De aquí se desprende una dialéctica negativa y conservadora en la que “captura” se equipara a “codificación”: el conflicto entre cuerpo biológico y cuerpo digital de *Pixels*, en lo que tiene de anacronismo, consiste en la condena de los vencidos a la iconoclastia, a una destrucción de la imagen corpórea que conlleva la privación de la voluntad, de la identidad y de la memoria.

2.2. Cancelar el cuerpo: el progresivo desvanecimiento de la cualidad empírica

The Congress (2013) plantea una variación con respecto al mismo tema desde el tópico del cine dentro del cine. Todo empieza cuando el productor del estudio Miramont, Jeff Green, ofrece el último contrato de su vida a la actriz Robin Wright,³ quien interpreta en esta distopía a un *alter ego* de ella misma. «Pronto toda esta estructura tan amada habrá desaparecido» – explica el hombre de negocios – «queremos escanearte completamente: tu cuerpo, tu cara, tus emociones, tu risa, tus lágrimas, tus orgasmos, tu alegría, tus depresiones, tus miedos, tus deseos. Queremos sacarte muestras, conservarte y poseer esta cosa llamada Robin Wright». El objetivo es claro: un cine sin actores, ni cámaras, ni decora-

dos... todos estos materiales, digitalizados y almacenados en la memoria potencialmente infinita de una computadora, generarán nuevas películas tan reales como las del cine que hasta ahora habíamos conocido. Y efectivamente, aunque no sin oponer resistencia, la actriz claudica sometiendo su cuerpo a un proceso de digitalización mediante técnicas de *motion capture* y *texture mapping*. Sin embargo el escaneado no marcha bien: ante el sofisticado aparato de captura (un enorme globo de cámaras y *flashes*) y sin la co-presencia física en el *set* con el actor que da la réplica, Robin se bloquea, pierde todas sus competencias que la hacen valiosa como actriz, aislada del mundo y de sus formas sensibles (Fig. 3).

Entonces su agente Al se manifiesta como el mismísimo Mefistófeles del *Fausto* de Goethe, pues la fuerza a actuar narrándole su propia autobiografía, relato que le restituye la experiencia del contacto humano provocándole reacciones y emociones espontáneas tan reales que el técnico aprovecha para disparar las cámaras y capturar su *performance*:

Sabía que tenía una ventaja sobre los demás: el poder de reconocer una falla, una debilidad, un defecto, y explotarlo según mis necesidades como agente. Y así fue como te encontré, eras perfecta para mí: tan hermosa como un ángel y con el peor defecto que una actriz puede tener, el miedo. ¡Y qué miedo! Terror puro, un terror que se mueve entre todos los deseos, ataques de pánico antes de cada reunión importante, parálisis frente a los papeles de prestigio. Y yo estaba allí para ayudarte. Era el demonio interior que se alimentaba de tus miedos y se ganaba la vida con tu debilidad. [...] Y ahora no puedes salir... atrapada en el interior de este monstruo. Es tu última actuación y creo que te salvaré de todos tus miedos, de todos tus demonios.

Esta cita de la película pone de manifiesto que la captura del cuerpo no es una acción puntual, sino que es el resultado de un proceso histórico de *longue durée* por el que el principio empírico de realidad está irreversiblemente encaminado a desvanecerse en las derivas del libre comercio y de la desmaterialización del capital: «Robin Wright, la actriz, continuará viviendo entre los muros de los estudios Miramont» – prometen las voces de sirena de los hombres de negocios – «y esta Robin Wright podrá tomar el dinero y volar a una paradisíaca isla polinesia para descubrir su verdadero yo». En este punto es incluso posible trazar un paralelismo: al igual que en la escena del rehén indio que se hace un *selfie* en *Pixels*, la estructura precede y supera al sujeto, puesto que lo que le interesa a los productores no es Robin



Fig. 2 - Chris Columbus, *Pixels* (2015)

Fig. 3 - Ari Folman, *The Congress* (2013)

Wright, tampoco su alma, sino retener su cuerpo fuera del tiempo capturando la apariencia de la joven actriz en *La princesa prometida*. Guiño cinéfilo que Ari Folman regala a los espectadores con memoria visual de los años ochenta cuando en un montaje de plano-contraplano con un doble *zoom* de acercamiento hacia los ojos, centro del rostro, Robin mira un cartel de aquella película como si fuera un espejo (Fig. 4). Se trata por tanto de la creación de un clon no de Robin Wright, sino de su corporeidad inscrita en las imágenes del cine (la imagen de una imagen) al modo de las “biopictures” que, según W. J. T. Mitchell, consisten en «the fusion of the older ‘spectral’ life of images (the uncanny, the ghostly) with a new form of technical life, epitomized by the contemporary phenomenon of cloning and the development of digital imaging animation» (2011, p. 73).

Es este un espejo incierto a través del cual se establece una forma de mirada marcada por la melancolía entre Robin y Buttercup, entre el mundo de la vida y el mundo del cine, entre el sujeto y su doble. El sujeto entonces, presa de una esquizofrenia, como reconocen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, queda relegado a un segundo lugar, suplantado por un doble preservado del devenir y de la inexorabilidad del tiempo: «el paso al límite aparece ahora como la transformación incorporea que no cesa, sin embargo, de atribuirse a los cuerpos: la única manera, no de suprimir la muerte, sino de reducirla o de convertirla en una variación» (Deleuze & Guattari 1980, p. 24 tr. sp.). Si se trata de una dinámica de largo recorrido, entonces, el mefistofélico contrato no es el destino del viaje, sino la primera etapa, el pretexto de esta trama: vamos asistiendo al progresivo abandono del mundo de carne y hueso para acceder, hacia la mitad de la película, al mundo digital de las imágenes de dibujos animados. La protagonista será invitada veinte años después a una convención para la que debe emprender un largo viaje en coche. Al atravesar el peaje que da entrada a la zona reservada, Robin atravesará la frontera entre dos universos de formas, lo que sucede cuando se da cuenta de que el reflejo que le devuelve el espejo retrovisor de su vehículo ya no es el de su avejentado rostro, tampoco el de la princesa Buttercup capturada 20 años atrás, sino el de un dibujo animado (Fig. 5). El cuerpo ha quedado trascendido y, a partir de entonces, el espectador, al tiempo que es testigo de la transferencia del mundo a otro universo digital de dibujos animados, tendrá la sensación de que las tramas y los argumentos se van diluyendo hasta el punto de que al final la psicodelia se convierte en un magma vago e indistinguible de formas, un punto de no retorno al sentido, laberinto sin minotauro en el que Robin se sentirá prisionera. De nuevo se trata de una captura mediante un código y una forma que aliena las capacidades de los sujetos, como constatará Robin cuando despierte de la ensoñación y recupere la autopercepción de su cuerpo: la visión del mundo



Fig. 4 - Ari Folman, *The Congress* (2013)

como efecto de sentido realista a través de sus sentidos corporales recuperados da cuenta de un mundo devastado que subyace al *simulacro* de dibujos animados que, definido con palabras de Jean Baudrillard, «no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia» sino de una suplantación de lo real por medio de unos significantes que ocupan su emplazamiento, «una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias» (1978, p. 11 tr. sp.).

2.3. *Avatar* (2009): trascender la prótesis técnica

Para enmarcar adecuadamente la reflexión sobre esta película es interesante recurrir a una anécdota protagonizada por el cineasta James Cameron, el cual, ironizando sobre el famoso aforismo de Jean-Luc Godard en *Le petit soldat*, afirmaba: «Cinema is not truth 24 times a second, it is lies 24 times a second».⁴ Se trata entonces del triunfo del simulacro, o al menos, del desencanche radical de la imagen con su carácter de prueba, de testimonio de la co-presencia corpórea en el momento del rodaje. Sin embargo, esta película íntegramente filmada sobre pantalla de fondo verde recupera la dimensión corpórea en tanto que basa su fuerza estética en la creación de un universo digital de ciencia-ficción que, mediante la tecnología 3D, produce una imagen sinestética más realista que las imágenes de tradición albertiana en dos dimensiones. Imágenes que casi se pueden tocar, que transfieren la sensación de movimiento de ascenso o de caída al cuerpo del espectador, identificado visceralmente con los emplazamientos y desplazamientos del cuerpo virtual del personaje fílmico mediante la potente ilusión óptica proporcionada por la transformación de la sustancia de la expresión del cine con el uso de la tecnología 3D.

Por otra parte, la isotopía temática del cuerpo aparece problematizada como premisa y catalizador del argumento. Jake Sully es un soldado veterano que sustituye a su hermano gemelo difunto durante una misión científica en un planeta alejado de la Tierra. «Una vida termina y otra empieza», afirma la voz en *off* del protagonista en el montaje paralelo que simultanea el aterrizaje de la aeronave que lo conduce al planeta Pandora con la incineración del hermano (Fig. 6). El cuerpo de Jake Sully lleva inscrita además su historia personal: en una operación militar en la Tierra recibió un impacto en la columna vertebral que lo privó del control de sus piernas. A su parálisis, privación de la capacidad motriz, se le añade un estado general de descreimiento, una privación incluso del ánimo y de la voluntad, pues ha perdido toda esperanza de poder volver a caminar.

Al llegar a Pandora y convertirse en el sosias de su hermano gemelo conocerá el verdadero propósito de la misión: transferir su identidad, mediante un dispositivo tecnológico, al cuerpo de un Naavi, habitante de este planeta, en un intento de entrar en contacto con la cultura alienígena. Cuando esto sucede, Jake no sólo recupera la autonomía



Fig. 5 - Ari Folman, *The Congress* (2013)

del movimiento motriz, sino que también debe de afrontar un proceso de inculturación que le permita formar parte de la tribu alienígena. Se trata de adquirir la lengua y la lógica del sentido, el mundo que emerge a partir del nuevo cuerpo, proceso que se completa cuando alcanza la mayoría de edad Naavi, es decir, cuando es capaz de elegir a su compañero de guerra, la bestia alada con la que cabalgará como guerrero acelerando y mejorando sus habilidades corporales, estableciendo una simbiosis biológica a través de la doma del animal y del vínculo físico mediante una especie de cordón umbilical que comunica ambos cuerpos.

De esta manera, la nueva corporeidad y el nuevo entorno cultural de Jake Sully terminan resultando más verdaderos –más coherentes en términos de discurso– que la realidad original, hasta el punto de que se convierte en un desertor de las filas del ejército humano, en un traidor, alistándose para luchar con el bando enemigo cuando comienza la guerra interplanetaria. En una palabra: Jake Sully queda liberado de su condicionamiento biológico y cultural encomendando su existencia a una prótesis tecnológica, a una máquina que aletarga su cuerpo humano y que transfiere su identidad a un cuerpo artificial que le restituye las capacidades perdidas. Con Umberto Eco podemos definir este dispositivo trascendente como una *prótesis sustitutivo-magnificante*, es decir, la combinación de poder-hacer «lo que el cuerpo hacía pero ya no hace por accidente» y poder-hacer “algo que quizá hemos soñado hacer con nuestro cuerpo, sin conseguirlo jamás» (1997, p. 654 tr. sp.).

Frente a Jake Sully se sitúa el antagonista u oponente, un belicista coronel americano llamado Miles Quaritch, quien utiliza una máquina como exoesqueleto que le permite caminar, disparar y volar, de modo que su cuerpo se mantiene como núcleo motriz y de voluntad de la prótesis técnica. Mientras que la máquina de guerra del coronel Quaritch es una prótesis, en el caso de Jake Sully se trata de un *avatar*, de una imagen corpórea, de un doble carnal que representa al sujeto transferido al entorno cultural Naavi (Fig. 7). Es interesante repasar las definiciones de “avatar” que ofrece el DLE: «1. Fase, cambio, vicisitud; 2. En la religión hindú, encarnación terrestre de alguna deidad, en especial Visnú; 3. Reencarnación, transformación». Las tres acepciones se dan en este caso: Jake Sully atraviesa un umbral y, afrontando la prueba iniciática que se inscribe al mismo tiempo en su cuerpo humano y en el cuerpo de su avatar a modo de moretones y heridas, experimenta un cambio de fase, un recorrido trascendente que genera un nuevo mundo como efecto de sentido que rompe con la lógica del sentido de los marines: jerarquía, belicismo y confrontación. En segundo lugar, Jake está llamado a convertirse en héroe de la cultura Naavi domando a la bestia alada que es el rey de los cielos de Pandora, adquiriendo con ello un rol mesiánico. Finalmente, este proceso trascendental ha de pasar necesariamente por un trance de muerte y resurrección.



Fig. 6 - James Cameron, *Avatar* (2009)



Fig. 7 - James Cameron, *Avatar* (2009)

ción, cosa que sucede dos veces en la película. Primero, en el monólogo interior de Jake al inicio, cuando acepta sustituir a su hermano difunto, y en segundo lugar, cuando descabalgua y, malherido, sólo puede completar el proceso de traducción intercultural abandonando su cuerpo pasado y empezando a habitar el cuerpo de su avatar por medio de un ritual de paso y reencarnación.

Así las cosas, la diferencia de *Avatar* con *The Congress* o *Pixels* es que, mientras que aquellas dos películas plantean una estructura del emplazamiento marcada por el simulacro y la usurpación del espacio de lo real, en este caso ambos se dan en el mismo nivel de realidad discursiva, pues coinciden los cuerpos del alienígena y del humano incluso en el mismo encuadre, como de hecho sucede en la escena en que Jake despierta durante el trance y su amante alienígena Neytiri contempla el cuerpo del humano con sus propios ojos: “te veo” es, según los diálogos de la película, el saludo entre los Naavi, como momento de relevación y de verdad.

2.4. La imagen del cuerpo digital como espacio de resistencia

Hasta aquí se ha venido observando un proceso en el cual a un cambio en las formas de objetivación del cuerpo se le superpone un cuestionamiento de sus funciones y capacidades, lo cual trae al frente el problema de la representación y de la manifestación de la verdad y del simulacro, también de la mentira y de la falsedad, como productos de la semiosis. En realidad, en todo momento nos estamos a refiriendo a los conceptos del cuadro de las modalidades veredictorias de Greimas & Courtés (1979, p. 434 tr. sp.; Fig. 8), categoría semántica generada a partir de la

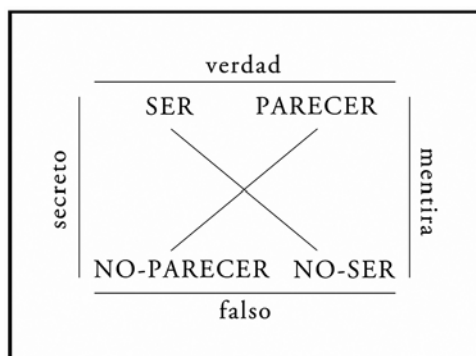


Fig. 8 - Greimas, Algirdas Julien, cuadro de las modalidades veredictorias

articulación lógica entre el eje de la inmanencia /ser/ y el eje de la manifestación / parecer/ con sus contradictorios /no ser/ y /no parecer/. El cuerpo, apariencia y superficie, se ha planteado en todos los casos anteriores como una tensión entre la *mentira* (el simulacro, en palabras de Baudrillard, impostura y alienación de los sentidos) y el *secreto*, el cual espera a ser desvelado en una forma más adecuada desde la cual el sujeto, en su proyección como sujeto modalizado, pueda trazar un programa narrativo que le permita transitar desde el plano virtualizante (querer y deber) hasta el plano realizante (hacer y ser).

En lo que se refiere al *falso*, las dinámicas culturales de la postmodernidad, con la cancelación de los nexos y la caída de los metarrelatos de legitimación, propicia una reflexión en torno a este concepto, el cual se ve rehabilitado como fecundo espacio de creación. En lo que se refiere al cuerpo, cabe la posibilidad de pensar en una falsificación de su forma: se trata de la cuestión del doble, inquietud que recorre nuestra cultura desde el *Anfitrión* de Plauto hasta la perturbadora sombra de Nosferatu que se desliza por debajo de la puerta del castillo en la película de Murnau. Este tipo de proyecciones que amenazan con salirse de los límites del falso para afirmarse como presencia se convierten en un motivo temático privilegiado para el cine digital, situación propiciada por la tematización del propio dispositivo cinematográfico como testigo o super-ojo, prótesis de la visión humana. Tal es la operación que realizan populares películas de terror como *Paranormal Activity* (2007), en la cual la cámara digital, en su capacidad testimonial de vigilancia sin cortes ni manipulaciones técnicas, restituye el vínculo con el espacio de la realidad como efecto de sentido. En el extremo contrario, la ficción autobiográfica *Vals con Bashir* (2008) plantea que la rehabilitación del falso es incluso necesaria para nuestra cultura, puesto que desde allá donde las imágenes del cine no hayan podido llegar para generar documentos y dar testimonio fidedigno de los acontecimientos, ahora a la técnica se le exigirá el deber ético de generar simulacros de lo que había sido olvidado por el trauma y por la espiral del silencio. La discursivización del cuerpo inserto en la urdimbre del texto, por tanto, ocupa el lugar del cuerpo biológico y del hecho histórico al modo del misterio bíblico de la resurrección, en donde un enunciado restituye el sentido por medio de la puesta en forma de su relato ante el sinsentido del espacio vacío, de la ausencia del cuerpo. En este caso, ante la amnesia del protagonista, se trata de la capacidad de dotar de un sentido a todos los fragmentos dispersos de imágenes tanto oculares como mediáticas mediante la transferencia del cuerpo y de la memoria a la forma digital de la animación: «la présence manquante du fait est substitué par l'énonciation du message, par son sens» (Marin 1973, p. 921).

Ante la ausencia de sentido que le restituya la memoria perdida de lo que sucedió durante la Guerra del Líbano, el personaje-narrador trata de poner en pie sus propios recuerdos y olvidos de la matanza de Sabra y Chatila de 1982, lo que sucede al final de la película cuando al *travelling* de acercamiento al primer plano del rostro en dibujos animados del sosias del cineasta, el montaje devuelve un contraplano que arroja al discurso de la animación digital al espacio figurativo de la realidad por medio no de la prueba material irrefutable, tampoco de la restitución del cuerpo propio, sino del enunciado testimonial de las imágenes televisivas de archivo de los cadáveres amontonados o de los rostros de las mujeres cuyos gritos de dolor sirven de solución de continuidad entre ambos mundos, remedio transdiscursivo para la amnesia post-traumática (Fig. 9).

Así las cosas, lo que puede salvar al cine sólo puede encontrarse desde una ética

de la forma que se sitúa después del cine, más allá de su definición y emplazamiento como una técnica hija del aparato ideológico de la modernidad, lo cual nos conduce al último de nuestros objetivos: preguntarnos por la lógica del sentido inmanente a las formas digitales a propósito de la transformación de la sustancia de la expresión de las imágenes del cine digital.

5. *Discusión y conclusiones: el cuerpo del cine digital en el horizonte de la Transhumanización.*

Se ha hablado a menudo de “la muerte del cine”. Paolo Cherchi Usai, en su libro así titulado, señala el óbito de la séptima de las artes en el progresivo abandono de la película de celuloide. El cine, de hecho, para Cherchi, dependía de la naturaleza perecedera de dicho soporte fotosensible y de sus procesos químicos: «dado que la preservación y el deterioro de las imágenes se debe a las condiciones en que son producidas y exhibidas, habría que esforzarse por valorar el modo en que esas condiciones afectan a la naturaleza estética y pragmática de la experiencia de la visualización» (Cherchi Usai 2001, p. 15 tr. sp.). Por su parte, almacenadas en bases de datos, las imágenes digitales pretenden conjurar al olvido, pues en la eternidad del espacio virtual digital quedan sustraídas de la corrupción de su soporte material en una especie de presente continuo: «así lo confirma el vídeo: una civilización que es presa de la pesadilla de su memoria visual ya no necesita al cine» (Cherchi Usai 2001, p. 7 tr. sp.).

Si bien es cierto que el tono enigmático y en ocasiones apocalíptico de Cherchi genera un discurso melancólico, hay que tener en cuenta que su reflexión descubre tras las imágenes la inmanencia de un modelo de visualización que ha mutado en tanto que su soporte material, el “cuerpo” de las imágenes del cine, ha sido sustituido por otro. En esta línea, reconoce Fabbri que «las bases de datos son la forma simbólica de nuestro tiempo, como la perspectiva lo ha sido en el Renacimiento» (Fabbri 2004, p. 1 tr. mía), cuestión de cambio en la sustancia de la expresión del cine digital que, de hecho, aparece incorporada de forma más o menos explícita en todos los casos analizados. Es por ello por lo que con la emergencia de las imágenes electrónicas y digitales se habla a menudo de un post-cine que no niega al medio cinematográfico, sino que se plantea en una relación de contigüidad con este, de modo que lo supera y lo trasciende. La metáfora biológica de la *mutación* así lo establece de hecho, pues presupone según el DLE la «alteración en la secuencia del ADN de un organismo, que se transmite por herencia». Si la mutación no es la aparición *ex nihilo* y además presupone una herencia y una repetición del mismo patrón estructural en reproducciones futuras, entonces, de este plantea-



Fig. 9 - Ari Folman, *Vals con Bashir* (2008)

miento se puede colegir que a “la muerte del cine” como modelo de visualización se le equipara una simétrica alteración de la estructura del sentido que subyace a las imágenes:

Materially and technologically, post-cinema emerges as a set of aesthetic responses to the real or imagined extinction of film qua celluloid or to the death of cinema qua institution of shared reception. Significantly, however, such animating visions of technocultural transformation in the wake of the demise of a formerly dominant media regime are linked in complex ways to another experience of extinction that of the human. [...] Digital cameras and algorithmic image-processing technologies confront us with images that are not longer calibrated to our embodied senses, and that therefore must partially elude or remain invisible to the human.
(Denson & Leyda 2015)

El debate se sitúa entonces entre el cuerpo que se desvanece, la prótesis que viene al primer término y las dinámicas de captura y codificación desde las cuales el mundo emerge como efecto de sentido, al tiempo que los límites del cuerpo se ven resituados frente a inexorabilidad del tiempo y la construcción de dobles, avatares o identidades visuales a partir de una autorrepresentación que trasciende la corporeidad: «il virtuale, con la sua leggerezza e plasticità, aumenta la libertà, il gioco e l’esperienza con i simulacri del corpo. Come l’arte, la tecnologia digitale accentua l’emergenza d’una virtualità corporea» (Fabbri 1999, p. 13). Entonces, el entorno digital implica una nueva vivencia del espacio/tiempo, otra concepción de lo humano desplegado a través de la estructura de emplazamiento en el cual todos estos fenómenos suscitarían, desde nuestra mirada semiótica, efectos de sentido que se manifestarían «en el horizonte del surgimiento y desarrollo de formas más allá del hombre»: todo un proceso de *transhumanización* (Vázquez Medel 2003, p. 31).

¹ Según el último informe de la Organización Mundial de la Salud (<https://www.alz.co.uk/sites/default/files/pdfs/World-Report-2015-Summary-sheet-Spanish.pdf>), en 2015 alrededor de 46.8 millones de personas viven con alzheimer diagnosticado. Se prevé que este número se duplicará cada 20 años, alcanzando los 74.7 millones en el 2030 y los 131.5 millones en el 2050.

² El diario *El Mundo* sitúa a Adam Sandler en el top de los 25 fofisanos más atractivos: http://www.elmundo.es/album/loc/2015/05/13/55537a23268e3eb4208b4584_16.html.

³ Robin Gayle Wright (Dallas, Texas, 1966) salta a la fama en 1987 por su interpretación en *La princesa prometida*, una película que devino un clásico y que ha encontrado toda una segunda vida en las parrillas televisivas. Algunos cinéfilos y nostálgicos de los ochenta, en el fenómeno *retro* de la cultura actual, incluso la consideran como una película “de culto”. De otra parte, también cabe destacar su participación en *Forrest Gump* (1994) en el papel de Jenny Curran. Es interesante el modo en que Ari Folman engancha el relato de *The Congress* en el tiempo histórico a partir de la elección de un personaje con unas características corpóreas y en una etapa vital concreta: el tránsito por la madurez y el conflicto de una actriz que se ha quedado estancada en su carrera.

⁴ Entrevista realizada por David S. Cohen, publicada en «Variety» el 10 de abril de 2008, en al que James Cameron toma prestada esta frase originalmente pronunciada por Stanley Donen: <http://variety.com/2008/digital/features/james-cameron-supercharges-3-d-1117983864>.

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

Bruno Surace (*Università degli Studi di Torino*)

1. Introduzione

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

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

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

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

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

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

2. Retorica formale di *87 ore*

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

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

qualche misura alla costruzione semantica dei testi» (Traini 2006, p. 14). Nondimeno sarebbe scorretto sostenere che dunque ciò che si vede è la riproposizione fedele di quanto accaduto, poiché tale affermazione si scontra con tutte le epistemologie semiotiche: 87 ore è e rimane un testo, e in quanto tale un apparato compromissorio fra il reale e la sua percezione – l’oggetto e il percepito³ – nella mente di chi lo fissa. Riprova ne sono: la selezione delle immagini che costituiscono il film (non certo tutte quelle disponibili, altrimenti sarebbe durato effettivamente 87 ore), la decostruzione e ricostruzione *ex-post* delle suddette mediante l’inserimento di voci fuori campo e immagini ulteriori, gli effetti sonori aggiunti, in esplicito contrasto, nelle loro tonalità inquietanti, con la canzone di apertura, la capitolazione arbitraria della diegesi atta a isolarne i momenti ritenuti significativi in episodi consequenziali. Il risultato diviene una sorta di cronistoria *a scatti* topicalizzati da una precisa capitolazione (“L’accettazione”, “L’osservazione”, “La visita”, “Le dimissioni”), in cui le tappe sono scandite dall’esplicitazione dell’orario. Tale dissezione della struttura temporale degli avvenimenti narrati contribuisce a enfatizzare il progressivo peggiorare delle condizioni di Mastrogiovanni e la disposizione di fatti che ha portato alla sua morte. Per dipanare le criticità che scaturiscono da un testo così problematico è opportuno interrogarsi sulla natura stessa della semioetica.

3. Etica, estetica, semioetica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. 87 ore, la scopophilia, il panopticon

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

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

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

un atto non del tutto lecito, giacché si sta in qualche modo “spiando” individui che non sanno (o meglio, non si rendono conto) di essere guardati. Eppure nel contempo interviene una sorta di soddisfazione data dall’indignazione che si prova nel venire a conoscenza di determinati fatti. Tale sensazione si fa man mano più presente nel progredire del film poiché lo spettatore assiste alle crisi del maestro elementare, agli spostamenti del suo letto di camera in camera, alla sua immobilizzazione coatta, all’atto della sua denudazione, infine alla sua morte e alla copertura del suo cadavere, che diviene congegno almeno proto-estetico (si veda Storace 2013), inerme. Seguire nella visione fino alla fine significa quindi adempiere a una richiesta di progressivo voyeurismo o scopophilia, seppure improntati non tanto in questo caso a una pulsione scopica in qualche misura erotistica⁹ ma al desiderio – comunque in qualche maniera compulsivo – di assistere, mediante l’esposizione alle immagini, alle vicende nella loro crudezza: «il cadavere attira l’attenzione della gente e la respinge» (Tadeusz Kantor a proposito dell’attore come cadavere; si veda Quadri 1984, p. 29). Così, pur riconosciuta qualsivoglia nobiltà intenzionale di fondo, la questione semioetica si manifesta prepotentemente poiché la scelta enunciativa implica una sorta di furto simbolico delle immagini di coloro che le costituiscono, e della vittima, e dei suoi presunti carnefici. Il problema è dunque quello di individuare un regime etico all’interno di tale registro formale:

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

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

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

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

Servendosi degli strumenti della semiotica modale si individuano pertanto i dispositivi sintattico-attanziali imputati a certe forme di godimento da parte del lettore, perlopiù riferiti a una logica deontica: il gioco sta tutto nella differenza tra chi osserva, auto-narrato come soggetto modalizzato nell'ordine del "potere" (*poter-essere* o *poter-non-essere*, *poter-fare* o *poter-non-fare*), e chi è osservato, inserito come soggetto diegetico di un "dovere" (*dover-essere* e *dover-fare*) impostogli da un destinante dispotico. Questa forma di godimento è da intendersi non esclusivamente come di natura positiva, ma anche e soprattutto come adempimento a "figure del desiderio" (Volli 2002) che si sostanziano attraverso l'espletazione di una catarsi, ergo mediante l'esposizione a narrazioni tragiche o turpi.

La questione etica emerge quando tali narrazioni sono costruite attorno a un'enunciazione che ecceda nell'ambito della cosiddetta privacy al di là della volontà dei soggetti che vengono attorializzati. Il tema della privacy – o della privatezza, termine desueto che, parafrasando Eco (2014), nessuno prende sul serio – comprende i più elastici regimi etici. Quale sia infatti la sfera personale (Hall) interdetta all'*altro* dipende dalla cultura di riferimento e da una congerie di distanze sociali rette dalla semiosfera, pur rilevando come questa esista pressoché in ogni cultura, come dimostra, ad esempio, la precisa definizione fornita dal dizionario di *Semiotica Indica* di Hira Lal Shukla:

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

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

5. Conclusioni semio-estetiche e rilanci teoretici

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

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

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

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

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

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

l'introduzione di questi oggetti, tutti sostanzialmente archivistici, all'interno del quotidiano rimoduli la narrazione del mondo da parte di chi lo abita introducendovi un sostrato panottico, e d'altronde «tutti i dispositivi di videosorveglianza hanno [...] in comune il medesimo *effetto reality*: la visione panottica, imposta dalla collocazione delle telecamere in posizione sopraelevata» (Fonio 2007, p. 142). In altre parole il panottismo formalizzato dal punto di vista della costruzione semiotica ha come effetto estetico una maggiorata «fusione totale di schermo e sala, immagini e spettatore» (si veda Somaini 2014), che già si intraleggeva nelle riflessioni del 1947 di Ejzenštein ne *Il cinema stereoscopico*.

In semiotica «il soggetto [...] – così come l'oggetto – per la sua natura attanziale non è altro che una *posizione* nella determinazione di una funzione narrativa» (secondo la formulazione di Greimas & Courtés 1979, ma qui ripreso da Deni 2002, p. 34), ergo il rapporto fra le due categorie oppostive si regge su una loro prossemica narrativa, che li vede più o meno distanziati, ma comunque scissi. Testi come *87 ore* suggeriscono invece, quantomeno in misura riflessiva, una condizione interpolata, di soggetto e oggetto scopico, che si reifica proprio grazie ai regimi discorsivi proiettati sull'immaginario a partire da “immortalizzazioni”¹³ coatte. Ciò nondimeno proprio *87 ore* si configura come testo capace di muoversi nel panottismo e servirsi pragmaticamente dei suoi dispositivi preservando un regime etico, pur veicolando l'inquietudine connessa a un sistema scopico che si fa arma a doppio taglio. Ecco dunque sancita la crasi fra le immagini del controllo e le immagini che controllano, ove passività e attività non dipendono che dalla prospettiva attanziale che il lettore si attribuisce in relazione alla sua propriocezione in termini semiosferici. Conseguenza diretta è una sostanziale e progressiva modulazione di immaginari a matrice panottica, capaci di cortocircuitare le immagini in un sistema per cui vedere l'altro ripreso in segretezza significa virtualmente proiettarsi nella condizione dello spiato. Su questa recente nuova modalità della propriocezione, che disfa i confini fra soggetto e oggetto e impone un aggiornamento dell'idea dell'identificazione al testo come «sutura» (Volli 2003, p. 77), la semiotica sarà chiamata a interrogarsi con impeto nel futuro a venire.

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

² Si vedano Demaria 2012 e Formenti 2013.

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

⁴ Si vedano Ponzio & Petrilli 2002 e Aqueci 2007.

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

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

⁷ Non sempre è così, e tuttavia si riscontra la tendenza preponderante del genere pornografico nel proporre trame esili all'unico scopo di rappresentare l'atto sessuale. Parafrasando il sardonico, ma assolutamente valido sul piano ermeneutico, scritto di Eco *Come riconoscere un film porno*: quando in un film la trama cede il passo alla rappresentazione pura, lì inizia il film porno. D'altronde è in quel momento che il cinema eccita maggiormente gli apparati scopofili del lettore.

⁸ Si veda Ortoleva 2012.

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

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

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

¹² Si veda anche Wees (1993).

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

Da Dogma a Marclay, assoggettamento ed emancipazione:
gli spazi del senso
Elisabetta Trincerini (Università di Siena)

The Field of Wall (Dogma 2012) e *The Clock* (Marclay 2011) sono due produzioni rispettivamente dell'architettura e dell'arte contemporanea; la decisione da parte di chi scrive di porli in relazione in questo contesto nasce soprattutto dalla possibilità di inquadrare queste opere come sorta di *exempla* funzionali all'articolarsi del discorso sull'assoggettamento dei corpi nella società contemporanea secondo le teorie, ormai classiche, di Michel Foucault, sulle quali si sono instaurate le più recenti argomentazioni di Giorgio Agamben (Foucault 1975; Agamben 2006). Si vedrà inoltre come possa inserirsi in questo quadro il pensiero teorico di Jacques Derrida sulla *decostruzione*, volta a liberare la progettazione architettonica da valenze sovraimposte (Derrida 1987). In ultima istanza si tende a dimostrare che le opere in oggetto possano essere interpretate come un tentativo di ascrivere alla dimensione spazio-temporale (lo spazio rigenerato di *The Field of Wall* e il tempo interattivo di *The Clock*) un valore "resistente" alle dinamiche coercitive del controllo proprie della società pan-ottica.

Altro obiettivo dell'analisi è quello di leggere queste opere come prodotti in grado di rendere esperibili le teorie della spazialità in accordo alla prospettiva semi-ottica di Jurij Lotman, Boris Uspenskij, Algirdas J. Greimas (Lotman & Uspenskij 1975; Lotman 1987 e 1992; Greimas 1976). Si vuole infatti evidenziare come uno dei tratti distintivi di entrambi i lavori sia quello di mettere in campo un sincopato sistema di riproduzione degli spazi sia fisici sia mentali in grado di portare alla moltiplicazione delle singole soggettività derivanti dall'accrescimento delle relazioni spaziali produttrici di nodi semantici.

Le opere in oggetto hanno poi in comune un altro tratto fondamentale che il contributo vuole enucleare: il far tesoro di un patrimonio visivo del passato rifunzionalizzato per esperienze presenti: le incisioni di Giambattista Piranesi nel caso di *The Field of Wall* e l'archivio filmico della cinematografia del XX secolo per *The Clock* sono ambedue eredità passate, utilizzate per delineare percorsi contemporanei.

Riteniamo che questi tre elementi, o linee d'indagine siano profondamente connessi tra loro e portino a concludere che una presa di coscienza della singola soggettività, così come la moltiplicazione delle soggettività in una prospettiva di ampliamento consapevole delle dinamiche relazionali, rimangano obiettivi perseguibili nella società contemporanea, seppure tendenzialmente osteggiati dal pensiero dominante. Il modello carcerario del *Panopticon*, elaborato da Jeremy Bentham nel 1791, come è noto consisteva in una struttura architettonica a pianta circolare: al centro era insediata la torre del controllore intorno alla quale si disponevano in maniera radiale le celle dei detenuti. Questi ultimi erano potenzialmente sempre controllabili, ma dato

lo sfalsamento dei piani (la “veduta diseguale”) impossibilitati a sapere quando realmente lo fossero. Si trattava dunque di una forma tecnicamente subdola di controllo giustificata dalla finalità ottimizzatrice del progetto, un solo sorvegliante per molti detenuti, e dalla volontà, da leggersi in chiave illuministica, di arrivare a rendere visibile ciò «che fa da ostacolo all'intera visibilità delle cose, delle persone, della verità» (Bentham 1791, p. 16 tr. it.). Foucault, utilizzando in chiave esemplificatrice quella struttura architettonica e di pensiero, elabora una teoria concernente la gestione del potere, secondo la quale la sua organizzazione non è finalizzata all'assegnazione di un ruolo coercitivo al potere stesso, ma paradossalmente serve per ragioni opposte: a «rendere più forti le forze sociali, aumentare la produzione, diffondere l'istruzione, elevare il livello di moralità pubblica» (Foucault 1975, p. 226 tr. it.).

L'architetto Peter Eisenman – partecipando nel 2012 alla tredicesima Biennale d'Architettura di Venezia dal titolo *Common Ground*, curata da David Chipperfield – mette insieme una squadra per pensare nuovamente un *corpus* già plasmato da un alto tasso di visionarietà frutto di una sorta di allucinazione autoindotta: l'insieme di incisioni che costituiscono il *Campo Marzio dell'Antica Roma* di Giambattista Piranesi¹ (1762). Il lavoro di Piranesi nelle *Antichità Romane*, e nel *Campo Marzio* in particolar modo, è soprattutto il simbolo del passaggio dal tempo della veduta a quello della ricostruzione archeologica, visione radicalmente innovativa rispetto a tutte le precedenti riflessioni sull'antico. Allo stesso modo il progetto di Bentham rappresenta il modello di reclusione che compie la transizione da uno spazio di morte, sostanzialmente privo di speranze per i detenuti, a un dispositivo disciplinare che sottende per loro un progetto di recupero² (Dubini 1986, p. 33).

Il *Campo Marzio* si inserisce di prepotenza nell'acceso dibattito tra la perdurante concezione dell'architettura romana come il “luogo” per eccellenza del costruire e l'allora nascente (ma già trascinante) imprinting di matrice winckelmaniana, che ascriveva all'architettura greca quel sentimento di “quieta grandezza” che doveva elevarla, anche moralmente, al di sopra dell'altra. La mirabolante ricostruzione di Piranesi non si rivelò imprescindibile quanto a risultato scientifico ottenuto, le successive scoperte in ambito archeologico ne confuteranno gran parte, ma per la indiscutibile organicità di una rappresentazione tanto autonoma quanto morfologicamente compatta (Purini 2013, pp. 109-113).

Il team messo insieme da Eisenman annovera, oltre al suo stesso studio, Eisenman Architects, un gruppo di studenti della Yale University, Jeffrey Kipnis insieme a docenti e allievi della Ohio State University e lo studio di architettura belga ma dal DNA italiano, Dogma.³

Dei quattro progetti che componevano l'opera nel suo insieme, *The Project of Campo Marzio* della Yale University, *A Field of Dreams* del gruppo della Ohio State University, *A Field of Diagrams* di Eisenman, come già anticipato intendiamo soffermarci nello specifico su *A Field of Wall*, dello studio belga Dogma.

Pier Vittorio Aureli, cofondatore di Dogma, spiega come l'elemento cardine del loro progetto sia una sorta di logica immanente insita nel lavoro piranesiano, ovvero il «principio del muro» (Aureli 2013, p. 32), che prevede la sovrapposizione di quindici imponenti strutture murarie sull'esistente *Campo Marzio*.

Che, volendo riflettere a partire dal *corpus* piranesiano, venga elaborata una logica interna all'idea di *muro* è di per sé una conseguenza piuttosto lineare. Come giustamente sottolinea Aureli, per Piranesi le mura aureliane rappresentano il resto più significativo dell'antica Roma: all'incirca un quinto del suo resoconto è dedicato a descriverle insieme con le porte che le scandiscono e alla relazione di

queste ultime con le strade antiche e moderne della città. Parimenti un gruppo di disegni ha per soggetto il muro romano e le intersezioni prodotte dall'incontro con gli acquedotti che attraversano la città.

Il principio costituente il linguaggio architettonico di Piranesi è dunque il muro variamente declinato, fondamenta, acquedotto, mura perimetrali, che in tutti i casi mantiene la sua prerogativa di elemento che contiene, recinta, canalizza, *ostruisce*.

La scelta da parte di Dogma di enfatizzarlo proponendo ulteriori elementi murari per un verso si colloca in scia alla linea moltiplicatoria/riproduttiva che Lotman ascrive alle produzioni architettoniche dell'uomo: «Lo spazio architettonico vive una struttura semiotica doppia. Da un lato modella l'universo [...]. Dall'altro viene modellizzato: il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo» (Lotman 1987, p. 38 tr. it.). Come giustamente è stato fatto notare, il meccanismo che potenzialmente da qui prende avvio è quello di una moltiplicazione esponenziale degli spazi che finiscono «fatalmente per sovrapporsi» (Sedda & Cervelli 2006, p. 173). Mentre per un altro verso questa sovrapposizione insistita di mura sottende una riflessione fondamentale: i componenti dello studio belga constatano come il moto circolare oggi sia alla base del movimento dei flussi nelle metropoli contemporanee e come questo abbia sostanzialmente interrotto l'esperienza legata all'*attraversamento* dello spazio urbano da parte degli individui. In altre parole la struttura circolare del moto incatena a traiettorie predeterminate la possibilità di spostamento, rendendo impossibile deviare dal binario. In opposizione a questo dato, da loro evidenziato, Aureli e soci mettono in scena una rappresentazione di città scandita e definita da moduli, confini, *recinti*.

Il margine di libertà è individuabile, come nella visione foucaultiana del *Panopticon*, nell'elemento restrittivo in sé. Per Foucault la responsabilizzazione degli individui, e quindi l'accrescimento e la valorizzazione della loro soggettività, avviene in conseguenza del fatto che anche quando non sono certi della loro sorveglianza finiscono per comportarsi responsabilmente come se lo fossero. Per cui è l'esistenza stessa della sorveglianza a determinare la valorizzazione del soggetto. Il ragionamento di Aureli in rapporto alle visioni di Piranesi porta a sostenere che un elemento architettonico potenzialmente riducente la libertà individuale, come il muro, che funge da paradigma, modulo base, per la realizzazione di elementi più complessi da esso composti, porta in realtà all'esito opposto: giganteschi elementi monolitici interrompono traiettorie prefissate, alle quali gli individui tradizionalmente si assoggettano, costringendoli a ri-tracciarne di nuove.

Riflessione questa che si innesta su quella situazionista,⁴ la quale auspica l'andare a piedi in direzione rigorosamente non orizzontale in opposizione ai dettami dettami capitalistici che obbligano al risparmio di tempo, impedendo la possibilità concreta di vivere, anche emozionalmente, la città.⁵

La scelta compiuta da Dogma di partire da Piranesi per parlare di insubordinazione alle traiettorie rigidamente circolari, imposte dalla logica del denaro propria delle città capitaliste, è quanto mai efficace se teniamo conto anche dell'acuta interpretazione che delle architetture piranesiane Sergej Ėjzenštejn ha dato nel capitolo delle *Opere scelte: Piranesi o la fluidità delle forme* (1946-47).⁶ Secondo questa lettura il proliferare delle architetture piranesiane appare la conseguenza di una esplosione che trasfigura, esteticamente, l'immagine all'origine e ne produce una che sembra essere il risultato del passaggio di un tornado che ha scagliato in tutte le direzioni un'abbondanza di oggetti e strutture. Viene esaltata al massimo la componente della casualità delle traiettorie, oltre a quella della sovrabbon-

danza degli elementi che si trovano ad affollare il piano.

Se la disciplina, nell'ottica foucaultiana del *Panopticon*, è in grado di dare forma a una nuova individualità propria al corpo, elevandolo, la logica intrinseca a *The Field of Wall*, suggerisce che attraverso l'ostacolo del muro sia possibile liberare lo spazio e le modalità di fruirllo e finalmente di tornare, liberamente, ad attraversarlo. L'analisi sin qui condotta dimostra dunque come l'elemento murario possa, a certe condizioni, sollecitare un accrescimento delle libertà individuali; a tal proposito è bene non dimenticare che una lettura "in positivo" del concetto di *delimitazione* era anche nervaliana nella lettura – per altro elaborata lo stesso anno di *Surveiller et punir* di Foucault – di Jurij Lotman e Boris Uspenskij in *The Image of the City* (Lotman & Uspenskij 1975). In quel caso veniva premiata la capacità da parte di una qualsivoglia delimitazione di originare sostanzialmente spazi differenti e, pur mettendo in guardia rispetto al rischio di una frammentazione incontrollata che avrebbe condotto fino a dei non-spazi, si sosteneva che il senso va formandosi proprio nella *differenza* che, viceversa, una zona indeterminata e omogenea non è in grado di manifestare. È inoltre possibile prospettare una sorta di parallelismo tra l'ostentata reiterazione del blocco murario, elemento base già di Piranesi e portato alle estreme conseguenze dell'articolato sistema-opera di Dogma, e l'altrettanto insistita moltiplicazione, auspicata da Lotman, dell'oggetto che, all'interno di un sistema di significazione, ne costruisce il senso (Lotman 1992). Sullo stesso piano anche Greimas:

È evidente che ogni costruzione è un impoverimento e che l'emergenza dello spazio fa svanire la maggior parte delle ricchezze dell'estensione. Tuttavia quel che perde in pienezza concreta e vissuta viene compensato da numerose acquisizioni di significato, erigendosi a spazio significante, esso diventa semplicemente un "oggetto" diverso. (Greimas 1976, p. 126 tr. it.)

Quelle che progettano i componenti di Dogma non sono, in accordo alla predilezione di Piranesi, mura di mattoni, ma strutture murarie monolitiche massicce, spesse 18 metri e alte fino a 60 (con una parte altrettanto imponente che risulta interrata). Sebbene le sezioni di muro siano organizzate come sorta di nicchie abitabili, l'intento non è quello di assegnare una diversa funzione d'uso rispetto a quella consueta del muro bensì quello, sottilmente diverso, di presentare degli spazi definiti e resi esistenti/possibili solo dall'alternanza di recinti e aperture date dal movimento delle mura. Le nicchie abitabili sono spazi "incidentali", non pianificati a priori e quindi non funzionalizzati da una premessa di pensiero, ma esistenti solo grazie all'incontro, del tutto casuale, di blocchi murari. Ecco che allora l'impianto non è distante da quello teorico derridiano della *de-costruzione*, secondo cui l'architettura va innanzitutto liberata da tutte le finalità (religiose, politiche, estetiche...) che nel corso della storia hanno finito per subordinarla e costringerla, dando luogo, in accordo con la tradizione filosofica dominante, alla «metafisica della presenza».⁷ Le architetture sono sempre figlie di decisioni economiche, politiche, religiose e comunque predeterminate, in qualche misura castranti rispetto allo svolgersi della libera progettazione in sé.

Centrata, gerarchizzata, l'organizzazione architettonica avrebbe dovuto disporsi all'anamnesi dell'origine e a quella del fondamento. Questa memoria religiosa o politica, questo storicismo non ha abbandonato, malgrado le apparenze, l'architettura moderna. [...] Si tratta sempre, comunque, di mettere l'architettura in servizio al servizio. (Derrida 1987, p. 267 tr. it.)

Derrida non auspica la vacua ricerca di una purezza originale e neppure la realizzazione di opere architettoniche prive di finalità e funzioni d'uso reali. Il suo tentativo è quello di *costruire decostruendo*; di realizzare opere in cui le finalità tradizionali non assumano il carattere soverchiante che le imprigiona ma vadano invece a inserirsi in un più ampio quadro di riferimento attraverso una concreta contaminazione di linguaggi differenti che coinvolgano letteratura, musica, cinema etc. Derrida propone una tensione verso l'architettura come *archi-scrittura*⁸ o scrittura dello spazio, da intendersi come condizione dell'aver luogo dell'esperienza, spazio del senso in cui questo possa svolgersi ed essere co-alimentato e diffuso.

D'altra parte, l'imminenza di ciò che ci succede, il *maintenant*, non annuncia solo un avvenimento architettonico, ma una spazializzazione (scrittura dello spazio), un modo di intendere lo spazio che fa posto all'avvenimento. [...] La dimensione dell'avvenimento si vede compresa nella struttura stessa del suo dispositivo architettonico: sequenza, serialità aperta, narratività cinematografica, coreografia. (Derrida 1987, p. 264 tr. it.)

Il pensiero decostruzionista di Derrida e quello relativo alla spazialità di Lotman sembrerebbero differire a una superficiale messa a confronto: la necessità per Lotman di spazialità demarcate da funzioni d'uso specifiche che esigono comportamenti differenti da parte dell'individuo, attività volta a moltiplicare la soggettività, sembrerebbe collidere con l'assunto derridiano che prescrive il superamento delle valenze imposte dal contesto sociale. In realtà i due discorsi teorici finiscono per riallinearsi nel comune obiettivo che mira alla presa di coscienza piena e autorevole da parte del soggetto della propria possibilità di azione sia fisica, nello spazio, che di ragionamento nel contesto delle relazioni.

I massicci murari sovrapposti al *Campo Marzio* (struttura già di per sé figlia di una replicazione abnorme) di *The Field of Wall* interrompono traiettorie predeterminate, liberano gli spazi e nel momento in cui si costituiscono come nicchie abitative, date dal casuale incontro di mura, si realizzano come luoghi del senso e dello svolgersi dell'esperienza, liberati non tanto dalle finalità reali (come nel caso di quella abitativa che permane), ma dalla loro pianificazione a priori.

Interessante è anche la valenza *politica* che Manfredo Tafuri ascrive alla disarticolazione e scardinamento di logiche prospettiche e ordini compositivi costituiti, propri di Piranesi. Questa sospensione dall'idea di una logica consequenzialità delle forme – che certamente precorre uno degli spunti più interessanti in termini di liberazione della forma a cui le avanguardie artistiche di inizio Novecento approderanno – è da leggersi principalmente in polemica all'ambiente romano coevo, tanto che Tafuri ci ricorda come Piranesi, disegnatore suo malgrado, frustrato nella impossibilità di costruire, realizzi nel *Campo Marzio* una rappresentazione «necessaria e terrificante di un'architettura priva di significato scissa [...] da ogni valore esterno all'architettura stessa» (Tafuri 1980, p. 55).

Chi scrive ritiene invece che il lavoro, in linea con gli assunti derridiani, di Dogma, come anche quello di Eisenman (che di Derrida è stato per queste tematiche interlocutore privilegiato),⁹ rivendichi un ruolo proprio in funzione dell'autonomia permessa dalla possibilità di guardare oltre i valori funzionali e pragmatici di cui correttamente Tafuri constatava l'assenza del *Campo Marzio*.¹⁰ Si ritiene inoltre che questa posizione sia da attribuirsi almeno in parte alla eredità di quella stagione utopica che, a partire dal secondo dopoguerra, si è fatta portavoce della profonda revisione della disciplina architettonica, sul piano sia linguistico sia concettuale. Revisione che ha messo in co-

municazione diretta per la prima volta le avanguardie artistiche delle varie discipline e la pratica dell'architettura, e che, dopo l'astensione razionalista, ha di fatto riammesso al dibattito in architettura la sfera emozionale.¹¹ Sfera quest'ultima per Derrida così centrale dall'essere condizione necessaria e sufficiente all'esistere stesso dell'architettura, da lui intesa come il luogo capace di *archi-scrivere*, più che contenere, i margini dello svolgersi esistenziale ed emozionale dell'individuo.

Possiamo dunque arrivare a concludere che l'interpretazione foucaultiana dei "corpi docili" (la disciplina che si impone senza una morsa eccessiva ma attraverso la componente dell'osservazione, declinata anche come circoscrizione degli spazi), sia all'origine della società pan-ottica e produca per l'individuo, all'interno del principio di assoggettamento, gradi di libertà ed esperienza possibili.

Ora vorremmo fare un passo ulteriore e servirci a titolo esplicativo di un'altra opera contemporanea, presentata sempre per un'edizione della kermesse veneziana e, come linea teorica, utilizzare le riflessioni che Giorgio Agamben instaura a partire da quelle di Foucault.

L'intuizione, contraddistinta da una sfumatura in chiave positiva, del termine *dispositivo*, delineata da Foucault (Foucault 1975), subisce con Agamben¹² un ampliamento di prospettiva ma acquista anche una valenza maggiormente negativa. Abbiamo detto che per Foucault la libertà del soggetto e l'assunzione di responsabilità di fronte a sé stessi sono elementi funzionali all'operatività del dispositivo che nella società disciplinare crea individui che, come abbiamo visto, sono in grado di trovare la propria identità di soggetti nei margini del processo di assoggettamento stesso.

Agamben, come è noto, si distanzia da questa lettura sostenendo che i dispositivi prodotti dalla tecnologia contemporanea agiscono sulla desoggettivazione piuttosto che sulla produzione di identità. È così non tanto perché si abbia a che fare con la sparizione del soggetto (teoria dibattuta dall'arte contemporanea),¹³ ma perché questo viene spogliato della necessità d'azione dal dispositivo stesso, che funziona anonimo e standardizzato e con le sue maglie tentacolari indirizza i comportamenti individuali del singolo. Soggetti depauperati della capacità di risposte cognitive compiute sono una condizione umana, i *nuovi* "corpi docili", con cui l'odierna dimensione politica va relazionandosi con le conseguenze del caso.

Uno degli esempi che Agamben porta a sostegno della sua tesi è quello del telespettatore che si auto-impedisce qualsiasi conclusione cognitiva compiuta, frutto dell'articolarsi di una narrazione, preferendole lo zapping isterico e compulsivo. Pur essendo le conclusioni di Agamben facilmente condivisibili, soprattutto in relazione alle tecnologie comunicative, si ritiene che in certi casi le produzioni artistiche si muovano proprio ricercando i margini possibili di quella "profanazione al funzionamento del dispositivo" e quindi dell'assoggettamento, che lui correttamente auspica. Nel 2011 l'artista ginevrino-californiano Christian Marclay conquista il Leone d'oro alla Biennale d'Arte di Venezia, nella sezione "ILLUMInazioni",¹⁴ con *The Clock*, opera monumentale, frutto di un gigantesco lavoro di ricerca. Si tratta di un collage, della durata di una giornata intera, di momenti filmici in cui il tempo narrato è coincidente con quello reale. In qualunque momento lo spettatore si sieda davanti alla proiezione l'identità tra film e realtà è sincronizzata al secondo; se non si è preparati in anticipo generalmente è necessario qualche istante per rendersene conto, ma una volta realizzata la coincidenza, il magnetismo che inchioda lo spettatore di fronte allo schermo è oltremodo fascinoso.

L'accezione foucaultiana sin qui descritta per certi versi porta a compimento la rifles-

sione di Adorno sugli audiovisivi. Il percorso di difficile avvicinamento al cinema del filosofo tedesco è noto: la preoccupazione per la riduzione della distanza tra arte e vita, che porta con sé la mancanza di autonomia del pensiero individuale.¹⁵ Salvo poi mitigare il giudizio negativo, almeno in parte, assolvendo non tanto il dispositivo in sé – anche se grazie al concetto di intenzionalità del montaggio di matrice ejzenstejniana vi è anche questo aspetto – quanto l'individuo, per via della presenza di soggettività talmente determinate da riuscire a opporsi al controllo totale, che i mezzi di comunicazione, asserviti a cause proprie, sono in grado di mettere in atto (Adorno & Levin 1982, pp. 199-205). Per certi versi proseguendo su questa linea, o meglio ponendosi sull'altro lato dell'equazione, Foucault scagiona in toto i dispositivi: l'esercizio del potere, che si esercita tramite il loro utilizzo, funziona grazie alla produzione di un soggetto; il rafforzarsi delle individualità, pensate come centrali in Adorno, diventa in Foucault direttamente proporzionale all'esistenza dello stesso potere sotto forma di dispositivo e al confronto con esso. Semplificando possiamo dire che non solo la libertà del soggetto, ma il suo stesso esistere si verifica solo se ci sono il controllo e la coercizione morbida del *Panopticon*, così come solo un elemento architettonico "ostruente" come il muro è in grado, parafrasando, di restituire, prima della mobilità delle traiettorie percorribili, la possibilità di fare esperienza anche emozionale di spazi differenti, resi tali proprio dall'esistenza della limitazione, e quindi in qualche modo di costituirsi come individuo in una prospettiva completa e complessa.

La sublimazione temporale, oltre a essere un terreno sul quale si avventurano con successo non solo video artisti ma anche cineasti tout court,¹⁶ ha fatto parte della storia del cinema, dagli esperimenti underground alla, per l'appunto più contemporanea, video arte, producendo risultati indiscutibilmente significativi. Ma la forza dell'operazione di Marclay sta anche altrove e *The Clock* non è semplicemente un film molto lungo. Le 24 ore di proiezione, a differenza di altre opere figlie di una abnorme dilatazione temporale, spesso non concepite per una visione integrale,¹⁷ risultano paradossalmente godibili in toto. Allo spettatore è data la possibilità di fruire della simultaneità post-moderna del passato in un'esperienza di grande immediatezza: quello che gli scorre davanti agli occhi è il Novecento cinematografico, ma rimodulato dall'interazione con il tempo a lui contemporaneo, e questa è una componente che lo vivificherà anche più in là negli anni. L'esperata coincidenza temporale di realtà e finzione – diversa da quella sperimentata da Warhol che, filmando in tempo reale azioni come mangiare o dormire, finiva per far coincidere la realtà con la realtà¹⁸ – è, di fatto, un elemento nuovo, se confrontato con l'abituale struttura narrativa della *fiction* – che si svolge sempre in ritardo, o in anticipo, rispetto al tempo della storia. Tale coincidenza qui produce invece in ogni singolo minuto di ognuna delle 24 ore un momento di svelamento epifanico che è certamente una delle componenti primarie del magnetismo di cui si diceva. Ed è qui che cominciamo a spostarci dall'ottica di Foucault a quella di Agamben: il riconoscimento non solo e non tanto della mancanza di libertà dell'individuo, vittima della società pan-ottica ad alto tasso di controllo anche visivo del singolo, ma dell'impossibilità di espressione della propria individualità se non nei rarissimi casi in cui si verifica la perforazione della membrana. Membrana prodotta dalle odierne abitudini tecnologiche (che siano dichiaratamente controllanti come le videocamere sempre più diffuse nelle città contemporanee o subdolamente tali, come i social network) che si connota per l'ottica trasparente e la natura impalpabile, ma che si rivela in realtà come una gabbia stretta da maglie saldissime. In *The Clock*, infatti, se è vero che il dispositivo cinematografico, insieme al linguaggio scelto per la giustapposizione degli spezzoni (anch'esso identificabile come dispo-

sitivo), è utilizzato dall'artista per creare un'opera ad alto potenziale attrattivo e quasi "soggiogante", come Agamben definisce la più parte dei tentacolari medium contemporanei, è altresì verificabile come contemporaneamente questa soluzione spinga al massimo la categoria dei "soggetti". Questi ultimi, intesi come la risultante della relazione tra esseri viventi e dispositivi odierni, realizzano una grande libertà e vivacità di pensiero proprio perché la gestione del flusso temporale permette all'individuo di porvisi in relazione in una condizione che è sia attiva, data l'interazione con la realtà, sia di svelamento. Questo non è meno evidente se riflettiamo sul montaggio di *The Clock*. L'idea di *collages*, di montaggio e di ri-montaggio ha attraversato tutta la carriera artistica di Marclay: dalle figure antropomorfe ottenute cucendo le copertine dei vinili, come in *Doorsiana* (1991), lavoro attualizzato ma di surrealistica memoria, per passare a opere che, pur nascendo nell'ambito della video arte, quindi del *witbe cube*, sono tutte dedicate al *black cube*, cioè al cinema. È il caso di *Telephone* (1995), dove l'artista monta insieme, traendoli da pellicole varie, squilli telefonici, risposte e agganciamenti di cornette, o del successivo *Video Quartet* (2002) dove a essere "ritagliate" dalla storia del cinema e "ri-incollate" sono delle esecuzioni musicali.

Per Agamben i soggioganti dispositivi elaborati dalle democrazie post-industriali, con i loro reticoli, assolvono anche, sterilizzandoli, i comportamenti legati alla dimensione sensoriale. Sfera che per Derrida rende necessaria l'esistenza dell'architettura come decostruzione della metafisica della presenza, che produce cittadini isolati e privati della possibilità di fare esperienza e di elaborare comportamenti sensatamente critici. Questa è la condizione con cui la sfera politica interagisce, in molti casi, con l'irresistibile tentazione di approfittarne a proprio vantaggio, a beneficio del potere centrale e a discapito dei cittadini. Per Walter Benjamin il venir meno dell'unicità dell'aura muta di conseguenza la funzione sociale dell'arte, sostituendo a un fondamento rituale uno politico e all'estetica la pratica produttiva, spostando il nodo della riflessione dalla filosofia dell'arte a una questione legata alla tecnica e quindi anche alla gestione del medium che in quest'epoca è più che mai legato alla sfera del visivo. Risultano in qualche modo veri entrambi gli assunti: da un lato si verifica il propagarsi tentacolare del potere sotto forma di dispositivo che nella società odierna sottrae identità all'individuo producendo la massa dei nuovi "corpi docili", nell'ottica di Agamben assuefatti praticamente senza possibilità di riscatto. Ma è anche verificabile il sussistere della *technè* come imprescindibilmente congiunta all'arte dal XX secolo in poi, anche perché in grado di metterne in luce la natura politica. Il linguaggio di Marclay si appropria della riflessione su montaggio e cinema politico di Dziga Vertov, dando linfa vitale alla profanazione del dispositivo di Agamben. Come chiarisce bene Pietro Montani, se Eizenstein poneva al centro della sua riflessione sul cinema l'efficacia, *wirkung*, dell'azione prodotta dall'opera e si rapportava a uno spettatore "passivo", Vertov, al contrario, ascrive al pubblico una funzione interattiva:

La tecnica dell'immagine (il montaggio), in Kinoglaz non si fonda sull'estetica ma sulla prassi politica. Questa prassi ha un nome: *kineficacija*, l'alfabetizzazione cinematografica delle masse resa possibile dalla tecnica. [...] Questo "politico" è l'interattivo: il convivere dei *molti* e dei *diversi* nello spazio pubblico aperto dalla tecnica. Fine della figura del consumatore e nascita di quella del produttore. *Estetica dei valori espositivi* come *estetica critica* dell'immagine (e del montaggio). (Montani 2012, p. 48)¹⁹

The Clock è la sublimazione del percorso sul montaggio già individuato dalle opere di Marclay, è un gigantesco intreccio di piste interpretative, passibili di infinite risemantizzazioni, in dialogo costante con la quarta dimensione (lo scorrere temporale) in

un'arena dove è possibile confluire grazie alla *technè* e al dispositivo che la sottende. Si ritiene, inoltre, che proprio questa potenzialmente infinita – perché differente per ogni soggettività che vi si relaziona – risemantizzazione del testo visivo sia da porsi in parallelo ai *limiti* che secondo le teorie semiotiche sopraccitate²⁰ producono il senso in funzione della frammentazione che mettono in atto. Se è vero che una forma di delimitazione può avere come finalità ultima quella di diversificare assegnando valori e significati diversi, possiamo dire che i “tagli” dei vari spezzoni cinematografici, qui rimontati, hanno proprio questa funzione: costruire nodi semantici diversi per ogni singolo minuto dell'opera. I significati sono diversi e moltiplicabili all'infinito sia perché prodotto di una segmentazione sincopata minuto per minuto, sia perché in costante relazione con il vissuto proprio di ogni spettatore.

Quest'opera manifesta la sua vocazione popolare attraverso la ricomposizione di un gigantesco patrimonio di immagini, con valenze estetiche proprie, collettivo e condiviso dagli spettatori. L'aspetto quasi “artigianale”, reso attraverso l'utilizzo di un repertorio d'archivio – già di per sé fascinoso per molte ragioni come ben sottolinea Hal Foster (2006, pp. 63-78) – è ri-mediato da una componente tecnologica (riproduttivo-seriale), ma ad alto tasso di sperimentazione per l'interazione dialogica che lega l'opera al pubblico, reso lui stesso a tutti gli effetti un testo significativo e quindi estetico.

Nel definire l'interattività del *Kinoglaz* di Vetrov, Montani parla di anticipazione del web 2.0 cioè *user generated content*; quella di Marclay con *The Clock* è un'operazione pienamente calata nell'era degli *individual media*,²¹ dove il web è ormai l'attore principale. È un mondo in cui il *black cube* ha perso un po' della sua auratica attrattiva (Menarini 2010, pp. 107-113). Per contro *The Clock* si proietta in sala (sebbene in una versione aggiornata, dentro una galleria d'arte e anche a notte fonda),²² in una visione collettiva, ed è costruito attraverso “sporche” immagini d'archivio. Eppure il risultato avvince enormemente, si fa portatore della profanazione del dispositivo restituendo all'uso comune una modalità di fruizione tradizionale, ed è in grado di generare un'estetica critica dell'immagine messa in atto dai singoli percorsi sensoriali di chi interagisce con l'opera.

Il concetto, espresso da Montani, del “politico” inteso come l'interattività del convenire dei molti e soprattutto dei *diversi* nello spazio collettivo, è connesso sia al *limite* che in semiotica attribuisce senso a ciò che separa, sia al neologismo derridiano della *différance*, ovvero di un'identità sostanzialmente determinata nel differire da sé ma in costante relazione all'altro. La necessità del confronto e della relazione con l'altro è *conditio sine qua non* al darsi di una singola individualità non soggiogata. Incontro che si verifica in un'arena condivisa, può esserlo lo spazio del web, anche se facilmente permeabile, come sostiene Agamben, a quella forma di controllo “morbido” ma tentacolare e saldissimo che finisce per delegittimare la coscienza individuale. Arena condivisa può essere anche l'esperienza di una visione collettiva dove l'elemento interattivo è ascrivibile anche alla possibilità di relazionarsi con un parallelo ma altro flusso temporale in grado di far emergere tutta una sequela di prospettive significanti e di spazi del vissuto.

¹ Si rimanda a Chipperfield 2012 per il catalogo della mostra e a Eisenman 2007 per la prima trattazione del tema da parte dell'architetto statunitense coordinatore del progetto.

² Alla base del pensiero proposto da Bentham vi erano assunti di carattere principalmente economico, ragion per cui le punizioni che prevedevano la pena di morte o in generale il pesante avvilito fisico di una potenziale risorsa economica non erano ben viste e giudicate in termini di sperpero per la nazione.

³ Lo studio con sede in Belgio è stato fondato nel 2002 dagli italiani Pier Vittorio Aureli e Martino Tatta-

ra, loro collaboratori per questo progetto sono stati Julia Tournaire, Tijn Van De Wijdeven e Sara Usai.

⁴ Il rapporto situazionismo-architettura meriterebbe una trattazione più diffusa. Ci limitiamo a ricordare il congresso di Alba (1956) in cui gli iniziali interventi di Pinot Gallizio e Asger Jorn definiscono come obiettivo quello di individuare i margini di azione ancora possibile agli artisti così detti “liberi”. Interventi successivi quali quelli di Ettore Sottsass jr. e Constant (Nieuwenhuys) si attestano sulla necessità di una progettazione architettonica antifunzionalistica e ludico-poetica. «*L'urbanismo unitario* progettava un'architettura [...] per mettere le inedite possibilità materiali dell'epoca al servizio dei desideri e delle passioni dell'uomo, invece che dei bisogni fittizi imposti dal sistema economico neocapitalista» (Lippolis 2002, p. 9).

⁵ Oggi su queste posizioni anche lo scrittore e giornalista britannico Will Self.

⁶ Cfr. Eizenstein (1946-47), oggi in Tafuri (1980, pp. 89-109).

⁷ Per questi argomenti si fa riferimento a Derrida 1984, 5-10, intervento (tradotto dal francese per la pubblicazione da Maurizio Ferraris) che faceva seguito alla partecipazione di Derrida al convegno *Decostruzione tra letteratura e filosofia*, svoltosi a Urbino nel luglio del 1984 organizzato dal centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Si fa inoltre riferimento a Derrida (1987, pp. 477-493), ora in Panza (1996, pp. 263-279). Una più ampia trattazione del tema in Derrida (2008).

⁸ Nel 2014 l'editore Quodlibet ha pubblicato con il titolo *Inside Out* gli scritti di Peter Eisenman che vanno dal 1963 al 1988 (usciti con lo stesso titolo per Yale University Press nel 2004), trattasi di un tassello importante per comprendere il pensiero eisenmaniano secondo cui la parola è sorgente di spazio e la scrittura è il sistema in grado di assegnare a quello spazio una forma concreta elaborando concetti ai quali fissare delle forme. Non lontano dunque come struttura di ragionamento da quella alla base dell'atlante di Aby Warburg per cui i concetti servono a dare senso a una miriade di immagini-frammento.

⁹ Nel 1986 Bernard Tschumi invitò Jaques Derrida e Peter Eisenman a collaborare al progetto di uno dei giardini della *Promenade Cinématique* a Parigi. Il progetto, in quei termini, non viene realizzato, ne nasce un volume dal titolo *Chora L Works* (1997). *Chora L Works* vuole esplicitamente sottolineare l'idea di lavoro corale nel senso di interdisciplinare e anche il concetto platonico di “chora”, da intendersi come non-luogo, segno presente di un'assenza. Il testo (contenente progetti, testi di Derrida, la corrispondenza tra Eisenman e Derrida, e quella tra Eisenman e Tschumi) è di difficile lettura a causa di veri e propri buchi quadrati che riproducono fisicamente nel libro la griglia di progettazione del *Parc de la Villette* di Tschumi.

¹⁰ Interessante in quest'ottica la lettura data da Pierluigi Panza in proposito all'assenza di logicità propria del *Campo Marzio*: «siamo di fronte a una ribellione all'architettura illuministica e al preconizzato affermarsi di razionalismo e funzionalismo che hanno espropriato l'*ars aedificandi* non tanto e non solo dalla *venustas*, ma dell'“autorità” dell'autore, dell'unicità e singolarità dell'opera spersonalizzandola rendendola anonima e meno riconoscibile come “luogo”». (Panza 2002, p. 180).

¹¹ Ci riferiamo ai movimenti con spiccati caratteri visionari e utopici che già nel secondo dopoguerra progettano con l'obiettivo di realizzare un connubio inedito tra l'utopia architettonica pura e scissa dal reale e la ricerca, basata su tecnologie innovative. Si muovono in questo senso gruppi e autori come Hollein e Pichler a Vienna, Cedric Price e gli Archigram a Londra, i Metabolisti in Giappone, Yona Friedman in Francia, Buckminster Fuller negli Stati Uniti, Frei Otto, in Germania, il movimento situazionista di Costant e Debord in Francia e Olanda. Da queste premesse, negli anni Sessanta e Settanta nasce e si sviluppa il movimento dell'Architettura Radicale. (cfr. Pettena 1996).

¹² Dispositivo in Foucault che grazie al saggio di Agamben sappiamo essere desunto proprio dalla “positività” che, secondo Hyppolite il giovane Hegel utilizza per definire l'elemento storico in un'accezione che ha vari punti di coincidenza con il suo dispositivo. (cfr. Agamben 2006).

¹³ Ci riferiamo qui soprattutto alle teorie e agli artisti che praticano un operare volto allo svuotamento della dimensione autoriale a beneficio di quella spettatoriale in un gioco fluido di vasi comunicanti.

¹⁴ Si rimanda al catalogo: Curiger 2011 e a De Seta (2013, pp. 52-60).

¹⁵ «La vita tendenzialmente non deve più distinguersi dal film. In quanto esso [...] non lascia alla fantasia e al pensiero degli spettatori alcuna dimensione in cui possano, sempre nell'ambito dell'opera filmistica, ma svincolati dai suoi puri dati, spaziare e muoversi per conto proprio, addestra le proprie vittime a identificarlo con la realtà» (Horkheimer & Adorno 1947, p. 136 tr. it.).

¹⁶ Si fa per esempio riferimento a *The Tree of Life* di Terrence Malick dove la durata fisica del film si sovrappone a una narrazione che dilata al massimo la linea temporale della vicenda.

¹⁷ È per esempio il caso dell'opera del video-artista Douglas Gordon *24 Hour Psycho* (1993) in cui il film *Psycho* del regista Alfred Hitchcock viene rallentato sino a farlo durare appunto 24 ore.

¹⁸ Si fa riferimento a film di Andy Warhol come *Sleep* (USA 1963) che aveva un *running time* di 320 minuti con cinepresa fissa su un uomo che dorme ma anche, realizzato nelle stesse modalità tecniche se pur più breve, *Eat* (USA 1964).

¹⁹ Già su queste posizioni anche Montani 2010.

²⁰ Oltre a Lotman 1992 e Greimas 1976, si rimanda a Zilberberg 1993.

²¹ Sull'interazione tra cinema e individual media si vedano Rodowick, 2008; Jenkins, 2007; De Giusti 2008.

²² In generale sulla fruizione e la convergenza di cinema e arte oggi cfr.: Pedullà (2008); Autelitano (2010), Amaducci (2014); Balzola (2010); Grandi (2012), Lombardo (2011); Teti & Teti (2012).

Il potere e le sue rappresentazioni¹

Louis Marin

Quando venni ad Arras, più di dieci anni fa, l'oggetto del mio intervento era "Come si legge un quadro?". I temi e i contenuti che affrontai all'epoca sono in gran parte confluiti e forse approfonditi in quello che terrò questa sera, intitolato: Il potere e le sue rappresentazioni. Rappresentazioni del potere e, innanzitutto, potere della rappresentazione: il gioco cui si presta il titolo mostra il genere di rapporti che vorrei esplorare insieme a voi. Parlare di potere e delle sue rappresentazioni significa asserire che l'istituzione del potere produce o si appropria delle sue rappresentazioni, del loro uso come del loro linguaggio: se le assegna come proprie. Evidentemente, dunque, dobbiamo chiederci a quali fini e qual è il suo interesse; e dato che il potere o l'istituzione del potere si da, o produce, o si appropria delle proprie rappresentazioni, bisogna inoltre chiedersi se esse hanno un qualche potere; e tutto ciò non sarebbe che un mero gioco di parole se io non tentassi almeno di precisare cosa intendo per rappresentazione e cosa intendo per potere.

Prima di tutto *rappresentazione*; partirò da cose in fondo molto banali e semplici, che come tutte le banalità e tutte le cose semplici sono forse le più interessanti da esplorare... Cosa vuol dire *rappresentare*? Qual è il valore del prefisso iterativo nel verbo *rappresentare*? Se consultate il Littré o il Robert vedrete che uno dei primi sensi del verbo francese *représenter*² è "presentare di nuovo" o "al posto di qualcosa". "Di nuovo" nel tempo o al posto di qualcosa nello spazio. Qualcosa era presente e non lo è più, qualcosa è qui al posto di qualcosa che si trova altrove. Per esempio, l'ambasciatore rappresenta il governo della propria nazione in un Paese straniero, o ancora l'angelo che mostra il sepolcro vuoto, e dice: «egli non è qui, è altrove», è il rappresentante di colui che si trova lassù. In quest'accezione del termine, nel luogo della rappresentazione vi è un'assenza, un altro assente, e rappresentare è in fondo operare una sostituzione, la sostituzione di qualcosa al posto di qualcos'altro, qualcosa che oserei definire il "medesimo" di questo altro; qualcosa che gli assomiglia, che gli è prossimo: questo è ciò che definirei il primo effetto della rappresentazione, fare come se l'assente fosse qui adesso. Notate bene: "fare come se". Non si tratta di presenza ma di un effetto di presenza. Non si tratta dello stesso ma di ciò che è come se fosse lo stesso e che spesso è meglio dello stesso. La fotografia di un defunto sul camino o il resoconto di una battaglia del passato operato dallo storico contemporaneo, ecco delle rappresentazioni. Nel trattato della pittura di Alberti ritroviamo una straordinaria evocazione di ciò che egli definisce la meraviglia della rappresentazione pittorica: la pittura della

sua epoca, dice in sostanza Alberti, fa resuscitare i morti, li fa rivivere, in qualche modo li evoca magicamente. In altri termini, la rappresentazione è il morto, l'altro, l'assente, ma non è esattamente lui, è quasi lui.

Questo primo effetto della rappresentazione costituisce un potere straordinario, «la dimensione transitiva della rappresentazione», il fatto di rappresentare qualcosa che è lo stesso ma non del tutto lo stesso e forse meglio dello stesso.

Un altro esempio è quello del “trompe l’oeil” in pittura. Si tratta di una rappresentazione il cui effetto di presenza è così potente che lo spettatore ne viene ingannato. Ecco un aneddoto personale: un giorno mentre visitavo una mostra di nature morte del secolo XVII, ho notato una goccia d’acqua sulla superficie del quadro e mi sono avvicinato. Si trattava di una goccia d’acqua dipinta. Ecco un effetto di presenza che rivela uno straordinario potere della rappresentazione, giacché c’è mancato poco che estraessi il fazzoletto per asciugare la goccia.

Primo senso, dunque, in cui il prefisso /re-/ di *représenter* assume valore di sostituzione, e primo potere della rappresentazione. Allo stesso tempo, se proseguite la lettura del dizionario, noterete che *représenter* significa raddoppiare una presenza, esibire, esporre innanzi agli occhi. Secondo il Littré infatti si ripresentano le proprie lettere patenti, la propria carta d’identità, il proprio passaporto. *Représenter* un oggetto, prosegue il Littré, significa esibire un oggetto che era stato custodito. Tale senso è del tutto differente dal primo: rappresentare significa in questo caso raddoppiare, insistere, intensificare una presenza e nel caso della carta d’identità, delle lettere patenti o del passaporto, esibire un diritto. Per esempio, esibire il passaporto significa che non solo il detentore del passaporto si presenta alla frontiera, ma che egli presenta la propria presenza legittima, il titolo che autorizza la sua presenza. La rappresentazione intensifica il valore di “medesimo”, o ancora, la rappresentazione è il riflesso dello stesso in se stesso, e rappresentare è sempre rappresentarsi o presentarsi nell’atto di presentare qualcosa. Al contempo, tramite tale intensificazione di presenza per riflesso, la rappresentazione costituisce un soggetto della rappresentazione. Questo è il secondo effetto della rappresentazione in generale, la costituzione di un soggetto riflesso dal dispositivo rappresentativo. In altri termini, è come se – ecco il segno dell’effetto – un soggetto, un me, un essere, una forza producesse la rappresentazione delle cose, come se un mondo, una realtà non esistessero se non per e grazie a un soggetto. Centro di tale mondo, il soggetto a sua volta non sarebbe che l’effetto del funzionamento del dispositivo rappresentativo, esito del riflesso del dispositivo su se stesso e sua intensificazione per duplicazione. Vi sono dunque due effetti del dispositivo rappresentativo, un doppio potere della rappresentazione, un effetto di presenza e un effetto di soggetto, o ancora effetto di legittimazione, istituzione, autorizzazione di presenza.

Se la rappresentazione ha dunque per effetto un duplice potere, quello di rendere immaginariamente presente e quello di costituire il suo soggetto legittimo e autorizzato, non dovrebbe stupirci che il potere cerchi di appropriarsi della rappresentazione, dato che la rappresentazione è essa stessa potere. In altri termini, rappresentazione e potere sono forse della stessa natura.

Che cos’è dunque il potere? Cos’è dunque il potere?

Potere, significa essere in condizione di esercitare un’azione su qualcuno o su qualcosa; non agire o fare, ma avere la potenza, la forza di fare o di agire. Potere significa, nel suo senso più generale, essere capace di forza, avere una riserva di forze che non viene impiegata ma che si è in grado di impiegare. Ma in cosa consiste una forza che non si manifesta? Potere significa in primo luogo avere potenza, ma anche e soprattutto valorizzare tale potenza come obbligo, generare un dovere

col valore di legge. In tal senso, potere significa mutare in legge la potenza, a sua volta concepita come possibilità e capacità di forza. Ed è qui che entrerà in gioco la rappresentazione, che sarà contemporaneamente il mezzo della potenza e il suo fondamento. In altre parole, l'ipotesi di lavoro che propongo è che il dispositivo rappresentativo operi la trasformazione della forza in potenza, della forza in potere, da una parte mettendo la forza in riserva, è la potenza, e dall'altra valorizzando la potenza come legittima, vincolante, giustificando la potenza.

Ma come può la rappresentazione operare una simile trasformazione? La rappresentazione traduce innanzitutto la forza in segno, e inoltre la significa nel discorso della legge. La rappresentazione sostituisce dunque all'atto fisico che manifesta una forza, i segni di una forza cui basta essere vista per essere creduta. Le nozioni di rappresentazione e di credenza sono dunque molto simili. La rappresentazione, tramite e nei segni, rappresenta la forza. Evinciamo così che i segni non si limitano a rappresentare dei significati, ma quasi sempre rappresentano forze che possiamo cogliere solo nei loro effetti, negli effetti che le rappresentano; le rappresentazioni sono delegazioni di forze nei segni, esse stesse forze riflesse, segni-effetti e quindi forze in sé. In un bel passaggio dei *Pensieri* Pascal scrive: «essere vestito con eleganza significa mostrare la propria forza». L'abito è una forza non perché colui che porta un bell'abito si dimostra forte aggredendo coloro che incontra, ma semplicemente perché, come dice Pascal, l'abito significa che un gran numero di persone lavorano per lui. Bisogna avere un profumiere per i capelli, una merlettaia per il jabot, un calzolaio per gli stivali, eccetera. Essere ben vestito, dice Pascal, significa «avere molte braccia». Questi segni – il bell'abito, i merletti, i nastri, gli stivali – sono forze. Si tratta di segni che rappresentano forze e sono in sé forze. Pascal aggiunge: quando incontro un duca vestito di broccato, io lo saluto, «Eh che! Mi farà staffilare se non lo saluto. [...] Un uomo seguito da sette o otto lacchè [...] è una forza». Ne deduciamo che un «duca» è semplicemente un sistema di segni che rappresenta delle forze. Ecco una forza messa in segno. Pensate al film di Rossellini, *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, alla scena in cui Luigi XIV compone l'abito del cortigiano. Tale composizione è chiaramente la rappresentazione nel sistema dei segni di un sistema di forze. Aggiungerei che la rappresentazione colloca i segni della forza nel discorso della legge. La rappresentazione valorizza, legittima i segni della forza, vale al posto della forza perché è il sistema dei suoi segni. Il potere è il discorso della forza, è la forza che prende parola e dice di essere giusta. In tal senso, dunque, il potere, e il potere politico in particolare, è l'effetto di un sistema di rappresentazione, in quanto la rappresentazione trasforma la forza in potenza e la potenza in potere. La rappresentazione valorizza la potenza non più come poter fare ma come dover fare: «Io devo salutare il duca che passa». Il potere è effetto del dispositivo di rappresentazione poiché questo iscrive la forza nei segni e nel discorso; la rappresentazione produce un potere in virtù di tale operazione. In altri termini, l'effetto-potere della rappresentazione, è la rappresentazione stessa. Terzo problema: cos'è il fare di una forza? Potere, abbiamo detto, è essere in grado di fare qualcosa su qualcuno o su qualcosa. Noi avvertiamo tale "fare" nel processo di lotta e scontro fra forze, e lo scontro mira unicamente ad annientare la forza avversaria, ad annullarla. È la definizione stessa di forza. La forza è tale solo per distruzione, per annullamento di qualunque altra forza, e in tal senso ogni forza è per natura una forza assoluta, è forza di annullare tutte le altre forze. La forza non è che forza di essere senza alterità, senza l'altro, e in ciò consiste l'assoluto. Essere assoluto significa non avere un esterno, non avere esteriorità, ecco cosa fonda lo scontro mortale fra forze che ritroviamo in ogni riflessione politica

occidentale da Pascal o Hobbes a Hegel o Clausewitz, scontro mortale che vuol dire tensione all'estremo, all'assoluto.

Tornando all'idea del potere come messa in riserva della forza nei segni, come rappresentazione, dirò che tale messa in rappresentazione che è il potere, tale messa in rappresentazione della forza sarà allo stesso tempo la negazione e la conservazione dell'assoluto della forza; negazione perché la forza non si esercita, non si manifesta, dato che è messa in riserva nei segni che la significano e la designano, conservazione perché la forza, per mezzo e all'interno della rappresentazione, si darà come legge, come obbligo e come obbligo assoluto. Per riassumere con una formula, il potere è la tensione all'assoluto della rappresentazione della forza, o ancora, in termini più semplici, il potere è desiderio d'assoluto del potere. Ciò significa che la rappresentazione di cui il potere è l'effetto è il compimento immaginario di tale desiderio, mentre il suo compimento reale è sempre differito. Si tratta di un'idea ricorrente: è l'essenza di ogni potere non darsi pace di non essere assoluto. La rappresentazione o il potere saranno, se così si può dire, l'infinita elaborazione del lutto dell'assoluto. E vi sono molteplici forme di elaborare all'infinito il lutto. È vero del potere politico o del potere militare (rileggete Alain a questo proposito), ma è vero di ogni potere, anche e tanto più quando sembra non avere nessuna relazione con l'atto di governare. Una delle forme più emblematiche del desiderio di assoluto del potere è quella di negarsi o di negare tale desiderio come proprio. Il discorso del dominante verso il dominato è spesso: «io non voglio niente per me, ciò che voglio è solo per te, io voglio il tuo bene. Io non desidero il potere per me, io lo desidero per te». È il discorso del capo, dell'insegnante, del medico, del padre, dei molteplici poteri che si danno senza desiderio, ovvero con il solo desiderio di assicurarsi il dominio del desiderio degli altri e in cui il desiderio di assoluto si cela nella dichiarazione di un sapere onnisciente. «Io so meglio di te ciò che è bene per te» o «tu non sai ciò che vuoi, tu non sai ciò che desideri davvero, io sì e te lo dirò», abbiamo spesso sentito queste parole, basta ascoltare con attenzione. Il potere si definirà dunque come desiderio d'assoluto del potere, effetto necessario di rappresentazione della forza assoluta, ed è per mezzo e attraverso la rappresentazione che si manifesta poiché la rappresentazione – ricordate le due definizioni del termine che ho dato all'inizio – sarà simultaneamente ciò che differisce all'infinito il proprio compimento e ciò che lo realizza a livello immaginario. Di fatto rappresentare significa rendere presente l'assente, intensificare la sua presenza, istituire il soggetto della rappresentazione.

Se seguiamo queste due direzioni, il sostituto immaginario del compimento del desiderio d'assoluto del potere sarà precisamente l'immagine, in quanto rappresentazione di tale compimento. E il racconto sarà la sua differita infinita nel reale. Nel racconto, infatti, il desiderio d'assoluto sarà investito nel tempo e il suo compimento sarà sempre differito e costituirà il soggetto nel tempo come effetto della rappresentazione narrativa. Il soggetto sarà un effetto di racconto, più precisamente del racconto storico, effetto di questo racconto come soggetto che fa la storia.

Dopo questi temi un po' astratti, vorrei passare al mio ambito di ricerca su potere e rappresentazione: il XVII secolo francese e in particolare Luigi XIV.

Il XVII secolo francese, come sapete, nelle sue diverse produzioni filosofiche, letterarie, artistiche, è stato considerato, e si è lui stesso considerato, il secolo della rappresentazione, dalla rivoluzione filosofica e scientifica cartesiana e dall'elaborazione di una teoria generale e ragionata del segno e del discorso, alla riflessione critica e teorica sulle opere e i testi. Malgrado i contrasti, malgrado le differenze, malgrado la varietà, tutti questi testi, queste opere ruotano attorno alla nozione centrale di rappresentazio-

ne. Questo stesso secolo è il secolo di Luigi XIV, nel quale il potere di stato si costruisce e si pensa all'interno di quello che lo storico Mandoré ha definito il modello francese dell'assolutismo, il monarca assoluto. Il motto "Lo stato sono io" sarebbe stato pronunciato da Luigi XIV in abito da caccia davanti al Parlamento di Parigi. Modello: bisogna intendere questo termine in due sensi. Da un lato, l'idea, l'immagine, la rappresentazione la cui realtà corrispondente è meno importante della sua produzione storica e ideologica, a proposito della quale la domanda pertinente non è: «Luigi XIV fu veramente un monarca assoluto?», bensì a quali condizioni il potere politico ha potuto pensarsi, immaginarsi, rappresentarsi come assoluto? Ma modello anche nel senso di costruito, di artificio che il filosofo, lo storico, il sociologo, l'antropologo costruiscono per comprendere e spiegare un insieme caotico di fatti culturali e sociali, di eventi, di decisioni storiche, di prodotti filosofici, artistici, letterari, religiosi, ragioni per cui l'interrogazione filosofica, teorica su potere e rappresentazione incrocia e incontra quella, più limitata, sul monarca assoluto: Luigi XIV, e le sue rappresentazioni. E non penso che tutto ciò che ne diremo, non possa essere applicato al nostro tempo, che si tratti di propaganda, di pubblicità, di media audiovisivi, ecc... .

Poc'anzi ho fatto rapidamente riferimento all'investimento nel tempo e nello spazio del potere effetto di rappresentazione e della rappresentazione effetto di potere; nel tempo come rappresentazione narrativa, il cui effetto è la produzione di un soggetto storico, di un soggetto che fa la storia, e nello spazio come rappresentazione iconica che dà a vedere, ma a livello immaginario, il compimento del desiderio d'assoluto del potere. Dobbiamo esaminare con maggiore attenzione questi due dispositivi rappresentativi d'immagine e di linguaggio, iconico e narrativo, per mettere in evidenza i processi del dispositivo rappresentativo nei due ambiti in cui la rappresentazione si realizza come potere e il potere come rappresentazione.

Punto primo: il dispositivo rappresentativo narrativo, che trova nel racconto storico il suo modello.

Conoscete la caratteristica fondamentale del racconto storico. Il racconto storico è un tipo di discorso molto particolare, la cui caratteristica consiste nel cancellare o dissimulare le marche dell'enunciazione presenti nell'enunciato. Mi spiego: che cos'è l'enunciazione? È l'apparato stesso del linguaggio, del discorso, un "io" che parla a un "tu" di qualche cosa: l'enunciato del suo discorso. Ma abitualmente tale apparato non compare nel discorso. Per esempio, in questo momento sto parlando con voi e non dico: "Io vi parlo". Ma nei testi incontriamo molto di frequente "io" o "tu" e i tempi verbali che sono loro associati: il presente o il futuro o l'oristo. Ciò che caratterizza il racconto, un racconto puro, è la terza persona: "lui, lei, loro", e il tempo del passato remoto.³

Nella storia, l'enunciazione non si enuncia, il racconto è un discorso a locutore assente. Vi è certamente qualcuno che scrive la storia, ma è come se non ci fosse nessuno e allo stesso tempo noi percepiamo il potere del racconto, come effetto pragmatico della modalità d'enunciazione che lo caratterizza. Benveniste lo riassume con una bella formula: «nel racconto storico gli eventi sembrano raccontarsi da sé», senza rinviare esplicitamente all'atto di produzione del racconto. È come se il racconto della storia, la rappresentazione narrativa, fosse il reale stesso che si racconta. È il racconto della verità o piuttosto la simulazione di verità che ha l'effetto di assoggettare il lettore. Se dunque il dispositivo rappresentativo narrativo ha questo effetto di potere: il reale si racconta, la verità stessa si dice, comprendiamo l'interesse del potere di Stato a occupare il luogo dell'istanza narratrice, a essere questa stessa

istanza per appropriarsi del relativo effetto sull'allocutario, sul lettore del racconto. Ma naturalmente questa appropriazione dell'effetto di potere del racconto da parte dell'istituzione dello Stato ha per conseguenza che questi non trovi il suo potere che a titolo di effetto del dispositivo narrativo. Il potere di Stato, nel e attraverso il racconto della sua storia, si realizza come effetto di racconto, il potere di Stato non è altro che il simulacro del racconto della propria storia, e si tratta di una lunga storia. Una lunga storia che arriva sino al presente più prossimo: la storia delle relazioni tra lo storico e il potere di Stato. È in particolare la storia della storiografia dell'istituzione regale ed è per questo che mi sono interessato così tanto agli storiografi di Re Luigi XIV, accorgendomi subito di una sorta di complicità tra colui che fa la storia, l'uomo politico, nello specifico il re, e colui che la scrive. Se esiste un potere del racconto, il racconto storico ne porta al massimo la potenza. Pertanto è molto vantaggioso per il potere, per il re, se non raccontare da sé la propria storia perlomeno avere qualcuno che lo faccia. Se aprite le memorie di Luigi XIV, vi rendete conto che Luigi XIV ha lui stesso tentato di scrivere la propria storia, ricorrendo a segretari ai quali dettava e che correggeva, e ha infine assunto uno storiografo, Pelisson, al quale sono seguiti Racine e Boileau. È una sostituzione, una sostituzione tra gli atti dell'onnipotenza regale e il racconto che dovrà produrre gli effetti di questi atti sul lettore, e numerosi testi spiegano che, se la storia del re è ben scritta, i lettori ne saranno assoggettati e ammireranno il re. Ma per essere lo storiografo del re non basta volerlo, ed è la stessa cosa al giorno d'oggi. Non ci si improvvisa storiografi del potere. Lo scrittore può raccontare il re solo a condizione che questi gli dia il potere di farlo, e cos'è questo potere di scrivere se non potere di occupare la posizione ufficiale di testimone oculare delle gesta del principe, di essere quanto più vicino all'occhio del regnante? E perché quanto più vicino all'occhio del regnante? Perché, e questa era l'ossessione del monarca assoluto, l'occhio del regnante è un occhio che, nell'atto di vedere, realizza. Al re basta vedere per fare. Bisogna dunque che lo storiografo del re sia vicinissimo a quest'occhio che chiamo "occhio performante", poiché quando vede realizza. Il racconto è così il prodotto di un'applicazione del potere su una scrittura, ma anche l'inverso; questo primo momento della sostituzione è contemporaneo a un altro, dato che anche il re ha bisogno dello storico. Il potere può realizzarsi solo a patto che lo storico lo racconti, che l'atto regale divenga storia, e il re, che attraverso questa scrittura ne diviene il soggetto, può trovare il suo assoluto solo a patto che lo storico gli ripresenti ciò che ha appena visto. La storia regale è il prodotto dell'applicazione del potere narrativo alle manifestazioni dell'onnipotenza politica. Tale è la complicità tra i due poteri; il potere de "lo Stato sono io" e il potere del racconto e questa complicità, il risultato della sostituzione sarà la rappresentazione totale e perfetta della storia che uno fa e l'altro racconta, ma è chiaro come in tale scambio ognuno dei due poteri si istituisca non in sé ma solo attraverso l'altro. Al centro della sostituzione vi è un doppio simulacro riflesso che è il potere stesso. Passo ora all'altro aspetto, ovvero al dispositivo rappresentativo iconico e su questo concluderò il mio intervento con un piccolo esempio. Così come il racconto trova il suo modello in una certa forma d'enunciazione – quella in cui nessuno parla, scrive, in cui gli eventi sembrano raccontarsi da soli, ovvero quella che cancella le marche dell'enunciazione dall'enunciato narrativo – così il dispositivo narrativo iconico trova il suo modello nel dispositivo prospettico che formalizza la rappresentazione dello spazio sul piano e la disposizione delle figure nello spazio simulato su una superficie. Abbiamo la fortuna di avere una descrizione assai minuziosa di un piccolo dispositi-

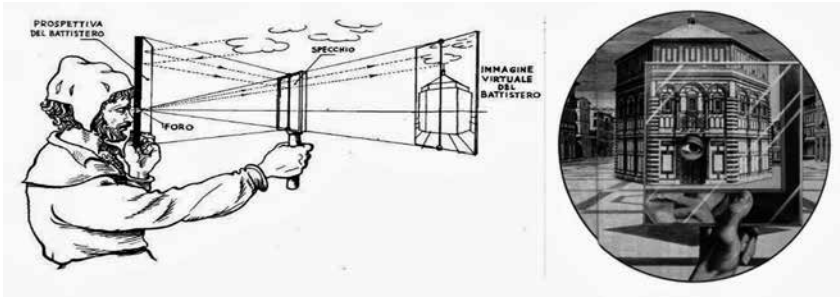


Fig. 1 - Schema della tavoletta brunelleschiana e ricostruzione della vista dal portale di Santa Maria del Fiore a Firenze.

vo costruito da uno degli inventori della prospettiva pittorica: Brunelleschi (Fig. 1). Su una tavoletta, questi dipinge conformemente ai principi della prospettiva ciò che vede, lui, Brunelleschi, dal portale centrale di Santa Maria del Fiore, la cattedrale di Firenze; vede innanzitutto una bella piazza lastricata, vede il battistero, vede torri e dimore e costruisce questo spettacolo secondo il principio prospettico, con le linee ortogonali al piano della tavola che convergono nel punto di fuga sulla linea dell'orizzonte. In seguito pratica un piccolo foro nel punto di fuga e chiede allo spettatore di mettere un occhio nel rovescio del dipinto e di reggere con la mano libera uno specchio posto di fronte alla tavoletta. Lo spettatore contemplerà dunque il lato dipinto riflesso sullo specchio, posizionando l'occhio nel punto di vista che coincide con il foro nel punto di fuga. Il dispositivo di Brunelleschi stabilisce dunque l'equivalenza nel sistema rappresentativo tra il punto di vista e il punto di fuga. È quasi lo stesso punto, dato che lo specchio non fa che riflettere una rappresentazione in cui la produzione dell'apparenza dipinta coincide con la sua ricezione da parte dell'occhio dello spettatore. Il dispositivo stabilisce l'equivalenza dello sguardo e dell'occhio in quanto sottomete lo sguardo all'occhio, alla sua legge geometrica e ottica, a condizione che lo spettatore si situi in un luogo ben definito e non si sposti, altrimenti l'effetto si dissolverà. L'intero dispositivo è volto a produrre una posizione dell'occhio, fissa e unica nel retro della tavola. È lì che lo spettatore dovrà collocarsi per poter vedere la realtà stessa messa in rappresentazione. Il soggetto dello sguardo ridotto a occhio è l'effetto del dispositivo e dal momento che ho appena parlato di potere come intensificazione per riflesso del dispositivo di rappresentazione, eccone la perfetta illustrazione. Lo spettatore può vedere solo a patto di sottostare alle regole di funzionamento del dispositivo, ma in cambio della sua sottomissione *la scena rappresentata è sorprendentemente reale: è la realtà stessa*. La realtà nella rappresentazione, ecco la ricompensa della sua obbedienza.

In secondo luogo, il racconto iconico per realizzarsi iscrive le figure che mette in scena all'interno di questo dispositivo rappresentativo e lo neutralizza. Così come il racconto verbale produce i suoi effetti neutralizzando le marche dell'enunciazione, il racconto iconico deve denegare, espellere da sé le marche d'enunciazione della rappresentazione. In altri termini, la disposizione delle figure nello spazio rappresentato presenta il dispositivo di rappresentazione ma allo stesso tempo lo neutralizza in modo che l'evento sembri darsi a vedere da sé, senza marche dell'istanza narratrice produttrice del suo racconto. Il re è nel punto di vista, effetto di soggetto di potere prodotto dal dispositivo. Il punto di vista è il luogo del principe. Così nel

teatro all'italiana costruito secondo il dispositivo prospettico, il palco centrale, il solo posto conveniente al re, è collocato nel punto di vista: si tratta del palco reale. Alberti nel suo trattato *De pictura*, parlando del raggio visivo che collega il punto di vista al punto di fuga, lo definisce *principe dei raggi*; è il raggio visivo del principe. Ma il principe, il re, è allo stesso tempo nel punto di fuga. Il re è prodotto dal dispositivo così come lo spettatore era prodotto dall'esperimento di Brunelleschi. Ma ciò che il re vedrà al centro del quadro è se stesso, questa volta nelle vesti di attore centrale e assoluto della storia. Il re si contempla nella sua figura storica.

Come esempio d'analisi ho scelto, tra un corpus immenso, un arazzo di Le Brun tratto da l'*Histoire du Roi* che raffigura l'incontro tra Luigi XIV e Filippo IV di Spagna sull'Isola dei Fagianiani (Fig. 2). Ricordiamo le due ipotesi: il dispositivo prospettico è la struttura stessa della rappresentazione; ma perché quest'ultima si compia è necessario che il dispositivo scompaia.

Osserviamo ora l'arazzo. Possiamo ricostruirne il dispositivo prospettico a partire dalle linee del pavimento ortogonali al piano del quadro che convergono nel punto di fuga situato esattamente nell'angolo inferiore sinistro di una finestra. Tuttavia, se guardiamo un po' più da vicino ci rendiamo conto che non si tratta di una finestra ma di uno specchio che riflette una finestra. Dove si trova la finestra? Si trova al di fuori dello spazio rappresentato, al posto del punto di vista riflesso dallo specchio che contiene il punto di fuga. Non ho bisogno del dispositivo di Brunelleschi con il piccolo foro sul rovescio nel punto di fuga – punto di vista. Il quadro, la rappresentazione stessa esplicita autonomamente uno dei suoi processi di funzionamento. La rappresentazione si presenta da sé e stabilisce, attraverso l'espedito dello specchio, l'equivalenza tra punto di vista e punto di fuga.

Traendo le conclusioni concrete dell'analisi, se io, spettatore, mi trovo nel punto di fuga, dovrei vedermi nella finestra riflessa dallo specchio. Se mi trovo nel punto di fuga, nello specchio dovrebbe esserci una piccola testa. Tuttavia questa testa non c'è. Se il re, perché l'arazzo è stato fatto per lui, è nel punto di vista bisogna che si trovi dietro la finestra, come un voyeur intento a osservare la scena. Invece non vi si riflette, ma in compenso si trova sulla scena come attore della storia, si vede nella sua figura di personaggio storico.

Secondo punto: una rappresentazione di questo genere punta essenzialmente a produrre un racconto. Ma nel farlo sperimenta una difficoltà dovuta ai principi stessi di funzionamento del dispositivo rappresentativo, poiché la rappresentazione non può rappresentare che un solo momento della storia, nel nostro caso quello in cui i due re si stringono la mano e si avvicinano l'uno all'altro per rendersi reciprocamente omaggio. Questo è l'unico istante rappresentato, ma la disposizione delle figure inciterà nondimeno lo spettatore a raccontare una storia intera.



Fig. 2 - Charles Le Brun, *Entrevue de Louis XIV, Roi de France et de Navarre, et de Philippe IV, Roi d'Espagne, dans l'île des Faisans, en l'année 1660, pour la ratification du mariage de Sa Majesté très chrétienne avec Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne* (1665-1668).

Osservate infatti la disposizione dei piedi di tutti questi nobili personaggi. Sono rappresentati in posizione di marcia, ma perché marciano dal momento che i due re in testa alla delegazione sono già arrivati al centro? Il racconto che produrremo a partire da quest'unico istante rappresentato sarà il seguente: «le due delegazioni francese e spagnola guidate dai rispettivi re entrarono dalle due porte opposte rispetto al punto centrale, avanzarono l'una verso l'altra e i due re si strinsero la mano e si abbracciarono, segno simbolico della pace dei Pirenei di cui il matrimonio di Luigi XIV con l'Infanta era una delle clausole». Abbiamo raccontato una storia della quale ci viene presentato un unico istante grazie alla disposizione dei piedi e delle figure che presentano le due delegazioni nell'atto di avvicinarsi l'una all'altra. Detto altrimenti, la storia, la rappresentazione narrativa iconica ci ha fatto raccontare un racconto. Allo stesso modo, diranno gli storici del Re, l'arte di scrivere un racconto consiste nel far vedere un'immagine unica e al contempo compiuta di tutta la storia, ovvero la storia di cui il re è l'attore principale. Il Re si trova nel punto di vista e nel punto di fuga poiché il punto di fuga riflette il punto di vista. E tuttavia non c'è. Ciò vuol dire che il Re spettatore è stato spostato al centro della scena: è diventato la figura dell'istante di storia rappresentato, e così assistiamo alla cancellazione nell'enunciato delle marche dell'enunciazione. La marca d'enunciazione che dovremmo trovare nel punto di fuga (l'immagine riflessa del Re spettatore) è stata cancellata a favore dello spostamento della figura del Re al centro della scena. Il raggio del principe, il raggio che collega il punto di vista al punto di fuga, eccolo ora rappresentato, ma attraverso la disposizione delle figure sul piano grosso modo parallelo a quello della tela.

Certo, voi mi direte, ma ci sono due re. In che modo Luigi XIV viene messo in evidenza come figura centrale? Avrete notato la tenda sontuosa che è stata sollevata per far passare la luce e illuminare la scena. Questa tenda reale è drappeggiata esattamente come un sipario di scena alzato da uno dei suoi angoli. Teatralizza l'insieme della rappresentazione. Notate in particolare come la piega principale sia posizionata al di sopra dei due re: è il segno simbolico del baldacchino reale che evidenzia le due figure regali centrali. Ma vi sono sempre due re, Filippo IV e Luigi XIV. Avrete notato che la delegazione francese entra da sinistra. Ora l'ordine di lettura abituale prevede di cominciare da sinistra per andare verso destra; dunque più o meno immancabilmente nel percorrere con lo sguardo la disposizione delle figure, cominceremo da sinistra per arrivare al centro, vale a dire che conferiremo la preminenza alla delegazione francese e al suo attore principale: il re. A questo punto voi mi direte: "E noi allora? E lo spettatore?". Lo spettatore è sia nel punto di vista che nel punto di fuga. Guardando il quadro ci siamo sostituiti al re. Ne abbiamo due tracce particolarmente interessanti. Abbiamo questo personaggio, il Signor fratello del re, e che cosa guarda il Signor fratello del re? Guarda lo spettatore; guarda verso il punto di vista. E se esaminate il suo viso, noterete che non vi è alcuna specie di espressione, guarda e basta. In altri termini, il Signor fratello del re ci situa nel punto di vista in un senso preciso: tutto quello che dovete fare è contemplare, più esattamente ammirare. Non dovete che ammirare, in un certo senso partecipando, come lo storico che più è vicino all'occhio del re, a quanto accade sulla scena. In che modo? Noi abbiamo il nostro delegato sulla scena; è il solo personaggio che volta le spalle; il piede di questo personaggio punta in direzione del luogo occupato dal Signor fratello del re e il suo dito indica il punto di fuga. Questi due personaggi si completano a vicenda; l'uno ci esclude dalla scena per ridurci a meri spettatori di un atto mirabile del re e l'altro ci indica la nostra posizione e ci rimanda al punto di fuga. Tendo dunque a credere che questo personaggio di

spalle sia Le Brun. È il pittore ed è allo stesso tempo lo spettatore che si trova là con il pittore suo delegato, entrambi partecipi della grande storia regale.

Per concludere, dirò che ci sono quattro punti fondamentali in questa tela: il punto di fuga, celato e spostato, momento centrale della rappresentazione e momento rappresentato della storia, che costituisce letteralmente la matrice del racconto che la rappresentazione ci fa raccontare. E se prolunghiamo la linea che unisce questi due punti, nella parte superiore del fregio troviamo lo stemma regale e la collana dell'ordine di Santo Spirito con le palme della vittoria e la corona del re di Francia, e sulla medesima linea, ma nella parte inferiore, il cartiglio nel quale è scritto il racconto dell'incontro dei due re. Su questa linea sono presenti tutti i tipi di segni: il punto di fuga, segno formale del dispositivo della rappresentazione, l'enunciato storico fondamentale a partire dal quale lo spettatore racconta il racconto scritto sulla cornice e infine il segno motivato che è il nome del re, il suo appellativo: il re di Francia. Per concludere con una frase su "potere e rappresentazione", possiamo dire che il re situato nel punto di vista e nel punto di fuga contempla sulla scena il re nell'atto di fare la storia. Questa rappresentazione ci rivela che tutto il potere è fondamentalmente narcisistico e che la rappresentazione è, se così si può dire, tanto lo strumento quanto il feticcio di tale narcisismo.

Note biographique et historiographique

Né en 1931, mort en pleine maturité en 1992, Louis Marin était le contemporain, l'ami, le collègue de Jacques Derrida, de Pierre Bourdieu, de toute la génération de philosophes et d'intellectuels français qui ont traversé l'histoire politique et culturelle des années 60.

Philosophe lui-même, Louis Marin, qui séjourne longuement à l'étranger, aux Etats-Unis en particulier, dans les années 70, oriente très tôt ses recherches (dès *Etudes sémiologiques* en 1971) vers l'histoire de l'art d'une part, vers l'histoire du discours religieux d'autre part, et vers le croisement de ces deux terrains à l'époque moderne, dans la France du XVIIe siècle spécialement, qu'il explore à partir de la première oeuvre qui le retient, celle de Pascal.

Cette orientation a deux conséquences qui font la singularité de l'oeuvre de Louis Marin : sa réflexion sur le langage, verbal et pictural, tel que les auteurs du XVIIIe siècle en produisent la théorie, le place au coeur des débats scientifiques et idéologiques des années 60, autour du structuralisme en particulier, en même temps qu'elle établit d'emblée une distance par rapport à ces débats. Louis Marin restera longtemps un auteur moderne, représentatif de toutes les avancées intellectuelles de cette période, dans la mesure où il a toujours conservé un regard critique sur ces avancées. C'est certainement ce qui contribue à faire sa force aujourd'hui encore.

Il faut ajouter à cela, dans l'analyse des images comme dans celle des textes, la longue durée du travail de Louis Marin, la mise à l'épreuve répétée de ses analyses, la patience de ses recherches : trente années à interroger Poussin, Philippe de Champaigne, les logiciens de Port-Royal, Corneille ou Perrault... Voilà aussi pourquoi de nouvelles générations découvrent dans ses livres et ses articles un sol ferme, qui les aide à comprendre aussi bien la « pensée 68 » que les systèmes de pensées au sein desquels s'est construite ce que l'on appelle la « culture classique ».

Ses articles ont été très nombreux, plus de 300, à préparer, à accompagner, à prolonger une quinzaine de livres. D'où l'initiative prise après la mort de Louis Marin par un groupe d'élèves et amis, de rassembler une partie de ces articles, en particulier ceux qui prolongeait les livres publiés, qui exploraient de nouvelles voies, et qui n'ont pas eu le temps de devenir des livres. Ainsi de *Pascal et Port-Royal* en 1997 (après la *Critique du Discours : étude sur la Logique de Port Royal et les Pensées de Pascal*) et de *L'Écriture de soi* en 1999 (après *La Voix excommuniée*), et de *Politiques de la représentation* (après *Le Portrait du Roi* et *Utopiques : jeux d'espace*) en 2005.

Un recueil d'écrits sur l'art contemporain paraîtra en 2017, ainsi qu'un important recueil de recherches sur Louis Marin, aux Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, sous le titre : *A force de signes. Travailler avec Louis Marin*. Les archives de Louis Marin, déposées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine et inventoriées par Alain Cantillon et Pierre Antoine Fabre, seront ouvertes aux chercheurs à l'automne 2017. Elles pourront permettre de revisiter cette oeuvre dans les aventures de sa gestation et de découvrir des conférences et interventions inédites, dont plusieurs seront prochainement publiées.

L'article que le lecteur découvrira ici en traduction italienne n'est pas un article comme les autres. Les éditeurs français des recueils d'études posthumes de Louis Marin avaient choisi de le reprendre dans *Politiques de la représentation* (Paris, Kimé, 2005) pour le donner à relire, parce que sa première publication avait été très discrète. Et c'est sûrement le premier trait remarquable de ce texte. Louis Marin avait déjà publié dès 1969 dans la petite revue *Noroît*, à Arras, un article sur Nicolas Poussin, *Comment lire un tableau*. C'était avant son premier livre, *Études sémiologiques* (1971), donc au tout début de la vie publique de Marin. Or il revient à *Noroît* beaucoup plus tard, en 1980. Sa notoriété est tout autre après la *Critique du discours*, le *Portrait du Roi*, *Utopiques jeux d'espace*, et des dizaines d'articles en France et à l'étranger. Mais il ne néglige pas de confier à une revue régionale, très ancrée dans la vie artistique et culturelle du nord de la France, l'avancée de ses recherches. C'est une indication concrète de la générosité que l'on a souvent évoquée à propos de Louis Marin : la générosité, c'est-à-dire le projet, tenu toute sa vie, de transmettre dans des cercles extrêmement divers le travail d'une méthode et l'exigence d'une réflexion savante sur ce que l'on pourrait rapidement appeler le « politique », comme on le verra en lisant ces pages. Je vais y revenir. Mais il faut aussi souligner la manière qu'a choisie Marin ici, une manière que l'on retrouve dans un petit nombre d'autres moments de son oeuvre, dont l'un de ses derniers textes, publié après sa mort, *De l'entretien* (Paris, Minuit, 1997) : une forme orale-écrite, qui participe de la conversation, de l'échange, mais qui lui apporte en même temps la rigueur d'une écriture ; une forme hybride, en quelque sorte, qui n'est pas sans rapport avec d'autres hybridités de Louis Marin, entre philosophie et histoire, entre histoire de l'art et théorie de l'art, entre histoire des images et histoire des textes, etc. Une forme « chaleureuse » - un autre mot que l'on retrouve souvent dans les portraits de Marin - parce qu'elle anime les objets dont elle traite d'une sorte d'empathie communicative, elle les *rend présents* : et cela nous renvoie aux propositions de cet article, qui touchent la question de la *représentation* et des effets de présence de la représentation. Louis Marin développe ici avec beaucoup de concentration ce qui constitue un foyer central : le *chiasme* du pouvoir et de la représentation. Pour le dire rapide-

ment, la représentation a des pouvoirs, et ces pouvoirs s'exacerbent lorsque c'est le pouvoir lui-même qui se trouve représenté. Pourquoi ? Parce que le « pouvoir » - le roi, le prince, le puissant - n'est pas séparable de sa manifestation, des insignes par lesquelles il signifie ce pouvoir, il doit se montrer même lorsqu'il montrer ce qu'on ne doit pas voir (les secrets d'Etat par exemple). Le roi est donc toujours tout-à-la fois dans ses représentations et dans la présence qui est la sienne, nécessairement lorsqu'il se manifeste à travers elles. Il est captif de ce mode d'être, mais il impose aussi à ce mode la force de sa présence réelle, puisque l'un et l'autre sont inséparables. De là, deux conséquences essentielles, qui sont tout à la fois l'accomplissement et les limites de ce chiasme : d'une part, si le pouvoir à besoin de ses représentations, alors le sujet, l'agent, l'inventeur de ces représentations a lui-même un pouvoir, par exemple le peintre qui fait le portrait du roi, ou le dramaturge qui le met en scène dans ses figures ; mais d'autre part, le roi reste le roi, parce que le peintre ou le dramaturge n'ont *que* le pouvoir de la représentation alors que le roi a *aussi* le pouvoir de faire surgir soudainement une force, violence, guerre, coup d'Etat, par laquelle le sang qui coule n'est plus de la peinture. Louis Marin n'oublie jamais cela. Mais il pousse le plus point possible, comme les puissants eux-mêmes, ce qu'il appelle souvent la « mise en réserve de la force dans les signes » *et qui permet* d'observer cette force dans la représentation elle-même, si on sait la voir : comme par exemple quand Marin nous fait voir que le *Portrait de Louis XIV* de Rigaud est un portrait dont tous les attributs sont d'abord choisis par le monarque, qui se représente lui-même *avant même* que le peintre ne vienne représenter cette représentation...

Je viens d'écrire : « par exemple ». C'est un mot que l'on retrouve souvent sous la plume ou dans la voix de Louis Marin et dont cet article rend bien compte. C'est pour cela aussi que nous l'aimons beaucoup : des exemples, toujours ; des cas, des situations. La pensée la plus générale, d'une certaine manière, mais qui toujours s'éprouve *là où elle agit*, dans les choses : dans un portrait, sur une scène, dans un texte. Toujours, en dernière instance, du singulier. Du singulier et une méthode pour approcher ce singulier. Et tout cela parce que, précisément, le pouvoir se manifeste toujours sous des visages particuliers, il ne se laisse pas saisir dans son essence, mais toujours aussi dans son existence, dans sa phénoménalité, qui participe de sa dynamique propre : se faire voir, mais sans jamais se faire voir tout entier, et donc toujours se faire voir *sous un aspect particulier*.

Mais cet article/entretien nous dit encore autre chose : contrairement à ce que l'on a parfois pu croire, Marin n'est pas un homme des textes (en tant que philosophe) qui serait progressivement venu aux images (en tant qu'historien, voire même historien de l'art). Il a toujours affronté des écrits et des images (comme en témoigne l'article donné à Noroît en 1969 et le recueil des *Etudes sémiologiques*), qui sont les voies diverses par lesquelles quelque chose circule dans ce qu'il a pu appeler un « système de représentations ». On le voit bien dans les pages qu'on va lire : Marin nous parle d'abord des historiographes de la monarchie française, puis il passe à un autre « aspect », l'aspect « iconique », et nous parle des tapisseries de Charles Le Brun. Ce mot d'« aspect est fort, si on en entend bien le passé philosophique, phénoménologique. Ce sont les aspects d'une même chose, mais il n'y a que *des aspects*, qui, de ce fait, deviennent indépassables. Il faut passer *de l'un à l'autre*...

Cette circulation est importante, parce qu'elle fait apparaître qu'il y a tout à la fois

quelque chose qui se représente sous divers supports et qui passe de l'un dans l'autre, qui a vocation à ce passage, à cette communication, et en même temps quelque chose qui, irréductiblement, s'attache à *une* concrétisation, qui peut être une édition particulière d'un texte par rapport à une autre, ou qui peut être un signe iconique par rapport à un signe graphique, dont les parts d'« opacité » seront chaque fois uniques. Et cela n'est pas ou pas seulement un accident : cela participe de cet effet de présence de la représentation dont les «pouvoirs» ont su faire tant d'usage.

En lisant ces pages, on n'aura certes pas lu tout Louis Marin,* mais on aura lu un Louis Marin unique, comme toujours. Merci à Maria Cristina Addis et Giacomo Tagliani de cette nouvelle lecture !

Pierre Antoine Fabre (*Ecole des hautes études en sciences sociales*)

¹ Note 1 e 2 dell'originale confluite nel testo di Pierre-Antoine Fabre "Note historiographique".

² Le osservazioni dell'autore vertono sul verbo francese *représenter*, che sussume le aree semantiche ricoperte dai verbi italiani *rappresentare*, *ripresentare* e da alcune accezioni del verbo *presentare* [N.d.T.].

³ Nelle traduzioni di Benveniste /parfait/ viene normalmente tradotto direttamente con /aoristo/, e /passé simple/ con /passato remoto/.

* Je me permets de renvoyer ici au site consacré à Louis Marin, www.louismarin.fr, sur lequel on trouvera de nombreux articles téléchargeables, une bibliographie très complète, etc. Signalons aussi que les archives de Louis Marin, conservées à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), à Caen, en France, seront ouvertes au public à l'automne 2017. On y trouvera une documentation très riche sur le travail de Marin, et en particulier sur tous ses retours, au fil des années, aux mêmes objets, aux mêmes représentations, dont il observe *inlassablement* les effets, comme dans l'article qu'on va lire...

Anime elettriche, soggetti digitali. Una conversazione con Ippolita
A cura di Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (Centro Omar
Calabrese, Università di Siena)

CARTE SEMIOTICHE - Il vostro lavoro di critica degli oggetti tecnologici ritrova un'efficacia diagnostica delle scienze umane – in primis della filosofia – a fronte della complessità culturale del presente, liberando il nutrito dibattito sugli effetti antropologici e sociologici dei nuovi media dalla morsa di letture “apocalittiche” o “integrate” delle tecnologie e dei loro supposti “poteri sull'uomo”. In *Anime elettriche* (2016), in particolare, attingete esplicitamente all'analitica del potere di Michel Foucault per interrogare i dispositivi di soggettivazione e assoggettamento relativi alla *ricerca della verità* e della *cura del sé* esercitate attraverso, per mezzo e, in una certa misura, alle condizioni delineate dalle “macchine”. Come si snoda, secondo voi, la dinamica fra tecniche di dominio e tecniche del sé, ovvero fra controllo e conformazione, sul terreno del web e più in generale dei nuovi media contemporanei?

IPPOLITA - Ci piace ragionare sui limiti. Esplorare e fare ricerca sui limiti. Da questo punto di vista, due movimenti principali si oppongono nella dinamica fra tecniche di dominio e tecniche del sé. Da una parte, si può narrare la storia dell'estensione del dominio al di là dei limiti finora noti. Ad esempio, il limite del dominio si sposta dall'esterno del corpo umano all'interno. L'addestramento cognitivo-comportamentale che si ottiene con i procedimenti di *gamificazione* è uno spostamento del limite del controllo dal sistema disciplinare esterno all'auto-disciplina interna. Alla dialettica servo-padrone si sostituisce l'iperbole della prestazione illimitata. Siamo padroni di noi stessi e del nostro futuro, forse, ma pur sempre padroni, e il padrone domina, opprime e sfrutta. Ma come ribellarsi agli oppressori e sfruttatori, se ci controlliamo, opprimiamo e sfruttiamo da soli? Dall'altra parte, cerchiamo di raccontare le storie dell'estensione dell'autonomia individuale e collettiva al di là dei limiti finora noti. Esistono tante tattiche di sopravvivenza, ma anche di espansione delle sfere di libertà condivise. Non soluzioni per tutti, ma pratiche localizzate, personali, da imparare e diffondere adattandole alla propria situazione.

C.S. - Confessione, potere pastorale, panottismo: i grandi paradigmi foucauldiani, per riprendere Giorgio Agamben, mostrano una crescente efficacia ermeneutica dei processi culturali e sociali in corso. Mentre però le pratiche confessionali e le tecniche panottiche sono state oggetto costante d'attenzione nello studio dell'interazione fra utenti e media, il pastorato come strategia governamentale che sussume

differenti modellizzazioni del potere – sovranità, disciplina, biopolitica – sembra rimasto in qualche modo ai margini dal dibattito critico. Voi vi fate riferimento in relazione tanto alla questione della ri-sacralizzazione di istituzioni secolarizzate (le “democrazie occidentali”), ponendo in rilievo il concetto cardine di “debito”, quanto alla presunta neutralità della scienza. Quale ruolo gioca oggi la verità come valore supposto naturale all’interno dell’ordine del discorso pubblico?

I. - La verità, con la V maiuscola, non è mai esistita nemmeno in ambito scientifico; tanto meno è mai esistita da un punto di vista politico, ma esistono visioni migliori di altre perché siamo disposti a sostenerle con forza, pur sapendo che non poggiano su nessun fondamento ultimo, nessuna verità rivelata.

La situazione attuale prosegue nel solco dell’industria culturale di massa analizzata da Adorno e Horkheimer. La novità è che ogni singolo individuo, anzi, ogni profilo, che può essere collettivo oppure solo uno dei tasselli di un individuo, contribuisce alla moltiplicazione dei prodotti «culturali» consumati dalle masse. Questa distribuzione del potenziale di emissione comunicativa è solo apparente, poiché in effetti per avere una «voce» gli utenti devono «accedere a sé stessi», al loro profilo sulle piattaforme. Il livello di accentramento è straordinario.

Per quanto riguarda il debito ci sentiamo di rimandare alla trattazione di David Graeber nel suo ponderoso saggio *Debito. I primi 5000 anni* (2012). Con una precisazione: alla ri-sacralizzazione del debito come collante fondamentale delle interazioni sociali si è aggiunta la ri-sacralizzazione della moneta come potenziale elemento di autonomia rispetto allo *status quo* istituzionale. Si fa un gran parlare di criptovalute come panacea di tutti i mali, come se l’abbondanza di denaro fosse una garanzia di relazioni migliori tra le persone, di società meno afflitte da gerarchie oppressive. Ma se studiamo un poco il funzionamento delle criptomonete oggi note ci rendiamo facilmente conto che l’analisi tecnica svela il segreto di Pulcinella: il punto non è la ricchezza, ma la fiducia. Siccome è venuta meno la fiducia nelle istituzioni che garantiscono il valore della moneta, si creano nuove monete il cui valore è garantito dalla *blockchain*, cioè da un sistema algoritmico considerato “corretto” perché non alterabile. Si sposta la fiducia dall’istituzione istituita all’istituzione che si sta istituendo, l’autorità dell’algoritmo. Chi controllerà i controllori? I tecnici in grado di capire l’algoritmo, si dirà. Nessuna garanzia che agiranno nell’interesse pubblico, qualsiasi cosa ciò significhi, o a favore delle minoranze oppresse. Senza contare il fatto che gli algoritmi di per sé non sono affatto neutri, ma, ovviamente, sono influenzati dalle credenze e convinzioni delle persone che li creano. Ma poiché la stragrande maggioranza delle persone non ha la più pallida idea di come funzionino, la loro attività diventa magica.

C.S. - Già Algirdas J. Greimas, in *Del senso 2* (1983), avvicinava la verità in termini di effetto di senso ed esito di strategie cognitivo-fiduciarie sottese al discorso saputo e creduto vero, opponendo in particolare il mascheramento soggettivante caratteristico del discorso religioso (rivelazione) e quello oggettivante costitutivo del discorso scientifico (dimostrazione). Se il rapporto che lega soggetto e verità è l’elemento centrale che sorregge l’efficacia del pastorato, in che modo le piattaforme social di massa rilanciano il ritorno prepotente – tanto negli enunciati che nelle pratiche – di un bisogno di credere e della ricerca spasmodica di un vero?

I. - Più che ricerca del vero, si ricerca e si idolatra il dato. Frange sempre più ampie del discorso scientifico stesso sono sempre meno legate alla dimostrazione di

un'ipotesi ritenuta verificabile, o non falsificabile, e sempre più si dedicano alla selezione di dati adeguati rispetto al programma di ricerca finanziato. Una quantità straordinaria di articoli scientifici non rispettano affatto uno dei criteri base del metodo scientifico: la riproducibilità della sperimentazione. Vengono effettuati talmente tanti filtri sui risultati ottenuti e applicate variabili di ogni tipo, al punto da rendere l'esperimento irripetibile, spesso persino per gli stessi scienziati. Paradossalmente, il discorso religioso sembra più onesto, perché non pretende di dimostrare nulla: semplicemente, chiede di applicare un modello interpretativo senza metterlo in discussione. Le verità sono sempre state multiple e parziali, anche quelle scientifiche: dipendono dal sistema di riferimento. Quello che salta nelle piattaforme confessionali di massa è la necessità di una verifica qualsiasi. Ennesima logica conseguenza del produttivismo tipico del XX secolo, che nel XXI secolo prosegue sotto forma di produzione di dati. L'idolatria del dato conduce a sottovalutare l'ideologia e la teoria, come se non ci fosse più bisogno né dell'una né dell'altra. Tuttavia raccogliere dati con l'idea che "parlino da sé" e ci svelino la verità del nostro carattere (chi siamo davvero e cosa vogliamo) è un'ideologia bella e buona, una credenza anzi, che però non si dichiara come tale.

C.S. - Le vostre ricerche muovono dall'interesse per un genere di regolarità discorsive che rendono superflue, se non dannose, le tradizionali dicotomie che hanno da sempre condizionato la riflessione accademica e più in generale culturale sulle nuove tecnologie di informazione e comunicazione: reale/virtuale, naturale/artificiale, organico/macchinico. La vostra stessa definizione dei social network - «informatica commerciale implementata per un uso diffuso in tutti gli strati sociali» (2016, p. 8) - evidenzia il complesso connubio fra prestazioni tecnologiche, assetti giuridici, logiche economiche, forme della sensibilità e norme e pratiche di interazione sociale sotteso a tali piattaforme. Piuttosto che delineare un mondo virtuale e auto-referenziale avulso dalla "vita vera", l'ambiente social sembra lavorare al contrario a instaurare continuità e retro-attività fra l'insieme dei domini dell'esperienza: fra spazio del *secretum* e ribalta sociale, fra sensibilità e cognizione, fra servizio commerciale e luogo di pubblico convivio. Di fatto uno stesso *corpo corporativo* lascia continuamente tracce accessibili indifferentemente al datore di lavoro e al partner, agli amici e ai familiari, alle istituzioni e alle aziende di servizi: i distinti "teatri sociali" tendono a convergere in unico orizzonte di conferme e aspettative che impone un solo genere di maschera rivolto indistintamente a chiunque. Quanta parte gioca secondo voi, nel quadro delle procedure di individuazione e normalizzazione inscritte nelle pratiche social, la neutralizzazione della differenza fra i distinti spazi fisici e più in generale discorsivi che scandiscono l'esistenza storica?

I. - Un punto di vista privilegiato per comprendere i valori di un sistema sociale è osservare il modo in cui si relaziona con la morte. Il teatro sociale si fa particolarmente esplicito nel momento del trapasso. L'interposizione di strumenti digitali amplifica ulteriormente i livelli di conflitto in gioco. Pensiamo ai profili dei defunti, che sono ormai milioni sui social, eppure continuano in qualche modo a esistere. Nel momento della morte, quel profilo diventa una sorta di camera ardente prima e di urna poi, ci si rivolge a quel simulacro per dare l'ultimo saluto e si ritorna poi per ricordare il *de cuius*, colui che fu. Cosa ancora più evidente nel caso delle celebrità, la cui morte scatena sempre grandi manifestazioni emotive di massa. Nel complesso si tratta quindi di forme rituali tradizionali, come la "partecipazio-

ne al lutto”, traslate nei mondi digitali, e soprattutto vissute grazie ai mediatori digitali. La nostra attenzione è focalizzata in particolare su quelle che abbiamo definito «piattaforme confessionali»: luoghi dove espletiamo una serie di funzioni essenziali alla nostra vita quotidiana, luoghi della delega cognitiva che diventa delega dell’organizzazione sociale.

I rituali sono senz’altro utili, fondamentali per gli esseri umani, per la loro costruzione psichica individuale e per plasmare l’immaginario collettivo ovvero le dinamiche sociali da cui nasce una civiltà. Tutti i riti hanno un senso, una funzione, altrimenti non perdurerebbero. Si possono ossificare e diventare mera ripetizione di una tradizione intoccabile, ma ciò non toglie che siano necessari all’organizzazione psico-sociale. Concordiamo con chi ritiene che la nascita della civiltà non coincida con l’invenzione della scrittura, ma con l’invenzione dei riti di commiato della morte. In questo senso ancora Foucault ha svolto una notevole ricognizione del dibattito del XIX secolo su «società incineranti» (che bruciano i morti) e «società inumanti» (che seppelliscono i morti), nelle prime lezioni al Collège de France (Foucault 2015).

Che tipo di società sono quelle in cui i parenti e le persone care non toccano i loro morti, non li lavano, non compongono i cadaveri, ma delegano agli specialisti della morte la cura degli estinti (che vengano cremati o seppelliti), e d’altra parte si abbandonano a conversazioni sulla morte sui social media, a dimostrazioni d’affetto per chi non c’è più, accendendo ceri virtuali e componendo peana sulle bacheche di Facebook o simili?

Sicuramente sono società che delegano l’organizzazione dei momenti chiave della vita ad aziende a scopo di lucro. Il punto centrale per noi è che non si tratta di un fenomeno isolato, ma si inserisce a pieno titolo nel quadro delle società della trasparenza radicale ovvero della prestazione. Per essere all’altezza della prestazione, si delega necessariamente ai professionisti. Sempre di più, algoritmi gestiti da società impegnate nella privatizzazione di qualsiasi cosa: che ci ricordano i compleanni, le date di nascita, e quindi perché no anche le date di morte, l’opportunità di lasciare un segno del nostro passaggio sul profilo del deceduto, di onorare la sua memoria non nell’intimità riservata dei luoghi sacri, ma sulla pubblica scena, nell’acceccante luce della ribalta mediatica, dove tutti possano vederci, approvarci, taggarci, valutarci.

C.S. - Il crinale tra soggettivazione e assoggettamento è sempre stato molto scivoloso e difficilmente identificabile, ma nelle società contemporanee le due polarità sembrano sovrapporsi completamente. Il potere cui fate riferimento in *Anime elettriche* cerca di rimuovere tutte le sue negatività (se non in contesti bellici o concentrazionari) per esaltare la sua dimensione positiva (dalla coercizione all’incattivazione, o ancora da un dover non-fare a un poter-fare): è la logica del gioco a premi, sulla quale voi vi soffermate lungamente. A questo proposito, tanto Han che Deleuze, ai quali fate riferimento a più riprese, mettono in luce un’ulteriore evoluzione delle tecniche governamentali nel quadro delle società capitalistiche avanzate, imperniata sullo stretto rapporto fra fluidificazione degli spazi e dei ruoli sociali e istituzione di un soggetto plastico e “dividuale” (Deleuze), la cui unica percezione del conflitto si riduce alla lotta fra sé e sé al fine di perseguire obiettivi che slittano e differiscono *ad infinitum*. *Pornografia emotiva, ipercoerenza narrativa, confessione e gamificazione*, i principali livelli a cui si sostanzia e conserva a vostro avviso l’ideale utente trasparente alle macchine, partecipano di una medesima “sintassi” imperniata su perenne istituzione e rottura di limite: fra funzioni e istanze sociali, fra i diversi

domini dell'esperienza, fra coscienza riflessiva e reazione irriflessa. Da questo punto di vista, possiamo considerare l'acquario di Facebook un diagramma delle società del controllo nei termini in cui Foucault accoglie il Panopticon quale diagramma delle società disciplinari, ovvero una macchina che lavora simultaneamente a indifferenziare il *socium* e a divergere internamente gli individui?

I. - Il modello panottico di Bentham, che Foucault descrive come paradigma delle istituzioni disciplinari, non può essere applicato in maniera rigida alle reti sociali digitali (intendiamo quelle commerciali di massa). Il panottico digitale recupera un tratto architettonicamente precedente al panottico di Bentham: il teatro greco. Nell'architettura digitale infatti la piccola cella individuale assurge a spazio dell'esibizione, proscenio del sé. In questo nuovo spazio siamo chiamati al racconto, non al silenzio. Da sorvegliare e punire si passa a sorvegliare e premiare, con un *like* in guisa di applauso. Come ben suggerisce Han inoltre scompare la dialettica della negatività per essere sostituita con un tipo di violenza del tutto immanente allo spazio saturo della positività. La prassi di questo nuovo soggetto non è la negatività del divieto ma la positività del "poter fare" illimitato. La rappresentazione del potere scompare perché il ruolo di controllo viene assunto socialmente: gli altri, (amici e followers) sono il pubblico e la censura.

C'è da aggiungere che l'utilitarismo del panottico benthaniano descritto da Foucault mette in luce solo una prima fase della sovrapposizione tra *homo criminalis* e *homo oeconomicus*. Infatti delinea un soggetto ancora passivo, come quello del vecchio media televisivo: economico solo in termini di risparmio, plasmato per obbedire non per essere creativo. La contro narrazione del criminale nella sua clandestinità è intensamente politica, epica.

Nel panottico digitale la sovrapposizione tra *homo criminalis* e *homo oeconomicus* invece è stata ultimata, la servitù è volontaria. Lo spazio estremo del controllo, l'istituzione totale che ha nel carcere la sua esemplificazione, diventa definitivamente lo spazio estremo del mercato. La narrazione del soggetto detenuto è completamente funzionale al sistema, perché non si percepisce come prigioniero, non percepisce più la propria devianza, il proprio essere straniero, è imprenditore di se stesso. Si realizza in nuce il sogno di ogni anarco-capitalista, un mercato senza Stato, lo Stato che diventa mercato.

L'architettura stessa del panottico mira all'introiezione del controllo e, di conseguenza, alla produzione di corpi e anime disciplinati, ma non creativi. La sorveglianza esiste, certo, ma la persona oggetto di sorveglianza non deve essere in grado di sapere in quale momento è in atto. Dalla consapevolezza di uno sguardo potenziale deve nascere un insieme di comportamenti di fatto. Dalla possibilità di repressione deve scaturire l'eliminazione della repressione stessa (come detto la prospettiva di Bentham è utilitarista) e la costruzione di soggetti disciplinati. La posta in gioco di queste pratiche è che i comportamenti dei cosiddetti devianti coincidono, o almeno non costituiscono una minaccia per la società che pone in essere le istituzioni disciplinari. Queste ultime assumono quindi, nelle parole di Foucault, una posizione eterotopica. Sono eterotopie, luoghi altri rispetto alla società.

Possiamo affermare lo stesso per quanto riguarda le reti sociali digitali? Non del tutto, perché a differenza del carcere, del manicomio o persino della scuola in quanto istituzione disciplinare, non si collocano né si proclamano in un'esteriorità in relazione a (e generata da) una società (e le sue istituzioni politiche), ma piuttosto si costituiscono come un'estensione digitale della realtà

e delle forme di vita che nella realtà si sviluppano.

Se l'uso delle piattaforme dipende da un certo codice morale (ad esempio, il divieto della pornografia sessuale su Facebook), il rispetto di queste norme viene assicurato sia da dispositivi giuridici a tutti gli effetti, per esempio i termini del servizio, ma soprattutto paragiuridici che sono gli amministratori di sistema e altri interventi a livello di piattaforma.

Spesso questi interventi sono provocati dagli utenti stessi della piattaforma, da quelli che dovrebbero essere puramente soggetti al panottico, e che invece contribuiscono in maniera attiva con i loro comportamenti, ad esempio denunciando i contenuti offensivi. In quest'ultimo esempio si vede bene che l'analogia fra reti digitali e panottico ha dei limiti: gli utenti consapevoli dell'esistenza degli amministratori di sistema sono pochi, a parte quelli che hanno infranto le regole della piattaforma e si trovano quindi oggetto di repressione effettiva. Questo perché a differenza del panottico, in cui il sistema repressivo è evidente, al centro, visibile, in questo caso l'amministratore come agente repressivo agisce a partire da uno strato dell'oggetto tecnico che è invisibile e inaccessibile agli utenti comuni.

Le logiche della *gamificazione* riflettono un condizionamento nei confronti dell'oggetto tecnico che mira a indurre modalità d'utilizzo che non si confondono con la ragione per cui gli utilizzatori se ne servono (comunicare, condividere contenuti, ecc.), ma che si allineano alla ragione per cui i loro proprietari le sviluppano: ottenere un profitto commerciale. In parole povere, i contenuti che si condividono sui social sono irrilevanti. Conta solo il fatto che possano essere misurati, quantificati e quindi restituiti sotto forma di gratificazione *gamificata* agli utenti, di profitto alle aziende dietro le quinte, di continuo aggiustamento delle interazioni automatizzate a livello di algoritmi. Anche qui si può scorgere una linea di rottura con il modello disciplinare, una fessura attraverso cui manifesta il regno del positivo: l'ingiunzione alla trasparenza radicale. Quest'ultima non induce la modellazione di soggettività in relazione a un'esteriorità sociale, per renderle conformi a ciò che sta «fuori», come accade nel modello panottico. L'obiettivo è invece di constatare e trattenere in maniera permanente gli stati e le evoluzioni di quelle soggettività. Le procedure di gamificazione pungolano i soggetti per ridurli a tendenze definite mediante calcoli probabilistici, in quella che Bernard Stiegler chiama *crescente automatizzazione delle protensioni*. I media sociali riproducono e amplificano le dinamiche di gruppo e anche le logiche di una società del controllo, per riprendere Deleuze che discute e oltrepassa il Foucault commentatore delle società disciplinari. Ma al tempo stesso offrono la possibilità di far esplodere queste camicie di forza attraverso la moltiplicazione delle possibilità d'accesso a contenuti molto diversificati e anche grazie a una profiliazione che oltrepassa i limiti di una sola piattaforma, grazie ad accordi commerciali tra piattaforme, a incroci sulle basi dati, cookies di terze parti e così via. Sono camicie di forza che tendono ad ampliarsi, a svilupparsi insieme alle capacità d'interazione degli utenti. Più sono attivi, più si avviluppano, sentendosi più liberi di partecipare.

In questo senso, la trasparenza radicale non consiste semplicemente nel "dire la verità" su questa o quell'altra piattaforma. L'impronta che lascio sulla Rete è l'immagine anche delle mie contraddizioni, e dell'evoluzione delle mie relazioni, e sono queste le risorse preziose che possono fruttare molto. Il mio profilo è interessante non solo in qualità di buona madre di famiglia, di perfetta compagna di Blablacar, di fan di una serie TV, di fruitrice occasionale ma reiterata di porno di gruppo: tutti insieme questi profili interagiscono fra loro e costituiscono la storia

di ciò che io “sono” a partire da ciò che faccio vedere alle macchine, e non di ciò che faccio vedere agli altri utenti. Da cui la potenza inaudita e inedita di questi sistemi: non controllano solo il qui e ora, ma tendono a prevedere chi sarò, ovvero come mi comporterò, nel futuro. Sono macchine che cercano di disegnare i divenire possibili.

C.S. - Voi scrivete: «Nella società della prestazione, il controllo è effettuato dall'utente, la norma è interiorizzata attraverso l'autocontrollo indotto. Il nuovo campo di battaglia è tutto “interiore”, ossia è sulla cura di sé che si gioca ed è qui, tra addestramento e consapevolezza, che si aprono i margini possibili di emancipazione» (2016, p. 77). Il passaggio verso un controllo interiore e interiorizzato è messo bene in luce da Foucault nel capitolo conclusivo di *Sorvegliare e punire* e ripreso nei suoi ultimi corsi, che mostrano le perversioni contemporanee di un'etica del sé in cui il richiamo all'«essere se stessi» (2001c) si trova svuotato di ogni lavoro epistemico (lo *gnōthi seauton* delfico che voi richiamate a più riprese). Questo auto-controllo interiore dei pensieri e delle emozioni – diretto discendente delle tecniche ermeneutiche di matrice confessionale – si accompagna al contempo al controllo e al monitoraggio della propria interiorità bio-fisica attraverso applicazioni in grado di registrare le prestazioni corporee e darci una linea di condotta per ottimizzare le nostre “performance” vitali. A quali scenari può dar vita questo doppio controllo interiore e quali sono, secondo voi, le connessioni con la società del merito che a gran voce viene invocata da più parti?

I. - Il campo di battaglia è interiore, l'addestramento proviene da un desiderio di conformismo dell'individuo ripagato a suon di gratificazioni, perciò anche il limite dello sfruttamento è interiore. L'auto-controllo si manifesta in maniera evidente nel collasso della dialettica sfruttatore-sfruttato. L'utente di Uber fornisce un servizio mediante una piattaforma che si occupa di organizzare la sua esperienza di “lavoratore”. È lui che decide quanto lavorare. Ma gli algoritmi sono fatti in modo da forzare la sua prestazione, spingerlo a essere più disponibile, più in fretta rispetto agli altri conducenti, e più in fretta anche rispetto allo storico delle sue prestazioni passate. Quando gli capita di voler rallentare i suoi ritmi, il sistema che lui stesso ha contribuito a creare gli notifica i peggioramenti intervenuti. In tutti i sistemi basati sui feedback degli utenti si determinano dinamiche di controllo e auto-controllo perverse. Gli ospiti di AirBnB sono gentili e accoglienti con i viaggiatori a cui forniscono una stanza perché sono persone gentili e accoglienti o solo perché temono di vedersi appiappare un feedback negativo sulla piattaforma, veder scendere il loro gradimento e quindi le loro occasioni di guadagno? Nel momento in cui questo genere di servizi decentrati e apparentemente “senza padrone” costituiscono una via di sopravvivenza, vengono modificati i comportamenti delle persone. Tutti temono il rating negativo, tutti cercano di massimizzare la propria prestazione e sono in competizione con tutti gli altri, persino con sé stessi, perché devono costantemente migliorarsi. Emanciparsi da quello strumento diventa difficilissimo.

Un altro esempio molto chiaro dell'autocontrollo ci viene offerto dal comportamento degli adolescenti sui social. I ragazzi sanno che gli adulti li controllano, perciò tendono ad auto-controllarsi e a far spettacolo del loro autocontrollo. È molto frequente che abbiano un account Facebook in cui sono amici dei loro genitori e/o amici dei genitori e/o altri adulti che li controllano. In quell'ambito il loro comportamento sarà conforme a quanto richiesto, senza sbavature. Poi

però di solito hanno anche un altro (altri) profili su altri social, di cui genitori e adulti magari non sospettano l'esistenza, sui quali si comportano in modo del tutto differente. Da una parte confessano in pubblico il loro sé accettabile per gli adulti; dall'altra confessano e agiscono un sé conforme alle aspettative dei loro pari, al di fuori del controllo diretto adulto, ma sotto il ferreo controllo delle piattaforme.

C.S. - «I meccanismi di fidelizzazione dei consumatori, degli elettori, dei sudditi, sono noti da secoli. Tuttavia, la pervasività dei sistemi di connessione digitale interattivi apre scenari inediti alle tecniche di addestramento di massa. Si tratta di una delega cognitiva che diventa delega dell'organizzazione sociale. Le procedure di interazione automatizzate si raffinano attraverso l'uso che gli utenti fanno dei loro strumenti. La partecipazione alla costruzione di mondi condivisi si trasforma in addestramento comportamentale» (Ippolita 2016, p. 100). In questa nuova dimensione euforica dell'esercizio del potere, quali possono essere a vostro avviso delle tattiche di contro-condotta per sottrarsi all'invasività del monitoraggio dei dati che produciamo pur senza assumere un atteggiamento apocalittico sulle sorti della nostra relazione con la tecnologia? Ad esempio, Jonathan Crary sembra indicare solo nel sonno l'atto di resistenza alle strategie iper-produttive della contemporaneità (Crary 2013). Non possono invece immaginarsi tattiche di resistenza in grado di riaprire per il corpo sociale nuovi spazi di intenzionalità?

I. - La resistenza rimanda a un immaginario di fatica, dove il piacere è piuttosto marginale. La pervasività delle logiche di *gamificazione* tende a sottrarci anche lo spazio del gioco. Ma noi non vogliamo rinunciare al gioco, al piacere di giocare insieme. Anzi, pensiamo che l'apprendimento tramite il gioco sia uno dei modi privilegiati per stratificare davvero un'esperienza, renderla parte di noi. Metterci le mani sopra, per il piacere di farlo, e di farlo insieme: questa attività in prima persona, questa interazione piacevole (ci dev'essere dell'eros!) è la prima condizione di felicità per giocare da hacker con gli strumenti tecnologici.

Nel corso dei nostri laboratori di *s-gamificazione* abbiamo messo a punto una metodologia semplice per andare verso la creazione di una pedagogia conviviale, con le macchine che ci piacciono. Ma prima dobbiamo sbarazzarci degli automatismi che ci rendono meri ingranaggi delle megamacchine corporative. Per noi, autodifesa digitale significa soprattutto smettere di re-agire agli stimoli gamificati. Ciò modificare le nostre abitudini in maniera consapevole.

Non è possibile render conto qui del funzionamento di un tipico laboratorio, perché ogni gruppo di persone e ogni situazione è radicalmente diversa. Inoltre emergono di frequente questioni estremamente personali, da mantenere nello spazio protetto del gruppo, al riparo dalle luci della ribalta. Perciò abbiamo provato ad astrarre i passaggi fondamentali per poterne fare un resoconto, come fosse una storia che si ripete in maniera sempre diversa.

Il primo passo è riconoscere che siamo immersi in ambienti interattivi fortemente condizionati da automatismi che non abbiamo scelto e che non ci fanno stare bene. Il secondo passo è osservarci agire, come fossimo estranei dalle curiose abitudini, strani animali che si irritano per un messaggio, si esaltano per un like, sobbalzano per una notifica... Una volta individuati gli automatismi (stimolo-reazione) che ci fanno comportare in un certo modo, portiamo l'attenzione sui cambiamenti emotivi. Rabbia, gioia, tristezza, eccitazione, impazienza, invidia, paura e molte

altre emozioni si manifestano continuamente, spesso mescolate fra loro. Esiste un design dell'emozione interattiva di cui non siamo consapevoli.

Il terzo passo è raccontare agli altri, a persone di cui ci fidiamo, quello che abbiamo scoperto di noi. Non raccontare sulle bacheche pubblicate di una multinazionale privata i fatti nostri. Non lasciare che i dati dei nostri profili collegati fra loro "parlino da sé" e ci dicano cosa fare, come e con chi. Al contrario, far emergere in spazi e tempi dedicati le maschere che animano la nostra personale liturgia interattiva. L'indecisa, lo sbruffone, il timido, la competente e tanti altri sono fasci di emozioni che si sedimentano senza che ce ne accorgiamo. Fino al punto in cui "rispondiamo sempre così", siamo asserviti al nostro proprio comportamento indotto. Comprendere le nostre tipologie di interazione è fondamentale per crearne di nuove, che meglio ci corrispondono.

Il quarto passo è confrontare le nostre storie con quelle degli altri. Molto spesso scopriamo che le nostre abitudini compulsive sono analoghe a quelle degli altri, e ci sono tanti modi per cambiare, sempre che lo vogliamo.

Bibliografia

-
- Aarsteh, Espen
1997 *Cybertext: perspectives on ergodic literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.
- Addis, Maria Cristina
2016 *L'sola che non c'è. Sulla Costa Smeralda, o di un'u-topia capitalista*, Quaderni di Etnosemiotica, Bologna, Esculapio.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max
Adorno, Theodor W. & Levin, Thomas Y.
1982 *Transparencies on Film*, "New German Critique, Special double Issue on New German Cinema", 24-25, pp. 199-205.
- Agamben, Giorgio
1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
2003 *Stato di eccezione* ("Homo sacer", II, 1), Torino, Bollati Boringhieri.
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- Águeda, Pedro
2015 "Interior encarga un sistema para buscar potenciales terroristas en las redes sociales y con la huella digital", *Eldiario.es*, http://www.eldiario.es/politica/Interior-herramienta-detectar-terroristas-sociales_0_374463090.html (30.06.2016)
- Alerta Solidària
2013 *El Malson d'Orwell. Control social i noves tecnologies*, Manresa, Tigre de paper.
- Allinson, Jamie
2015 "The Necropolitics of Drones", *International Political Sociology*, 9, pp. 113-137.
- Almeder, Robert F.
1980 *The Philosophy of Charles S. Peirce. A Critical Introduction*, Oxford, Basil Blackwell.
- Aluffi, Giuliano
2016 *Algoritmi e ricordi: così il mio amico resuscita nella chat*, "Repubblica.it", 10 ottobre 2016, http://www.repubblica.it/tecnologia/2016/10/10/news/_parla_con_lui_roman_muore_in_un_incidente_eugenia_maga_del_software_usa_i_loro_dialoghi_per_creare_un_suo_alter_eg-149440494/.
- Althusser, René
1965 *Pour Marx*, Paris, Maspero.
- Amaducci, Alessandro
2014 *Videoarte: storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan.
- Andrejevic, Mark
2007 *iSpy: Surveillance and Power in the Interactive Era*, Lawrence, University Press of Kansas.
- Andrews, Dan & Sánchez, Aida
2011 *The evolution of homeownership rates in selected OECD countries: Demographic and public policy influences*, "OECD Journal: Economic Studies", 1, pp. 207-243.
- Anonimo
1925-26 *L'attività dell'amministrazione straordinaria nel campo dell'assistenza alle classi meno abbienti, "Capitolium IV"*, pp. 245-248.
-

- Anthony, Laurence
2014 AntConc (Version 3.4.3) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University.
Disponibile su <http://www.laurenceanthony.net/>
- Aqueci, Francesco
2007 *Introduzione alla semioetica*, Roma, Aracne.
- Assange, Julian
2014 *When Google Met WikiLeaks*, New York, OR Books (tr. sp.: *Cuando Google encontró a WikiLeaks*, Madrid, Clave intelectual 2014).
- Atkinson, Michael
2003 *Tattooed. The Sociogenesis of a Body Art*, Buffalo-Toronto-London, University of Toronto Press.
- Auerbach, David
2012 *Anonymity as Culture: A Treatise*, “Triple Canopy”, 15, http://www.canopycanopycanopy.com/contents/anonymity_as_culture__treatise.
- Aureli, Pier Vittorio
2013 *Dogma - 11 Projects*, on the occasion of the exhibition *Dogma: 11 Projects* at the Architectural Association School of Architecture, 22 February - 20 March 2013, London, Architectural Association.
- Autelitano, Alice (ed.)
2010 *The Cinematic Experience. Film, arte contemporanea, museo*, Udine, Capannotto.
- Aymard, Maurice
1987 “Spazi”, in Braudel, Fernand (ed.), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano, Bompiani, pp. 123-144.
- Balzola, Andrea (ed.)
2010 *Arte e media. Formazione ricerca produzione, origini, identità, prospettive*, Milano, Scalpendi Editore.
- Barcellona, Pietro
2013 *Parolepotere: il nuovo linguaggio del conflitto sociale*, Roma, Castelvecchi.
- Barnés, Héctor
2014 “Un científico explica por qué importan más las humanidades que la ciencia”, *El Confidencial*, http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-11-17/un-cientifico-explica-la-razon-por-la-que-las-humanidades-importan-mas-que-la-ciencia_234074/ (30.06.2016).
- Baron, Jaimie
2012 *The Archive Effect: Archival Footage as an Experience Reception*, “Projections”, 6 (2), pp. 102-119.
- Barthes, Roland
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard – Seuil (tr. it.: *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi 2003).
- Battaglia, Salvatore & Barberi Squarotti, Giorgio (eds.)
1961-2002 *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- Baudrillard, Jean
1978 *La precessions des simulacres*, Paris, Éditions Galilée (tr. sp.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós 2005).
- Bauman, Zygmunt
1998 *Globalization. The Human Consequences*, Cambridge-Oxford, Polity Press-Blackwell Publisher (tr. it.: *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, Laterza 2001)
1999 *In Search of Politics*, Stanford, Stanford University Press (tr. it.: *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli 2000).
- Bayoumi, Moustafa
2006 *Racing Religion*, “CR: The New Centennial Review”, 6/2, pp. 267-293.
- Bellanca, Nicolò
2016 *La scienza economica dominante come religione pubblica*, “Micromega”, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/la-scienza-economica-dominante-come-religione-pubblica/> (28.06.2016).
- Bellussi, Angelo
1925 *Igiene scolastica e metodo statistico*, “Capitolium II”, pp. 249-250.
- Benjamin, Walter
1955 *Schriften*, Berlin, Suhrkamp Verlag (tr. it.: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1995).
1991 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung)*, “Gesammelte Schriften VII/1”, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 350-384 (tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: prima stesura dattiloscritta, 1935-1936*, in

- Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio, *Aura e cboc*, Torino, Einaudi 2012, pp. 17-49).
- Benjamin, Walter & Arendt, Hannah (eds.)
1969 *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books.
- Bentham, Jeremy
1791 *Panopticon or the inspection-house*, London, T. Payne (tr. it.: *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio 1983).
- Berry, Davis (ed.)
2012 *Understanding Digital Humanities*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Bertozzi, Marco
2013 *Recycled Cinema: immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Bigorra, David
2015 *La necessitat de consultar el mòbil cada cinc minuts*, "Ara", http://www.ara.cat/societat/necessitat-consultar-mobil-cinc-minuts_0_1481251874.html (30.06.2016).
- Bilal, Wafaa & Lydersen, Kari
2008 *Shoot an Iraqi: Art, Life and Resistance under the Gun*, San Francisco, City Lights.
- Blanchar, Clara
2014 *Sí, pudieron*, "El País", http://politica.elpais.com/politica/2014/02/21/actualidad/1393010178_488272.html (16.09.2016).
- Bocconi, Settimio
1925 *Il riordinamento del Palazzo dei Conservatori*, "Capitolium IV", pp. 189-195.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard
1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT press.
- Boyd, Danah & Crawford, Kate
2012 *Critical Questions for Big Data*, "Information, Communication & Society", 15, pp. 662-679.
- Brain, Robert
1989 *The Body Decorated*, London, Thames and Hudson.
- Braudel, Fernand
1949 *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin (tr. it.: *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi 2010).
- Bray, Sean
2015 *Gender Dysphoria, Body Dysmorphia, and the Problematic of Body Modification*, "The Journal of Speculative Philosophy", 29, pp. 424-436.
- Brighenti, Andrea Mubi
2010 *Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance*, "Surveillance and Society", 7/2, pp. 137-148.
- Brown, Rebecca (Beckie0)
2014 *Photo Every Day. 6 1/2 Years*, https://www.youtube.com/watch?v=eRvk5UQY1Js_
- Browne, Simone
2015 *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham, Duke University Press.
- Butler, Judith
1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge (tr. it.: *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni 2004).
- 1993 *Bodies that Matter*, New York, Routledge.
- Calvino, Italo
1988 "Leggerezza", in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti (tr. fr.: "Lègèrèté", en *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Seuil 2001).
- Campanelli, Vito
2015 *Remix. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Milano, doppiozero.
- Campesi, Giuseppe
2012 *Migrazioni, sicurezza, confini nella teoria sociale contemporanea*, "Studi sulla questione criminale", VII, n. 2, pp. 7-30.
- Canevacci, Massimo
1996 *Antropologia della comunicazione visuale. Per un feticismo metodologico*, Genova, Costa&Nolan.
- Canfora, Luciano
2003 *Critica della retorica democratica*, Roma, Laterza.
2004 *Democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma, Laterza.
- Canguilhem, Georges
1965 *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin (tr. it.: *La conoscenza della vita*, Bologna, Il Mulino 1976).

- 1966 *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France (tr. it.: *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi 1998).
- Cano, Gala & Etxezarreta, Aitziber
 2014 *La crisis de los desabucios en España: respuestas institucionales y ciudadanas*, "Revista de Economía Crítica", 17, pp. 44-57.
- Caplan, Jane (ed.)
 2001 *Written on the Body: a History of Tattooing*, Princeton, Princeton University Press.
- Capozzi, Maria
 1926 I padiglioni "Infantiae Salus", Unione Arti Grafiche Abruzzesi, Patronato scolastico del Comune di Roma, Biblioteca di propaganda per l'assistenza scolastica.
- Caputo, Cosimo
 2008 "Sem(e)iotica dell'umano", in Petrilli, Susan (ed.) *Tutt'altro. Infunzionalità ed eccedenza come prerogative dell'umano*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 13-32.
- Cárdenas, Julián
 2006 *Qui domina el món? El poder econòmic transnacional i el poder financer*, "Revista Catalana de Sociologia", 21, pp. 43-76.
- Carr, Matt
 2010 *Slouching towards Dystopia: the New Military Futurism*, "Race & Class", 51, pp. 13-32.
- Carrillo, Nereida
 2016 *Generació Z: Nens darrere la pantalla*, "Ara", http://m.ara.cat/estils_i_gent/Generacio-Nens-darrere-pantalla_0_1505249485.html (30.06.2016).
- Casellas, Antònia & Dot, Esteve & Pallarès-Barberà, Montserrat
 2010 *Creación de imagen, visibilidad y turismo como estrategias de crecimiento económico e la ciudad*, "Finisterra. Revista Portuguesa de Geografía", 45, pp. 153-172.
- Casetti, Francesco
 2005 *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani
- Casotto, Federico
 2016 *Un po' più mio che degli altri. Condividere un selfie*, "Doppiozero", 19 settembre 2016.
- Castro Nogueira, Luis
 1997 *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*, Madrid, Tecnos.
- Cattorini, Paolo
 2003 *Bioetica e cinema: racconti di malattia e dilemmi morali*, Milano, Franco Angeli.
- Cecchelli, Carlo
 1926 *Arx Terrarum. La liberazione del colle capitolino*, "Capitolium I", pp. 10-19.
- Cereda, Ambrogio
 2006 *Il racconto del corpo: il tatuaggio tra autobiografia e narrazione collettiva*, "Studi di Sociologia", 44, pp. 131-162.
- Cervelli, Pierluigi
 2012 *Un corpo sempre sfuggente. Lo spazio delle pratiche fra Michel de Certeau ed Emilio Garroni*, "Humanitas", V/2012, pp. 79-90.
- 2015 *Alteración del lenguaje y reinención del sentido: la semiótica de Michel de Certeau*, "La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales", XVII, 2015/1, pp. 61-69.
- 2016 *Semiotique des frontières: le cas de Rome, de la ville des Papes à l'espace biopolitique du fascisme*, in Costantini Michel & Arnaud, Laurent (eds), «Atti del Convegno Internazionale Frontières, Semiotique des passages», Seuils, Bornes.
- in stampa "Criminels à peine nés. La représentation des enfants « irréguliers » dans les premières années de gouvernement du régime fasciste en Italie (1925-1930)", in Bernazzani, Amelie (ed.), *Les enfants de Cain. La figure du criminel de l'imprimerie judiciaire à l'anthropologie criminelle*, Strasbourg, Brepolis.
- Chamayou, Grégoire
 2011 *The Manhunt Doctrine*, "Radical Philosophy", 169, pp. 1-8.
- 2013 *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique (tr. it.: *Teoria del drone: Principi filosofici del diritto di uccidere*, Roma, DeriveApprodi 2014).
- Chapman, Jane
 2009 *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge, Polity Press.
- Cheng, François
 1980 *L'Espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*, Paris, Phébus.
- Cherchi Usai, Paolo
 2001 *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London, British

- Film Institute (tr. sp. *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*, Barcelona, Laertes 2005).
- Chipperfield, David (ed.)
2012 *Common Ground. Mostra Internazionale d'Architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia, Marsilio.
- Chiusi, Fabio
2014 *Dittature dell'istantaneo. Black mirror e la nostra società iperconnessa*, Torino, Codice Edizioni.
- Chomsky, Noam & Ramonet, Ignacio
2002 *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*, Barcelona, Icaria.
- Ciampi, Nello
1926-27 *Le colonie diurne estive*, "Capitolium V", pp. 302-311.
- Codeluppi, Vanni
2007 *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cohen, Eliot
1996 *A Revolution in Warfare*, "Foreign Affairs", 75, pp. 37-54.
- Colau, Ada & Alemany, Adrià
2013 *¡Sí se puede!*, Barcelona, Destino.
- Cooper, Melinda & Waldby, Catherine
2014 *Clinical Labour. Tissue Donors and Research Subjects in the Global Bioeconomy*, London, Duke University Press.
- Coralluzzo, Valter
2015 *Guerre nuove, nuovissime anzi antiche, o dei conflitti armati contemporanei*, "Philosophy Kitchen", numero monografico *Wargames, strategie, relazioni, rappresentazioni*, 2, pp. 11-30, <http://philosophykitchen.com/2015/09/wargames-strategie-relazioni-rappresentazioni-wargames-strategies-relationships-representations/> (04.05.2016).
- Corera, Gordon
2016 *Au service secret des données*, «*Courrier international*», 25-31 août, p. 46.
Cortizo, Gonzalo.
2015 *El PP pretende convertir los escraches más graves en delito de terrorismo*, «*Eldiario.es*», http://www.eldiario.es/politica/PP-pretende-convertir-alteracion-terrorismo_0_345766354.html, (30.06.2016).
- Cosenza, Giovanna
2004 *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.
- Coviello, Massimiliano
2012 *Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini*. Valzer con Bashir di Ari Folman, in Mangano, Dario & Mattozzi, Alvise (eds.), *La ricerca semiotica. Documenti di lavoro del CISISM di Urbino*. Nuova serie, Roma, Aracne, pp. 13-40.
- Crary, Jonathan
1992 *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press (tr. it.: *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX Secolo*, a cura di Luca Acquarelli, Torino, Einaudi 2013).
2013 *24/7: Late Capitalism and the End of the Sleep*, New York, Verso (tr. it.: *24/7. Il capitalismo all'assalto del sonno*, Torino, Einaudi 2015).
2015 *La vida sin pausa*, "El País", http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/20/actualidad/1432123650_805121.html (30.06.2016).
- Csordas, Thomas
1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, "Ethos", 18, pp. 5-47.
- Curiger, Bice (ed.)
2011 *Illuminazioni. La Biennale di Venezia. 54° Esposizione nazionale d'arte*, Venezia, Marsilio.
- Dardano, Maurizio
1998 "Il linguaggio dell'economia e della finanza", in Domenighetti, Ilario (ed.), *Con felice esattezza. Economia e diritto fra lingua e letteratura*, Bellinzona, Edizioni Casagrande.
- De Carolis, Massimo
2004 *La vita nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Certeau, Michel
2005 *L'étranger ou l'union dans la différence*, Giard Luce (ed.) Paris, Seuil.
- De Fazio, Gianluca
2016 "Corporeità e Struttura: per una dimensione trans-soggettiva in Merleau-Ponty", *Corpo*,

linguaggio e Senso: tra Semiotica e Filosofia, Bologna, Esculapio.

- De Gaetano, Roberto
2007 *L'alba di un mondo*, "Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e visioni", I, 1, pp. 31-42.
- De Giusti, Luciano
2008 *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio.
- Del Corno, Franco & Rizzi, Pietro
2012 *La ricerca qualitativa in psicologia clinica*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- Deleuze, Gilles
1986 *Foucault*, Paris, Minuit (tr. it.: *Foucault*, Milano, Feltrinelli 1987).
1990a *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in «L'Autre journals», 1, 1 (ora in Deleuze 1990b)
1990b *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit (tr. it.: *Pourparler: 1972-1990*, Macerata, Quodlibet 2000).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix
1972 *L'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it.: *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi 1975).
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions du Minuit (tr. sp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos 1994).
- De Mello, Margo
2000 *Bodies of Inscription. A Cultural Theory of the Modern Tattoo Community*, London, Duke University Press.
- Deni, Michela
2002 *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, FrancoAngeli.
- Demaria, Cristina
2012 *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del reale*, Bologna, Bologna University Press.
- Demichelis, Lelio
2015 *La religione techno-capitalista*, Milano-Udine, Mimesis.
- Denson, Shane & Leyda, Julia
2016 *Post-Cinema. Theorizing 21st Century Films*, Sussex, REFRAME Books.
- Deroo, Eric (ed.)
2003 *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Verona, OmbreCorte.
- Derrida, Jacques
1984 *Pacific deconstruction, lettera a un amico giapponese*, "Rivista di Estetica", 17, pp. 5-10.
1987 *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, (tr. it.: *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano, Jaca Book 1996).
1995 *Mal d'Archive: une impression freudienne*, Paris, Galilee (tr. ing.: *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press 1998).
2008 *Adesso l'architettura*, a cura di Francesco Vitale, Milano, Scheiwiller.
- Derrida, Jacques & Eisenman, Peter
1991 *The Chora L Works*, New York, Monacelli Press 1997.
- De Seta Cesare
2013 *Biennali souvenir*, Milano, Electa.
- Detienne, Marcel & Vernant, Jean-Pierre
1974 *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.
- Dillon, Michael & Reid, Julian
2009 *The Liberal Way of War. Killing to make Life Live*, London – New York, Routledge.
- Dubbini, Renzo
1986 *Architettura delle prigioni. I luoghi e il tempo della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli.
- Eco, Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
1997 *Kant e l'ornitorrinco*, Milano, Bompiani (tr. sp.: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Penguin Random House 2011, edición digital).
2014 *La perdita della privatezza*, "L'Espresso", 13 Giugno 2014.
- Edwards, Emily D.
2005 *Metaphysical Media: The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- EFE
2015 *Samsung nega que espïi les converses dels usuaris de les seves Smart TV*, "Ara", http://www.ara.cat/tecnologia/Samsung-converses-usuaris-Smart-V_0_1301269982.html (30.06.2016).

- Eggers, Dave
2013 *The Circle*, San Francisco, McSweeney's.
- Eisenman, Peter
2004 *Inside out. Selected writings, 1963-1983*, New Haven, Yale University Press, (tr. it.: *Inside out. Scritti 1963-1988*, Macerata, Quodlibet 2014).
- 2007 "Piranesi and the city", in Lawrence Sarah (ed.), *Piranesi as designer*, New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, pp. 300-305.
- Ejzenštejn Sergej
1946-47 "Piranesi, ili tekucest' form" (tr. it.: "Piranesi o la fluidità delle forme" in Tafuri, Manfredo, *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni Settanta*, Torino, Einaudi 1980, pp. 89-109).
- Ellis, Juniper
2008 *Tattooing the World. Pacific Designs in Print & Skins*, New York, Columbia University Press.
- Ernst, Wolfgang
2011 *Media archaeography: Method and machine versus history and narrative of media*, in Huhtamo, Erkki & Parikka, Jussi, *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, California: University of California Press.
- Escrive, Elisabet
2016 *Contra la ciutat anunci*, "Ara", http://www.ara.cat/suplements/diumenge/Contra-Ciutat-anunci_0_1556244363.html (30.06.2016).
- Esposito, Roberto
2002 *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino.
2004 *Bíos: Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi.
- European Commission's Directorate General for Economic and Financial Affairs
2013 *Ecfm Country Focus*, http://ec.europa.eu/economy_finance/publications/country_focus/2013/pdf/cf_vol10_issue8_en.pdf (30.06.2016).
- Fabbri, Paolo
1985 *Il corpo istoriato*, http://www.paolofabbri.it/articoli/corpo_istoriato.html (14.03.2016).
1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
2000 *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
2004 *Pensieri del corpo nudo*, <http://www.paolofabbri.it/saggi/nudo.html> (14/03/2016).
- Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (eds.)
2001 *Semiotica in nuce. Vol II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Fanon, Frantz
1952 *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil (tr. ing.: *Black Skin, White Masks*, New York, Grove, 2008).
- Fantasia, Ugo
1980 *Ἀστυκτον Χωρίον*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s.3ª, VI, pp. 1165-1175.
- Farinelli, Franco
1998 *Il Mediterraneo, la differenza, il differimento*, "Geotema", 12, pp. 47-58.
2003 *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.
- Featherstone, Mike
1991 "The body in consumer culture", in *The Body: Social Process and Cultural Theory*, pp. 170-197.
- Featherstone, Mike (ed.)
2000 *Body Modifications*, London, Sage Publications.
- Febbro, Eduardo
2015 *Lo que cambió después del megaespionaje*, "Rebelión", <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=199837> (30.06.2016).
- Fernández, Josep
2002 *El consumidor adolescent. Televisió, marques i publicitat*, València, Aldea Global.
- Fischer, Frank
1990 *Tecnocracy and the Politics of Expertise*, Michigan, SAGE.
- Fisher, Jill
2002 *Tattooing the Body, Marking Culture*, "Body and Society", 8, pp. 91-107.
- Flusser, Vilém
1979 "Filmzeugung und Filmverbrauch", in *Lob der Oberflächlichkeit*, Mannheim, Bollman, 1995 (tr. it.: "Produzione e consumo di film", in *La cultura dei media*, Milano, Bruno

- Mondadori 2004, pp. 87-103).
- 1982 *Líbano, video e objetividade*, “Shalom”, ottobre 1982, pp. 36-37.
- 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography (tr. it.: *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori 2006).
- 1985a *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec.
- 1985b *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography (tr. it.: *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi editore 2009).
- 1990a “Die Städtische Raum und die neuen Technologien”, in *Nachgeschichten*, Düsseldorf, Bollman (tr. it.: “Lo spazio civico e le nuove tecnologie”, in *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori 2004, pp. 186-188).
- 1990b *Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder*, in “Falter. Wochenzeitschrift für Kultur und Politik”, 26, (tr. it.: “Il politico nell’epoca delle immagini tecniche”, in *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori 2004, pp. 140-148).
- Fonio, Chiara
2007 *La videosorveglianza: uno sguardo senza volto*, Milano, Franco Angeli.
- Fontanille, Jacques
2000 *Enveloppes, prothèses et empreintes: le corps postmoderne (à propos et à partir de l’étude d’Herman Parret)*, «Protée», 3(28), pp. 101-111.
- 2004 *Soma&Sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve&Larose.
- 2008 “Âges de la vie: les régimes temporels du corps”, http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/A%E2gesdelavieIntro.pdf (22.09.2016).
- 2015 *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Forensic Architecture,
2014 *Forensic Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin, Sternberg Press.
- Formenti, Cristina
2013 *Il mockumentary: la fiction si maschera da documentario*, Milano-Udine, Mimesis.
- Fortunati, Vita
2008 “Le immagini di guerra. Una complessa mediazione tra documento storico e finzione”, in Fortunati, Vita & Fortezza, Daniela & Ascari, Maurizio (eds.), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Meltemi, pp. 95-102.
- Foster, Hal
2006 “Archivi d’arte moderna”, in Luisetti, Federico & Maragliano, Giorgio (eds.), *Dopo il museo. Quaderni di estetica ed ermeneutica*, Torino, Trauben, pp. 63-78.
- Foucault, Michel
1968 *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (tr. it.: *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli 1999)
- 1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (tr. it.: *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi 1993).
- 1976 *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (tr. sp.: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1977; tr. it.: *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli 2006).
- 1984 *L’usage des plaisirs*, Paris, Gallimard (tr. it.: *L’uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli 1991).
- 1994 “Le sujet et le pouvoir”, in *Dits et écrits (1954-1988). Tome IV: 1980-1988*, Paris, Gallimard, pp. 222-243.
- 1997 *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris, Gallimard (tr. it.: “Bisogna difendere la società”. *Corso al Collège de France (1975-1976)*, Milano, Feltrinelli 1998).
- 1999a *I corsi al Collège de France: i Résumés*, Milano, Feltrinelli.
- 1999b *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Gallimard/Seuil (tr. it.: *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli 2010).
- 2001a *Nietzsche, la généalogie, l’histoire*, in «Dits et écrits», 1, n.84, Paris, Quarto-Gallimard, pp. 109-1024.
- 2001b *Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps*, in «Dits et écrits», 2, n.197, Paris, Quarto-Gallimard, pp. 228-236.
- 2001c *L’herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-82)*, Paris, Gallimard/Seuil (tr. it.: *L’ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli 2003)
- 2003 *Le pouvoir psychiatrique Cours au Collège de France (1973-74)*, Paris, Gallimard (tr. it.: *Il*

- potere psichiatrico. *Corso al Collège de France (1973-74)*, Milano, Feltrinelli 2004).
- 2004a *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-78)*, Paris, Gallimard/Seuil (tr. it.: *Sicurezza, territorio, popolazione: corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2005; tr. ing.: *Security, Territory and Population: Lectures at the Collège de France 1977-1978*, New York, Palgrave Macmillan, 2007).
- 2004b *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-79)*, Paris, Gallimard/Seuil (tr. it.: *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-79)*, Milano, Feltrinelli 2005).
- 2013 *La société punitive. Cours au Collège de France (1972-73)*, Paris, Gallimard/Seuil (tr. it. *La società punitiva. Corso al Collège de France (1972-73)*, Milano, Feltrinelli 2016).
- 2015 *T théories et institutions pénales. Cours au Collège de France (1971-1972)*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Freud, Sigmund
- 1914 “Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten”, *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 2, pp. 485-491 (tr. it. “Ricordare, rielaborare, ripetere”, in *Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, pp. 430-439).
- Fukuyama, Francis
- 1992 *The end of history and the last man*, New York, Free Press.
- Fumagalli, Armando
- 1995 *Il reale nel linguaggio. Indicalità e realismo nella semiotica di Peirce*, Milano, Vita e pensiero.
- Fundéu, Fundación del Español Urgente
- 2015 “Fofisano”, <http://www.fundeu.es/consulta/fofisano/> (13/06/2016).
- Fusaro, Diego
- 2012 *Minima mercatalia*, Milano, Bompiani.
- Fusaschi, Michela
- 2008 *Corporalmente corretto. Note di antropologia*, Roma, Meltemi.
- Galloway, Alexander
- 2010 “What You See Is What You Get?”, in Røssak, Eivind (ed.), *The archive in motion: new conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices*, Oslo, Novus Press, pp. 155-182.
- Galofaro, Francesco
- 2015 *Dopo Gerico: i nuovi spazi della psichiatria*, Bologna, Esculapio.
- Garcés, Marina
- 2013 *Un mundo común*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Garroni, Emilio
- 1992 *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Milano, Garzanti.
- Ghezzi, Enrico
- 1995 *Paura e desiderio: cose (mai) viste. 1974-2001*, Milano, Bompiani.
- Giacobello, Federica
- 2015 *Selvagge e crudeli, femmine tracie nell'immaginario figurativo greco*, “Aristonotos. Scritti per il Mediterraneo antico”, 9, pp. 187-196.
- Giardina, Andrea (ed.)
- 2014 *Le cose della guerra (de rebus bellicis)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori.
- Gil, José
- 1985 *Metamorphoses du corps*, Paris, Essai (tr. ing.: *Metamorphoses of the Body*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press 1998).
- Gilbert, Steve (ed.)
- 2000 *Tattoo History: a Sourcebook. An Anthology of Historical Records of Tattooing throughout the World*, New York, Juno Books.
- Ginzburg, Carlo
- 1986 “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, ora in *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Giovanoni, Gustavo
- 1925 *Ricostruzione del vecchio centro o decentramento?*, “Capitolium IV”, pp. 221-225.
- Girlanda, Elio
- 2006 *Il cinema digitale*, Roma, Dino Audino.
- Giroux, Henry
- 2014 *Neoliberal Violence in the Age of Orwellian Nightmares*, “Counterpunch”, 24.11.2014 <http://www.counterpunch.org/2014/11/24/neoliberal-violence-in-the-age-of-orwellian-nightmares/> (03.05.2016).
- Goffman, Erving
- 1961 *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York,

- Random House.
- Goodwin, Charles
2003 *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi.
- Gould, Stephen J. & Vrba Elizabeth S.
1982 *Exaptation. A Missing Term in the Science of Form*, in "Paleobiology", vol. 8, pp. 4-15.
- Grace, Helen
2014 *Culture, Aesthetics and Affect in Ubiquitous Media. The Prosaic Image*, Londra-New York, Routledge.
- Graeber, David
2011 *Debt. The First 5,000 Years*, New York, Melville House (tr. it.: *Debito. I primi 5000 anni*, Milano, il Saggiatore 2012)
- Gramsci, Antonio
1975 *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo stato moderno*, Roma, Editori Riuniti.
- Grandi, Silvia (ed.)
2012 *Il contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- Gregory, Derek
2011 *From a View to a Kill: Drones and Late Modern War*, "Theory, Culture and Society", 28, pp. 188-215.
- Greimas, Algirdas Julien
1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, (tr. it.: *Semiótica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore 1991).
1983 "De la modalisation de l'être", in *Greimas 1983*.
1983 *Du Sens II. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil (tr. sp.: *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos 1989; tr. it.: *Del senso 2: narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1984, n. ed. 1994).
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. sp.: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982; tr. it.: *Semiótica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007).
- Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques
1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- Guareschi, Massimiliano & Rahola, Federico
2011 *Chi decide? Critica della ragione eccezionalista*, Verona, Ombre Corte.
- Gustafson, Mark
1997 *Inscripta in fronte: Penal Tattooing in Late Antiquity*, "Classical Antiquity", 16, pp. 79-103,
2015 "The Tattoo in the Later Roman Empire and Beyond", in Caplan, Jane (ed.), *Written on the Body: the Tattoo in European and American History*, Princeton, Princeton University Press, pp. 17-31.
- Haber, Stéphane
2005 *Le terme «aliénation» («entfremdung») et ses dérivés au début de la section B du chapitre 6 de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, in «Philosophique: annales de l'Université de Franche-Comté», 8, pp. 5-36.
- Haggerty, Kevin D. & Ericson, Richard V.
2000 *The Surveillant Assemblage*, "The British Journal of Sociology", 51/4, pp. 605-622.
- Hammad, Manar
1989 *La privatisation de l'espace*, "Nouveaux Actes Semiotiques", 4-5.
- Han, Byung-Chul
2010 *Müdigkeitsgesellschaft*, Verlag Matthes & Seitz, Berlin (tr. cat.: *La societät del cansament*, Barcelona, Herder editorial 2015).
2012 *Transparenzgesellschaft*, Verlag Matthes & Seitz, Berlin (tr. it.: *La società della trasparenza*, Roma, Nottetempo 2014; *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder Editorial 2013).
2014 *Psychopolitick. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main (tr. it.: *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Roma, Nottetempo 2016).
- Haraway, Donna
1988 *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, "Feminist Studies", 14, (3), pp. 575-599.
- Held, Gudrun
1999 "Il titolo come strumento giornalistico", in Skytte, Sabatini, a cura di, *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press.

- Heller, Charles & Pezzani, Lorenzo
 2012 Forensic Oceanography. *Per una contro-cartografia del Mediterraneo*, “Uninomade”, <http://www.uninomade.org/forensic-oceanography-per-una-contro-cartografia-del-mediterraneo/> (15.05.2016).
- 2014 “Tracce Liquide – Il Caso della Left-to-Die Boat”, *il lavoro culturale*, <http://www.lavoroculturale.org/tracce-liquide-caso-left-to-die-boat/> (30.04.2016).
- Heller, Charles & Pezzani, Lorenzo & Situ Studio
 2011 *Report on the “Left-to-Die Boat”*, *Forensic Architecture Project*, Goldsmiths University of London, <http://www.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2014/05/FO-report.pdf> (07.04.2016).
- Herodas
 1966 *The Mimes and Fragments*, Knox, Alfred (ed.), with notes of Headam, Walter, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hills, Matthew
 2005 *The Pleasures of Horror*, Londra-New York, Continuum.
- Hirst, Paul
 2001 *War and Power in the 21st Century*, Cambridge, Polity.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor
 1944 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Ass. Inc. (tr. it.: *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 2010).
- 1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Que-rido, 1947 (tr. it.: *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 1974).
- Husserl, Edmund
 1950 Cartesianische Meditationen, “Husserliana I”, L'Aia, Martinus Nijhoff (tr. it.: *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei Discorsi parigini* a cura di Filippo Costa, Milano, Bompiani 1988).
- 1959 Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, “Husserliana VI”, L'Aia, Martinus Nijhoff (tr. it.: *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore 1961 – prima ed. EST 1997).
- Huxley, Aldous
 1932 *Brave new world, Mrs Laura Huxley* (tr. it.: *Il mondo nuovo/Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori 1961).
- Hyslop, Jonathan
 2011 *The Invention of the Concentration Camp: Cuba, Southern Africa and the Philippines, 1896-1907*, “South African Historical Journal”, 63, pp. 251-276 .
- Insolera, Italo
 1970 *Roma moderna*, Torino, Einaudi.
- Ippolita
 2016 *Anime elettriche*, Milano, Jaca Book.
- Jenkins, Henry
 2006 *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press, (tr. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo 2007).
- Jenkins, Henry & Green, Joshua & Ford, Sam
 2013 *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, NYU Press.
- Jiménez, Isidro
 2015 *Bancos que patrocinan pensar*, “Periódico Diagonal”, <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/26084-bancos-patrocinan-pensar.html> (30.06.2016).
- 2016 *Big Data para rastrear al consumidor*, “Periódico Diagonal”, <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/29090-big-data-para-rastrear-al-consumidor.html> (30.06.2016).
- Joignot, Frédéric
 2011 “Redes sociales: tweets entre amigos”, *Le Monde Diplomatique. El atlas de las mundializaciones*, pp. 178-179.
- Jones, C. P.
 1987 *Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity*, “Journal of Roman Studies”, 77, pp. 139-155.
- Kafka, Franz
 1919 *In der Strafkolonie*, Lipsia, Kurt Wolf (tr. it.: Franz Kafka, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, vol. II, 1983, pp. 27-55).
- Kantorowicz, Ernst H.
 1957 *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton

- University Press (tr. it.: *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi 1989).
- Karam, Tanius
2014 “Introducción a la semiótica de la imagen”, *Portal de la Comunicación InCom-UAB*, http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=23 (05.10.2016).
- Keane, Teresa M.
1993 *The “Trap”: A Semiotic Form of Life*, “Recherches Sémiotique/Semiotic Inquiry”, 13, 1-2.
- Kent, David
1997 *Decoratives Bodies. The Significance of Convit's Tattoos*, “Journal of Australian Studies”, 53, pp. 78-88.
- Kervégan, Jean-François
2006 *Aporie della microfisica. Questioni sulla governamentalità*, in “Filosofia politica”, 3/2006, pp. 431-448.
- Kim, Jihoon
2016 *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*, New York-Londra, Bloomsbury.
- Klee, Paul & Gale, Matthew (eds.)
2014 *Creative Confession and other Writings*, Mustang, Tate Publishing.
- Klein, Naomi
2000 *No logo*, Toronto, Knopf Canada (tr. sp.: *No Logo. El poder de les marques*, Barcelona, Edicions 62, 2008)
- Konstan, David
1989 *The Tyrant of Goddess. Herodas Fifth Mime*, “Classical Antiquity”, 8, pp. 267-282.
- Lallemand-Stempak, Jean-Paul
2015 *Peaux noires, blouses blanches. Les Afro-Américains et le Mouvement pour les droits civiques en médecine (1940-1975)*, tesi di dottorato in storia, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Lancioni, Tarcisio
2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
2012 *Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura*, “EIC Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici”.
- Landow, George
1991 *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Tchnology*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.
- Landowski, Eric
1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil (tr. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Roma, Meltemi 1999).
2004 “Textes et pratiques”, in *Landowski 2004*.
2004 *Passions sans nom*, Paris, PUF.
2005 *Les interactions risquées, Nouveaux Actes Sémiotiques*, pp. 101-103, <http://www.lcdpu.fr/recherche/index.cfm?fa=recherche&searchtext=Landowski&x=7&y=6> (tr. it.: *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli 2010).
2008 *La politique spectacle revisitée: manipuler par contagion*, «Versus», pp. 107-108.
2009a *Avoir prise, donner prise*, «Actes Sémiotiques», 112 <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852> (tr. it., *Avere presa, dare presa*, «Lexia», 3, 2009).
2009b “Socio-sémiotique”, in D. Ablali et al. (éds.), *Vocabulaire des études sémiotiques*, Paris-Besançon, Honoré Champion-Presses universitaires de Franche-Comté.
2010 *Régimes d'espace*, «Actes Sémiotiques», 113.
2012 *Régimes de sens et styles de vie*, «Actes Sémiotiques», 115, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647> (31.08.2015).
2013 *Rischio e sicurezza nel mondo contemporaneo*, “Equilibri. Rivista di Geopolitica e Relazioni Internazionali”, 3 (<http://www.rivisteweb.it/doi/10.1406/75342>).
2014 “Pour A”, in Yvana Fechine et al. (eds.), *Semiótica nas práticas sociais*, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- Latini, Micaela
2012 “‘Una macchina particolare’: la guerra parallela di Kafka”, in Grimaldi, Giorgio (ed.) *Ripensare la modernità*, Villasanta, Limina Mentis, pp. 293-311.
2014 *Scrivere la colpa. A proposito di In der Strafkolonie di Kafka*, “Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica”, 7, pp. 103-114.

- Laval, Christian & Dardot, Pierre
2013 *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa.
- Lave, Jean & Wenger, Etienne
1991 *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lazzarato, Maurizio
2013 *Il governo dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, Roma, Derive Approdi.
- Lawlor, Leonard & Nale, John (eds.)
2014 *The Cambridge Foucault lexicon*, New York, Cambridge University Press.
- Le Blanc, Guillaume
1998 *Canguilhem et les normes*, Paris, PUF.
- Le Breton, David
2000 *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France (tr. it.: *Antropologia del corpo e modernità*, Milano, Giuffrè 2007).
2003 *Le peau et la trace. Sur les blesseurs de soi*, Paris, Editions Métailié (tr. it.: *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi 2005).
- Leghissa, Giovanni
2012 *Neoliberalismo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Le Goff, Jaques
1982 *Storia e memoria*, Torino, Einaudi.
- Leone, Massimo
2011 *Semiotica dell'attraversamento*, "E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica"
2013 "Semiotics of Buzz", *Proceedings of Semiofest 2013*.
- Leroi-Gourhan, André
1964-65 *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris (tr. it.: *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, 2 vol., Torino, Einaudi 1977).
- Leschiutta, Pierpaolo
1993 *Le pergamene viventi. Interpretazione dei tatuaggi nell'antropologia positiva italiana*, in "La ricerca folklorica. Forme di famiglia. Ricerche per un atlante italiano", 27, pp. 119-138.
- Levinson, Jerrold
2001 *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude
1966 *La pensée sauvage*, Paris, Plon (tr. it.: *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 1996).
- Liang, Qiao & Xiangsui, Wang
1989 *The Changing Face of War: Into the Fourth Generation*, "Marine Corps Gazette", 10, pp. 22-26.
- Liotard, Philippe
2003 *Corps en kit*, «Quasimodo», 7, pp. 7-20, http://www.revue-quasimodo.org/Quasimodo%20-%207_Modifications.htm (03.05.2016).
- Lippolis, Leonardo
2002 *Urbanismo unitario. Antologia Situazionista*, Torino, Testo & Immagine.
- Lombardo, Alessandro Paolo
2011 *Video-modernità. Eredità avanguardistiche e visioni ultra contemporanee tra video e arte*, Ariccia, Aracne.
- Lorusso, Anna Maria & Violi, Patrizia
2007 *Semiotica del testo giornalistico*, Roma, Laterza.
- Lotman, Juri M.
1985a *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Salvestroni, Simonetta (ed.) Marsilio, Venezia.
1985b *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli.
1987 *Architektura v kontekste kul'tury*, in "Architecture an Society/Architektura i obš estvo", n. 6, Sofia, (tr. it.: "L'architettura nel contesto della cultura", in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica*, Bergamo, Moretti e Vitali Editori 1998, pp. 38-50).
1992a "Vmesto zakliucheniiia. O roli sluchainyi faktorov v istorii kul'tury", in *Izbrannye stat'i*, t. I, Tallin, Aleksandra, pp. 472-479; (tr. sp.: "Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura", in *Lotman 1996*, pp. 237-248).
1992b *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio (tr. sp.: *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, edición de D. Navarro, Cátedra 1996).

- 1993 *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli (tr. sp.: *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa 1999).
- Lotman, Jurij M. & Uspenskij, Boris
1975 *The Image of the City*, Chicago, MIT (tr. it.: *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio 2004).
- Lucatti, Edoardo
2016 "Il gesto e l'azione", in Amoroso, Prisca et alii, *Corpo, linguaggio e senso tra semiotica e filosofia*, "Quaderni di Etnosemiotica", Bologna, Esculapio.
- Lyon, David
2002 *Surveillance Studies: Understanding Visibility, Mobility and the Phenetic Fix*, "Surveillance & Society", 1(1), pp. 1-7.
2010 *Liquid Surveillance: The Contribution of Zygmunt Bauman to Surveillance Studies*, "International Political Sociology", 4, pp. 325-338.
2014 *Surveillance, Snowden, and Big Data: Capacities, Consequences, Critique*, "Big Data & Society", 1, pp. 1-13.
- Maes, Hans
2013 *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Manciola, Tommaso
1928 "La lotta antiadenoidica a Roma e i suoi primi risultati", *Capitolium IX*, 79-93.
1928 "L'Istituto del governatorato di Roma per la cura dell'adenoidismo", *Capitolium II*, 490-497.
- Manconi, Luigi & Calderone, Valentina
2011 *Quando hanno aperto la cella. Stefano Cucchi e gli altri*, Milano, Il Saggiatore.
- Manivannan Vyshali
2013 *Tits or GTFO: The Logics of Misogyny on 4chan's Random - /b/*, "The Fibreculture Journal", 22.
- Manovich, Lev
2001 *The language of new media*, Cambridge, MIT Press.
- Manresa, Júlia
2016 "El 'big data' inunda Barcelona", *Ara*, http://www.ara.cat/suplements/emprenem/big-data-inunda-Barcelona_0_1543645660.html (30.06.2016).
- Marin, Louis
1973 *Du corps au texte*, «Esprit», 4, pp. 913-928.
1985 "Corps - La sémiotique du corps", en *Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopædia Britannica Inc., vol. 6, pp. 551-554.
1994 *De la représentation*, Paris, Seuil (tr. it.: *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2002).
- Marino, Gabriele
2015 *Semiotics of Spreadability: A Systematic Approach to Internet Memes and Virality*, "Punctum", 1, pp. 43-66.
- Maroi, Lanfranco
1926-27 *Di alcuni indici demografici ed economici della città di Roma per il 1925*, "Capitolium", II, pp. 47-53.
- Marramao, Giacomo
2008 "L'Europa dopo lo Stato. La ridefinizione dei confini politici nell'età globale", in Attini, Carlo & Borsari, Michelina (eds.) *Frontiere. Politiche e mitologie dei confini europei*, Modena, Fondazione Collegio San Carlo, pp. 129-149.
- Marrone, Gianfranco
2007 *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, Gianfranco & Landowski, Eric (eds.)
2001 *La société des objets. Problèmes d'interobjectivité*, Protée, 29, 1, <http://www.erudit.org/revue/pr/2001/v29/n1/index.html> (tr. it.: *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi 2002).
- Marrone, Gianfranco & Pezzini, Isabella (eds.)
2006 *Senso e metropoli*, Roma, Meltemi.
- Marsciani, Francesco
2012a "Impertinenza e neutralizzazione", in *Minima semiotica*, Milano-Udine, Mimesis.
2012b *Ricerche semiotiche I: il tema trascendentale*, Bologna, Esculapio.
2014 *À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», 117.
- Marsciani, Francesco & Zinna, Alessandro
1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- Martínez, Isabel
2015 *Barcelona empieza a estudiar la clonicidad de sus calles comerciales*, "La Vanguardia", <http://>

www.lavanguardia.com/economia/20150202/54425658003/barcelona-clonicidad-calles-comerciales.html (30.06.2016).

Mbembe, Achille

2003 *Necropolitics*, "Public Culture", 15, pp. 11-40.

McCloskey, Deirdre Nansen

1985 *The Rhetoric of economics*, Madison, University of Wisconsin Press (tr. it.: *La retorica dell'economia. Scienza e letteratura nel discorso economico*, Torino, Einaudi 1988).

McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin

1967 *The medium is the message*, Berkeley, Gingko Press.

Menarini, Roy

2010 *Il cinema dopo il cinema*, Genova, Le Mani.

Merleau-Ponty, Maurice

1942 *La structure du comportement*, Paris, Press Universitaire de France (tr. it.: *La struttura del comportamento*, Milano-Udine, Mimesis 2010).

Mezzadra, Franco

2006 *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Verona, ombre corte.

Mezzadra, Franco & Brett Neilson

2013 *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham and London, Duke University Press (tr. it.: *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino 2014).

Mifflin, Margot

1997 *Bodies of Subversion: A secret History of Woman and Tattoo*, New York, Juno Books.

Migliore, Tiziana (ed.)

2010 *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne.

Mitchell, William James Thomas

2011 *Cloning terror. The war of images, 9/11 to the present*, Chicago-London, The University of Chicago Press (tr. it.: *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11/9 al presente*, Firenze, La casa Usher 2011).

Mladek, Klaus

1994 "‘Ein eigentumlichen Apparat’. Franz Kafka ‘In der Strafkolonie’", in Ludwig, Arnold Heinz (ed.), *Text und Kritik*, Sonderband Franz Kafka, pp. 115-142.

Monin, Christine

2011 *¿La misma panoplia para todos?*, "Le Monde Diplomatique. El atlas de las mundializaciones", pp. 138-139.

Montani, Pietro

2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.

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

2012 *Montaggio e cinema politico in Ejzenstejn e Vertov*, in Venturi, Riccardo (ed.), "Predella. Storia dell'arte e film studies", XII, 31, Ghezzeno, Felici Editore, pp. 48-50.

2014 *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

2015 *Nuovi compiti per la teoria del cinema*, in "Fata Morgana", IX 26, pp. 22-37.

Montani, Pietro & Carboni, Massimo (eds.)

2005 *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza.

Muñoz, Francesc

2010 *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili.

Napoleoni, Claudio (ed.)

1956 *Dizionario di economia politica*, Milano, Edizioni di Comunità.

Nelmes, Jill

1996 *An Introduction to Film Studies*, Londra-New York, Routledge.

Nieves, Mario

2006 *Dialéctica de la publicidad. Dilemas culturales del capitalismo tardío*, México, Comitè Regional Norte de Cooperación con la UNESCO.

Oliver, John

2015 *Last Week Tonight with John Oliver*, "Episode 32", *Home Box Office*, aired 05/04/2015.

Ortoleva, Peppino

2012 *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI Secolo?*, Torino, Espressosedizioni.

Palermo, Giulio

2004 *Il mito del mercato globale*, Roma, Manifestolibri.

- Panza, Pierluigi (ed.)
 1996 *Estetica dell'architettura*, Milano, Guerini Studio.
 2002 *Estetica tempo e progetto*, Milano, Guerini Studio.
- Papastergiadis, Nikos
 2000 *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge, Polity Press.
- Partington, Alan, Duguid, Alison & Taylor, Charlotte (eds.)
 2013 *Patterns and meanings in discourse*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Pasquinelli, Mark
 2016 *Hyperbole, Pornography, and the Flesh. Thoughts on the Aesthetics of Porn*, Grin.
- Pedullà, Gabriele
 2008 *In piena luce, i nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Milano, Bompiani.
- Peirano, Marta
 2015 *El pequeño libro rojo del activista en la red*, Barcelona, Roca Editorial.
- Pennisi, Antonio
 1998 *Psicopatologia del linguaggio*, Roma, Carocci.
- Pettina, Gianni (ed.)
 1996 *Radicals. Architettura e design 1960-1975, La Biennale di Venezia*, Firenze, Il Ventilabro.
- Piro, Sergio
 1989 *Compendio del linguaggio schizofrenico*, Napoli, Florio.
- Pirsig, Robert M.
 1991 *Lila: An Inquiry into Morals*, New York, Bantam Books (tr. it.: *Lila: un'indagine sulla morale*, Milano, Adelphi 1999).
- Pistilli, Loretta
 2010 *Il corpo tra scrittura e morte. Una lettura fenomenologica del racconto di Franz Kafka "Nella colonia penale"*, "Dialeghesthai. Rivista telematica di filosofia", 12, <http://mondodomani.org/dialeghesthai/lpi01.htm> (04.05.2016).
- Pitts, Victoria
 2003 *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*, New York, Palgrave Publications.
- Policante, Amedeo.
 2012 *Foucault e le streghe. Soggettività confessionali e resistenza politica*, "Materiali Foucaultiani", 1, pp. 235-259 <http://www.materialifoucaultiani.org/it/rivista/volume-i-numero1.html> (03.05.2016).
- Ponzio, Augusto & Petrilli, Susan
 2002 *Semioetica*, Roma, Meltemi.
- Porro, Mario
 1966 "Canguilhem: la norma e l'errore", prefazione a Canguilhem, Georges, *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, IV-XVIX.
- Previti, Simona
 2008 "L'invenzione di Morel o il sogno del cinematografo", in Colombi, Matteo & Esposito, Stefania (eds.), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi, pp. 218-234.
- Purini, Franco
 2013 *Storia e composizione nel Campo Marzio piranesiano. Indizi di un fertile conflitto*, "Casabella", 823/77, pp. 109-113.
- Quadri, Franco
 1984 *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi.
- Querol, Ricardo
 2016 *Zygmunt Bauman: "Las redes sociales son una trampa"*, "El País", http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html (30.06.2016).
- Quessada, Dominique
 2006 *La era del siervoseñor. La filosofía, la publicidad y el control de la opinión*, Barcelona, Tusquets.
- Radin, Margaret Jane
 1993 *Reinterpreting Property*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Ramírez, Baltasar & Blázquez, Magdalena
 2015 *Models beyond, las nuevas formas y cuerpos de la belleza contemporánea*, Academia.edu.
- Ramonet, Ignacio
 2015a *Google lo sabe todo de ti*, "Le Monde Diplomatique", <http://www.monediplomatique.es/?url=editorial/0000856412872168186811102294251000/editorial/?articulo=2dea492b-db8d-4d34-a23c-844915d6e6ab> (30.06.2016).
- 2015b *Los nuevos Estados de vigilancia*, "Le Monde Diplomatique", <http://www.monde-diplomatique.es/?url=editorial/0000856412872168186811102294251000/editorial/?articulo=869ae474->

- 8dda-4277-bf86-cf11bc19ae11 (30.06.2016).
- 2016 *El imperio de la vigilancia*, Madrid, Clave intelectual.
- Ramos, Marina & Rubio, María del Mar
2011 *La identidad cultural en la publicidad de bebidas alcohólicas*, “Pensar la publicidad”, 2, pp. 205-231.
- Rancière, Jacques
2000 *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-Éditions (tr. ing.: *The Politics of Aesthetics*, London, Continuum International Publishing Group 2006).
- 2004 *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilee (tr. ing.: *Aesthetics and its Discontents*, Cambridge, Polity 2009).
- 2010 *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London, Continuum International Publishing Group.
- Rastier, François
1987 *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- Rendueles, César
2013 *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing.
- Rettberg, Jill Walker
2014 *Seeing ourselves through technology. How we use selfies, blogs and wearable devices to see and share ourselves*, London, Palgrave Macmillan.
- Rheingold, Howard
2002 *Smart mobs. The Next Social Revolution*, Cambridge, Basic Books (tr. it.: *Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2003).
- Riscossa, Sergio
1988 *Dizionario di economia*, Torino, UTET.
- Rodowick, David N.
2007 *The virtual life of film*, Boston, Harvard University Press (tr. it.: *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares 2008).
- Rodríguez, Julio
2007 *Urbanismo, vivienda y economía en España*, “Arquitectura, Ciudad y Entorno”, 1, pp. 80-85.
- Rogers, Ann & Hill, John
2014 *Unmanned. Drone Warfare and Global Security*, Toronto, Pluto Press.
- Rony, Fatimah Tobing
1996 *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press.
- Rose, Gillian
1996 “Teaching visualised geographies: towards a methodology for the interpretation of visual materials”, *Journal of Geography in Higher Education*, 20 (3), pp. 281-294.
- Røssaak, Eivind (ed.)
2011 *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo, Studies from the National Library of Norway.
- Sala, Eduard
2015 *El pensament únic a través de la publicitat i l'homogeneïtzació de la identitat territorial: un estudi de cas de les Illes Balears*, “Treballs de La Societat Catalana de Geografia”, 79, pp. 295-310.
- Sampedro, Javier
2015 *La tiranía de la imagen*, “El País”, <http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/10/16/actualidad/1445008139_272065.html> (30.06.2016).
- Sanders, Clinton & Veil, Anu
2008 *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphia, Temple University Press.
- San Eugenio, Jordi
2011 *Teoria i mètodes per a marques de territori*, Barcelona, UOC.
- Sanvicén, Paquita
2004 *Condicionants sociològics de la planificació lingüística en un context global i multicultural*, “Revista Catalana de Sociologia”, 20, pp. 85-113.
- Sayad, Abdelmalek
1999 *La double absence*, Paris, Seuil (tr. it.: *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina 2002).
- Sassen, Saskia
2006 *Territory, Authority, Rights: from Medieval to Global Assemblages*, Princeton, Princeton University Press (tr. it.: *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Milano, Bompiani 2009).
- 2014 *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Harvard University Press (tr. sp.: *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*, Buenos Aires, Katz Editores 2015).

- Schmitt, Carl
1950 *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Köln, Greven (tr. it.: *Il Nomos della terra nel diritto internazionale dello "jus publicum europaeum"*, Milano, Adelphi 1991).
- 1954 *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Stuttgart, Klett-Cotta (tr. it.: *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Milano, Adelphi 2002).
- Scolari, Carlos P.
2004 *Hacer clic. Hacia una semiótica de las interacciones digitales*, Barcelona, Gedisa.
- Secondo, Appio
1925 *La ricostruzione del centro di Roma*, "Capitolium II", pp. 97-105.
- Sedda, Franciscu & Cervelli, Pierluigi
2006 "Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale", Marrone & Pezzini 2006, pp. 171-191.
- Serge, Victor
2015 *Allò que tot revolucionari ha de saber sobre la repressió*, Barcelona, Arran.
- Serrano, Pascual
2013 *La comunicación jibarizada. Cómo la tecnología ha cambiado nuestras mentes*, Barcelona, Atalaya.
- Serrano, Vicente
2016 *Fraudebook: lo que la red social hace con nuestras vidas*, Murcia, Plaza y Valdés.
- Shakla, Hira Lal
1994 *Semiotica Indica. Encyclopaedic Dictionary of Body-language in Indian Art & Culture. Vol.1*, New Delhi, Aryan Books International.
- Simmel, Georg
1988 "La mode" (1895), in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages.
- Simondon, Gilbert
1958 *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
1964 *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF.
1989 *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Metastabilité*, Aubier, Paris (tr. it.: *L'individuazione psichica e collettiva*, Roma, DeriveApprodi 2001).
2005 *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon (tr. it.: *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Milano-Udine, Mimesis 2011).
- Singer, Peter
2009 *Wired for War: the Robotics Revolution and Conflict in the 21st Century*, New York, Penguin.
- Somaini, Antonio
2014 *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura del vetro*, "Rivista di estetica", 55, 2014, pp. 155-167.
- Somma, Alessandro
2014 *La dittatura dello spread*, Roma, DeriveApprodi.
- Sorkin, Michael (ed.)
1992 *Variations on a Theme Park: The new American City and the End of Public Space*, New York, Hill & Wang.
- Stiegler, Bernard
2013 *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion.
2015 *La société automatique I. L'avenir du travail*, Paris, Fayard.
- Storace, Erasmo Silvio
2013 *Per un'estetica del cadavere. I Körperwalten di Gunther von Hagens*, Milano, Albo Versorio.
- Sullivan, Nikki
2008 "Tattooing: the Bio-political Inscription of Bodies and Selves", in Anderson, Nicole & Schlunke, Katrina (eds.), *Cultural Theory and Everyday Practice*, Oxford University Press, pp. 78-86.
- Surace, Bruno
2015 *Sim Sala Segno. Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell'incredulità e dispositivi dell'autocensura*, "Censura / Censorship, Lexia", 21-22, Roma, Aracne, pp. 301-315.
- Sylos-Labini, Francesco
2016 *Rischio e previsione*, Roma-Bari, Laterza.
- Tafuri, Manfredo
1980 *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni Settanta*, Torino, Einaudi.
- Tesnière, Lucien
1959 *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck (tr. it.: *Elementi di sintassi strutturale*, Torino, Rosenberg & Sellier 2001).

- Teti, Marco & Teti, Vitaliano
2012 *Alchimie digitali: linguaggi, estetiche e pratiche video-artistiche al tempo dell'immagine numerica*, Reggio Calabria, Città del sole.
- Thibault, Mattia
2016 *Do not talk about anonymous, censura, autocensura e anonimato nelle periferie del Web*, "Lexia", 21-22, pp. 237-254.
in stampa *Welcome to the Internet – Identità, ludicità e complotti ai confini del Web*, "EC special number", proceedings of the 2015 AISS congress.
- Tradardi, Alfredo & Carminati, Diana & Bartolomei, Enrico
2015 *Gaza e l'industria israeliana della violenza*, Roma, DeriveApprodi.
- Traini, Stefano
2006 "Semiotica del testo pubblicitario", in Finocchi, Riccardo (ed), *Il commercio del senso: linguaggi e forme della pubblicità*, Roma, Meltemi, 9-20.
- Tutor, Aritz
2015 *La creación del imaginario. Un ejemplo: Formentera*, "Treballs de La Societat Catalana de Geografia", 79, pp. 99-122.
- Van Gulik, Willem
1982 *Irezumi. The Pattern of Dermatography in Japan*, Leiden, Brill Archive.
- Vanzago, Luca
2008 *Coscienza e alterità: la soggettività fenomenologica nelle Meditazioni cartesiane e nei manoscritti di ricerca di Husserl*, Milano-Udine, Mimesis.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel
2003 "El gran mediodía: sobre la Transhumanización", en Morales Astola, Rafael & Rodríguez Fito, Javier (eds.), *Pensar la gestión cultural en Andalucía*, Huelva, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía, pp. 26-44.
- Venzi, Luca
2011 *Il disegno e il filmato: una lettura di Valzer con Bashir. Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, "Imago", 3, pp. 115-121.
- Vertov, Dziga
1966 *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva, Iskusstvo (tr. it.: *L'occhio della rivoluzione*, Milano, Mimesis 2011).
- Vignola, Paolo
2015 "Il pharmakon di Stiegler. Dall'archi-cinema alla società automatica", in V. Cuomo (ed.), *Medium. Dispositivi, ambienti, psicotecnologie*, Lecce, Kaiak edizioni.
- Violi, Patrizia & Tramontana, Andrea
2006 "Mediterraneo: identità e border crossing fra terra e mare", in Marrone & Pezzini 2006, pp. 108-130.
- Virilio, Paul
1977 *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, (tr. it.: *Velocità e politica. Saggio di dromologia*, Milano, Multipla, Milano 1982).
- Volli, Ugo
2002 *Figure del desiderio*, Milano, Cortina.
2003 *Crisis of Representation, Crisis of Representational Semiotics?*, "Semiotica", 143, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, pp. 23-33.
2005 *Laboratorio di semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
2008 *Il testo della città-problemi metodologici e teorici*, "Lexia", 1-2, pp. 9-12.
2015 *Dalla censura alla semioetica*, "Censura / Censorship, Lexia", 21-22, Roma, Aracne, pp. 15-31.
- Weber, Brenda
2013 *Masculinity, American Modernity, and Body Modification: a Feminist Reading of American Eunuchs*, "Signs", 30, pp. 671-694.
- Wees, William C.
1993 *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Films Archives.
- Weinberger, David
2011 *Too Big To Know. Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room is the Room*, New York, Basic Books (tr. it.: *La stanza intelligente. La conoscenza come proprietà della rete*, Torino, Codice Edizioni 2012).
- White, Micah
2010 *Clicktivism is ruining leftist activism*, in "The Guardian", 12 August 2010.
- Wiener, Norbert

- 1950 *The Human Use of Human Beings*, Boston, Houghton Mifflin Company (tr. it.: *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Bollati Boringhieri 2012).
- Wolff, Francis
- 2007 *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard.
- Zambaldi, Francesco
- 1889 *Vocabolario etimologico italiano*, Città di Castello, Lapi.
- Zezima, Katie
- 2016 *Donald Trump calls for “extreme vetting” of people looking to come to the United States*, “The Washington Post”, <https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2016/08/15/donald-trump-calls-for-extreme-vetting-of-people-looking-to-come-to-the-united-states/>.
- Zilberberg, Claude
- 1993 “Seuils, limites, valeurs”, in *On the Borderlines of Semiotics, Acta Semiotica Sennica li*, Oyla-Vuoksi, Imatra (tr. it.: “Soglie, limiti, valori”, in *Fabbri & Marrone 2001*, pp. 124-138).
- Zimmermann, Konrad
- 1980 *Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern*, “Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 95, pp. 163-196.
- Zukin, Susan
- 1996 *The cultures of cities*, London, Blackwell Publishers.
- Zurdo, Ángel & Serrano, Araceli
- 2012 “Investigación social con materiales visuales”, *Metodología de la investigación social: técnicas innovadoras y sus aplicaciones*, pp. 217–250.

Guarding and Punishing, Monitoring and Seducing. Contemporary Forms of Control between Discipline and Governmentality.

Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (Centro Omar Calabrese, Università di Siena)

Keywords: control, discipline, Foucault, Deleuze, semiotics

Abstract:

The paper presents a brief introduction to the topic of surveillance, starting from the works of Michel Foucault and Gilles Deleuze and their relationships with the methodological framework provided by Semiotics and the Theories of Signification. It aims at highlighting the core questions – both theoretical and thematic – addressed by this issue and it sums up the general structure of the volume by briefly presenting each contribution.

Traps: from Hunting Strategies to Worldwide Digital Control

Eric Landowski (Centre de Recherches Politiques de Sciences Po, Paris)

Keywords: trap, apparatus of capture, surveillance, sociosemiotics, digital technologies

Abstract:

The purpose of this article is to show how different combinations of semiotically interdefined regimes of interaction (from manipulation to adjustment), when applied to the relationships between predators and their preys, allow to account for the efficacy of various kinds of traps, this term being used in its broadest sense. After a description of relatively simple and more or less traditional devices aimed at catching animals, eliminating enemies (like mines) or chasing law-breakers (like road-traffic radars), it focusses on the interactional strategies associated to the sophisticated forms of survey and globalized societal control that the development of a worldwide digital network makes possible today. The analysis of the latest technological innovations in this domain and of their effects regarding the social perception of time and space along with the conception of privacy and its boundaries leads to a series of critical conclusions concerning our “postmodern” way of life.

Questioning the Mediterranean: Migratory Phenomena, Liquid Traces and Evidentiary Documents

Massimiliano Coviello (Centro Omar Calabrese, Università di Siena)

Keywords: archive of Mediterranean, forensic oceanographic, migration, surveillance, border.

Abstract:

After the fall of the dictatorial regimes in North Africa and migrations increasing, Nato and the European organisations that manage EU borders have turned the Central Mediterranean Sea into a boundary line under surveillance. This surveillance system is also a form of archive that preserves the traces of migrations through the Mediterranean Sea.

In March 2011, 72 migrants fleeing Tripoli by boat were left to drift for 14 days. Only nine of them survived. The video *Liquid Traces* by Lorenzo Pezzani and Charles Heller, produced within the Project “Forensic Oceanographic”, reconstructs this story known as “Left-to-Die Boat”.

Liquid Traces is a sort of “video-essay” that explore the archive of Mediterranean surveillance. The video investigates the traces and documents produced by surveillance organisations and reveals their modes of operation and injustices.

The Medical Gaze. Control and Visibility of Population during Fascist Regime’s Early Years: space, body and language

Pierluigi Cervelli (Università di Roma - La Sapienza)

Keywords: Rome, social medicine, fascism, semiotics, biopolitics

Abstract:

The paper addresses the semantic articulation between body and space emerging from the practices of medical control of the population during the fascist regime in Italy (1925-1930). Political engagement in urban space and public health involves and intertwines different discursive fields, such as social medicine, urban planning and education, which attests the progressive generalization of a new interest and a new way of investigating the everyday life of poor families. As a result, a sort of global medical “eye” started spreading across the city and its territory through an unprecedented set of practices: that is, the radical displacement of population inside and outside the city; the meticulous control of everyday life; the “government” of the children in public schools.

Estrangement and Deprogramming. Ethnosemiotic Analysis of a Self-managed Psychiatric Service

Francesco Galofaro (CUBE, Università di Bologna)

Keywords: semiotics, ethnology, phenomenology, psychiatry, social housing

Abstract:

The paper shows the results of a research funded by ARTSaM DDN ONLUS, an association of volunteers. The aim was to test the quality of a support service in psychiatric healthcare through ethnosemiotic observations and analysis. We focused on the interaction between the users of the healthcare service, underlying tactics aimed to the manipulation of the users to fulfil the program of the activities, and the counter-tactics shown by some users to unsubscribe the program.

Landowski (2006) proposes a typology of regimes of interaction. He applies it to the work of the ethnographer, which is relevant to Ethnosemiotics. In particular, if the planned interaction reaches a critical point, we have to ask what happens if a regime of manipulation or a regime of adjustment is adopted. The causes of deprogramming and the subject’s attempt to suspend its actions pose further problems of interpretation as modal conflicts are concerned (Greimas 1983). An interesting phenomenological framework has been proposed by Marsciani (2012, p. 36).

The theoretical consequences are interesting. Foucault (2003) considers the relation between the psychiatric assistant and the user but somehow disregards the value which is invested in it - see Galofaro (2015): according to Foucault, the psychiatric assistant does not really help the psychiatric patient, but let the power surround her/him. This position cannot be generalised without any criticism, since a similar narrative structure can carry different modal values: not only power and duty, but also knowledge and will.

The Theistic Dimension in the Media Representation of the Political-Economical Dominion. Few Remarks about the Transition from Berlusconi’s to Monti’s Government

Andrea Picciuolo (Università di Bologna), Mariangela Picciuolo (Università di Bologna)

Keywords: economics, linguistics, semiotics, market, governmentality

Abstract:

In recent years, media representations of remarkable political events seem marked by an unprecedented narrative function assumed by the “market”. We are witnessing a double movement of hypostatization and semiotic transposition of the “market” from a purely economic domain to an almost theistic dimension. We will attempt to verify the foundation of this process, linguistically analysing the plurality of news produced by some Italian newspapers during the transition from Berlusconi to Monti’s government.

The Use of Image as a Means of Subversion of Power Relations: The Case of the Platform for People Affected by Mortgages

Eduard Sala, Aritz Tutor (Universitat Autònoma de Barcelona)

Keywords: cultural globalization, empowerment, mass media, pah, surveillance

Abstract:

The globalization of production processes generates a cultural homogenization together with control obsession. It creates a state of control and surveillance which goes beyond states and corporations encouraging its society to be complicit of monitoring and reporting. These control and discipline devices have been changing over the years, having different mechanisms for that purpose and nowadays are the image which has determinedly adopted this role. Watchful transparency of our time, along with the rapid multiplication of screens and electronics supports which facilitate reproduction and distribution of images, turned it into centers for social control. However, the social extension of these new technologies has also led to certain democratization in the use of the image, used in many cases by sectors and groups litigating power. This analyses the case of the Platform for People Affected by Mortgages (PAH) of Barcelona as example in which institutions and images are shown before banks and political institutions as actors and coercive instruments.

Untag Yourself. Opacities and Transparencies within Online Lifestyles

Mattia Thibault (Università degli Studi di Torino)

Keywords: web ethnography, semiotics of the web, online transparency regimes, the Internet vs Social Web, online lifestyles

Abstract:

In July 1993 The New Yorker published the famous cartoon by Peter Steiner “On the Internet nobody knows you are a dog”, testimony of the impenetrable haze that characterized the Web: a space where you create new identities was on the agenda and any online speech was hidden behind a nickname. Twenty years later, the situation seems reversed: the Web has become a sort of prosthesis of real life, where users accurately build their online identity rooting it deeply in their actual identity.

In this article we will engage the effects of the evolution of the Web and of its movement from the periphery to the centre of the semiosphere, notably the creation of two different ways of using and understanding the Web. Sites such as Facebook and 4chan are veritable *modeling systems*, opposed to each other not only for the opposite ways of their users to present (and build) their identities, but also for the opacity and transparency systems which they implement. This article, therefore, aims at outlining a semiotic analysis of two different *lifestyles* built around the two rival social networks through the analysis of two case studies – the photo and the text posted by Mark Zuckerberg on the occasion of the 500millionth active account of Instagram and some posts made from 4chan relating to the “celebrity nudes leak” of 2014 – and on their different ways of building the actants controllers that regulate their transparency regimes.

Reflections on Technology. Normalizing Apparatus or Creative Emergency?

Fiorenza Lupi (Università di Roma - La Sapienza)

Keywords: technical environments, individuation, norm of life, selfie, time lapse

Abstract:

This work proposes a reflection on the role played by the technical object in a dialectic of control. The first part faces Michel Foucault’s studies in relation with the new technologies topic: apps and social networks as manifestation of a contemporary “*panoptikon*”. The second section addresses Georges Canguilhem’s thesis on *The Normal and the Pathological*, where the french philosopher defines the normativity as an ability through which humans invent their own rules of life and build their own environment. The last part deals with the work of Gilbert Simondon, who continues Canguilhem’s reflection on mutual construction of livings and environments, extending it to *The mode of existence of technical objects*. The paper ends with the issue: does the web contribute to individuation processes, elaboration and self reappropriation showing a life norm? Or, does it instead anesthetize people, flattening them on a superindividual rule? To answer that question, the work presents the experience of Rebecca Brown and her time lapse project.

Tanathopolitics and Machines: The Tattooed Body from Kafka’s *In the Penal Colony* to the Unmanned Weapons

Alessandro Baccarin (ricercatore indipendente)

Keywords: Kafka, Foucault, body-politics, tattoo, *unmanned* weapons

Abstract:

The aim of this paper is to explore the contemporary tattoo as new body-politics, a new form of resistance and obedience to biopower. I use for this purpose *In the penal colony*, a short story written by Franz Kafka, and the foucauldian idea of biopower. The body marked by the power, which is the image of an old power (sovereignty), is the main character of Kafka's story. I try to track the old story of this body by antiquity, when the mark on the body was the sign of sinn, slavery and guilt, to the present, when a new biopower (a strange mixture of sovereignty and tanato-politics) no longer needs of the marked-body and gives to subjects themselves the freedom to mark their bodies. The new unmanned weapons systems are the tools which enable us to understand this new political history of the body.

Seeing Through the 3rd: Surveillance Art and Material Visions of Resistance

Laurel Ahnert, Jason Derby (Georgia State University)

Keywords: surveillance, artveillance, aesthetics, discipline, Rancière

Abstract:

Recently, the comedian John Oliver interviewed Edward Snowden about the NSA surveillance leaks. In the interview Oliver demonstrated the general U.S. cultural perception of the surveillance apparatus as something abstract, distant and unrelated to their daily lives. This example demonstrates a larger issue, namely that the political conversations regarding surveillance tend to assume a level of technological literacy and mobilize political concerns which do not necessarily resonate with the public. Moreover, the perceived "immateriality" of electronic technology and the invisibility of the surveillance industrial complex disguise these material relations. In this paper we suggest that, while the surveillance industrial complex strives to render its infrastructure invisible, art can render visible the material and embodied nature of surveillance and its consequences on a wholly different register.

This article uses the artwork *3rdi* ("third eye") by Iraqi American artist Wafaa Bilal as its primary case study. In 2010 Bilal surgically grafted a digital camera to the back of his head that cataloged and archived automatically captured images for an entire year. Bilal designed the project to reflect the unique realities of living as a subject of the U.S. surveillance machine by drawing our attention to the intersection between visibility, discipline and subjectivity in the 21st century. Using Jacques Rancière's work on aesthetics we show how the *3rdi* project performs a "redistribution of the sensible", demonstrating the violence of contemporary operations of power by inverting the relation between visibility and invisibility in the post-9/11 sensorium.

Reality Lies within Photography. Authentications of the Images of the Lebanon War

Francesco Restuccia (Università di Roma - La Sapienza)

Keywords: photography, apparatus, reality, authentication, media

Abstract:

In *Towards a philosophy of photography* the media theorist Vilém Flusser analyses some photographs of the war in Lebanon of 1982. According to his theory, technical images are not objective, but the complex result of a construction, which is partially out of our control, since the data is elaborated by the apparatus' program. Moreover, images have a power on us, affecting our perception of the world and our behaviour. Nevertheless, Flusser thinks that "reality lies within the photograph" and if we want to take back control and learn to see the world differently, we should work on the images. Confronting Flusser's thought with Pietro Montani's theory of the authentication of images, the article introduces a photography project about the media representation of the Arab Spring and Ari Folman's film *Waltz with Bashir*, about the first Lebanon war, as examples of a work with images which may help us seeing the world differently.

Capturing, Coding, Transcending: Body's Mutations in Digital Cinema

Manuel Broullón Lozano (Universidad de Sevilla)

Keywords: cinema, digital movies, digital images, digital body, transhumanity

Abstract:

The body has been often represented as the contact between the individuals and the universe, which surrounds them. In consequence, when the body suffers any changes, so does the world that appears in front of it as a construction or an effect of sense. Due to this, the digital mutations of the images set up a trans-human culture. In this paper, from a semiotic view, we may analyze some representations of the digital body in four recent movies, such as *Pixels* (Chris Columbus 2015), *The Congress* (Ari Folman 2013), *Avatar* (James Cameron 2009) and *Vals coin Bashir* (Ari Folman 2009) to propose

several conclusions about the digital environment and the link between the forms of the body and the effect of sense which emerges from it in three different ways: as a dispositive of capture, as an encoding system and, finally, as a technical prosthesis which prolongs the limits and the lacks of the human body in which time inscribes its ruthless constant progress.

Semiotics of *87 ore*. Ethics Aesthetics, Semioethics of Panoptic Images

Bruno Surace (Università degli Studi di Torino)

Keywords: *87 ore*, panopticism, semioethics, voyeurism, Francesco Mastrogiovanni

Abstract:

Costanza Quatriglio's docufilm *87 ore* raises numerous issues of a semiotic nature. The last hours in the life of Francesco Mastrogiovanni - a primary school teacher subjected to involuntary psychiatric treatment in the psychiatric ward of the Vallo della Lucania hospital where he will subsequently die in inhuman conditions - are recounted by means of the images of the facility's video surveillance system. This enunciation option prompts a reflection on the confines and juxtapositions of ethics and aesthetics. Mastrogiovanni's body, immobilized in a bed in its death throes, is transliterated into an oblivious scopic object, just as his incarceration, reiterated and reproduced by the video cameras which silently immortalize him, becomes a metaphor for the hegemony of a surdetermining gaze. This paper therefore intends to investigate these aspects of the film, semiotic offshoots which urge a serious discussion about the semiotic specificity of the image as a reverberation. Before becoming a film, the oppressive takes of *87 ore* are in fact a merciless testimony, cause of the unspeakable torment of Mastrogiovanni's family. Only after a series of semiotizations can one apply an aesthetic dimension capable of dilating or syncopating the 87 hours of images. Images of control, but also images *which* control, a delicate double dimension on which, in an era dominated by the imaginary of pervasive panopticism, it appears more than ever useful to carry out a theoretical investigation.

From Dogma to Marclay, Subjectification and Emancipation: The Spaces of the Meaning

Elisabetta Trincerini (Università di Siena)

Keywords: Venice Biennale, *panopticon*, docile bodies, device, subjectivity

Abstract:

The article, starting from the theories of Foucault, Derrida and Agamben, uses two contemporary artworks as *exempla* - *The Field of Wall* made by Dogma the Italian / Belgian architectural firm, and presented at the Architecture Biennale in 2012 and *The Clock* by Christian Marclay, Golden Lion at Venice Biennale in 2011 to reflect on issues related to the subjection of bodies and minds in the contemporary society. It is believed that ultimately those artworks, with a common background to be found in the reuse of heritage past, may be illustrative of the attempt to ascribe to the space-time dimension (the regenerated area of *The Field of Wall* and the interactive time of *The Clock*) of the experienced emotions, a "resistant" value against coercive control dynamics.

Electric Souls, Digital Subjects. A Conversation with Ippolita

Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (Centro Omar Calabrese, Università di Siena), Ippolita (interdisciplinary research group)

Keywords: social network, algocracy, control, subjectification

Abstract:

In their last book, *Anime elettriche*, the members of research group Ippolita resort to Foucault's analytics of power to deconstruct the discursive order about the alleged freedom granted by new technologies and the web 2.0. By lingering on some key concepts such as subjectification, conformation, pastoral power and technologies of the self, the conversation proposes a direct application of the main theories of control and surveillance on an everyday and widespread object such as the social networks.

Biografie degli autori

Maria Cristina Addis

Maria Cristina Addis è membro del “Centro di Semiotica e Teoria dell’Immagine Omar Calabrese” (Università di Siena) e insegna Semiotica per il design presso l’Università di San Marino. Si addottora nel 2011 con una tesi sulle utopie architettoniche moderniste e si occupa prevalentemente di architettura e arti viventi. Ha scritto saggi e articoli di semiotica e critica della cultura, e di recente ha pubblicato *L’isola che non c’è. Sulla Costa Smeralda, o di un’u-topia capitalistica* (Esculapio 2016).

Laurel Ahnert

Laurel Ahnert is a PhD Candidate in Moving Image Studies at Georgia State University specializing in documentary and experimental film, cinema ethics and theories of affect and embodiment. Laurel’s current project theorizes a feminist ethics of touch and love in contemporary global documentary. Her work has appeared in *Social Text* and *InterDisciplines: Journal of History & Sociology*.

Alessandro Baccarin

Alessandro Baccarin, ricercatore indipendente, si è occupato di storia antica, con particolare interesse nell’ambito della geografia e dell’etnografia antica. Si interessa anche di studi di genere e del pensiero di Michel Foucault, utilizzato per analizzare e leggere il corpo nella contemporaneità. Nel 2014 pubblica per OmbreCorte *Il sottile discrimine. I corpi tra dominio e tecnica del sé*.

Manuel Broullón Lozano

Manuel A. Broullón Lozano (Cádiz, España, 1987) es licenciado en Comunicación Audiovisual (2005-2010) y título oficial de Máster en Artes

del Espectáculo Vivo (2010-2011) por la Universidad de Sevilla. Actualmente es Personal de Investigación en Formación en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla.

Pierluigi Cervelli

Pierluigi Cervelli insegna Scienze semiotiche presso l’università di Roma - La Sapienza. La sua ricerca si concentra sull’uso (bio)politico dello spazio (in particolare durante il fascismo italiano) e sulla vita quotidiana nelle periferie urbane contemporanee. Su questi temi ha pubblicato contributi teorici o empirici in varie riviste italiane e internazionali, fra cui “Lexia”, “NAS”, “Urban Studies”, “Galaxia”.

Massimiliano Coviello

Massimiliano Coviello ha conseguito un dottorato di ricerca in “Studi sulla rappresentazione visiva” (SUM - Firenze) ed è stato assegnista di ricerca post-doc presso l’Università di Siena. È membro della redazione delle riviste “L’avventura”, “Fata Morgana” e “Carte semiotiche”. Coordina il blog lavoroculturale.org. I suoi interessi di ricerca riguardano: la storia e le teorie dei media, l’analisi del film, i *Memory Studies* e i *Visual Studies*. È tra i curatori del volume *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (Ente dello Spettacolo, 2011). Tra le sue pubblicazioni: *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (Ca’ Foscari, 2015), la voce “Emigrazione” per il *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione* (Mimesis, 2015) a cura di R. De Gaetano.

Jason Derby

Jason Derby is a PhD Candidate in Communication at Georgia State University specializing critical

media studies, rhetoric and affect. His work looks at the way that privacy and surveillance create structures of feeling responsible for stabilizing liberal modes of subjectivity. His previous work dealt with the political agency provided to subjects through the cultural practice of circulating global conspiracies. He has presented his work at the National Communication Association, Society for the Social Study of Science and the Bi-annual Surveillance and Society conference.

Pierre Antoine Fabre

Pierre Antoine Fabre est directeur d'études à l'EHESS. Ses travaux portent sur le premier siècle de la Compagnie de Jésus et l'histoire de la Restauration de la Compagnie en 1814, sur l'histoire de la spiritualité au XVIII^e siècle, sur l'histoire de l'image chrétienne dans la postérité du concile de Trente et sur l'histoire de l'évangélisation moderne. Il a récemment publié *Décréter l'image. La XXVe Session du Concile de Trente* (2013), *Suppression et restauration de la Compagnie de Jésus* (avec Patrick Goujon, 2014) et *Lire Jean de Labadie* (avec Nicolas Fornerod, Sophie Houdard et Cristina Pitassi, 2016). Il vient de préfacer et de traduire l'ouvrage d'Enrique García Hernán, *Ignace de Loyola. Une biographie* (2016). Il a collaboré à l'édition d'une série de recueils posthumes de Louis Marin entre 1994 et 2005, avec Alain Cantillon, Giovanni Careri, Daniel Arasse et Françoise Marin, et à l'inventaire des archives de Louis Marin à l'IMEC avec Alain Cantillon, entre 2015 et 2017.

Francesco Galafaro

Francesco Galafaro, Ph.D. in Semiotica, è professore a contratto di semiotica al Politecnico di Milano ed è membro del Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica (CUBE). Collabora con l'associazione ARTSaM – DDN nella progettazione e valutazione di nuovi servizi rivolti a utenti psichiatrici. Si è più volte occupato di problemi legati alla relazione tra medicina e biopolitica: ricordiamo le monografie *Eluana Englaro: la contesa sulla fine della vita*, Meltemi, e *Dopo Gerico: i nuovi spazi della psichiatria*, Esculapio.

Ippolita

Ippolita è un gruppo di ricerca interdisciplinare che studia le tecnologie del dominio e i loro effetti. Pratica scritte conviviali a circolazione trasversale, dalla comunità hacker alle aule universitarie. Fra i suoi saggi: *La Rete è libera e democratica. FALSO!* (Laterza, 2014), *Nell'acquario di Facebook* (Ledizioni, 2012).

Eric Landowski

Eric Landowski, directeur de recherches (CNRS, Paris), rédacteur en chef de la revue *Actes Sémiotiques*, professeur à la PUC de São Paulo et à l'université de Vilnius, a publié en italien *La Società riflessa* (Meltemi, 1999), *Gusti e disgusti* (avec J.L. Fiorin, Testo e immagine, 2000), *La società degli oggetti* (avec G. Marrone, Meltemi, 2002), *Rischiare nelle interazioni* (FrancoAngeli, 2010), *Impertinenze* (avec G. Ceriani, Et al, 2010), *Shikata ga nai, O ancora un passo per diventare davvero semiologi!* (Mimesis, 2014).

Fiorenza Lupi

Fiorenza Lupi (1989) è Dottoranda in Filosofia all'Università di Roma La Sapienza con una ricerca su "Normatività e creatività nella riflessione di Georges Canguilhem". Nel 2016 ha organizzato la giornata di studi *Faire craquer les normes. Vita, scienza e tecnica nel pensiero di Georges Canguilhem*, svoltasi il 30 settembre presso il Dipartimento di Filosofia della Sapienza. È membro di Épistémologie Historique, réseau de recherche dell'Università di Parigi Paris 1 Panthéon Sorbonne. Principali ambiti di interesse: filosofia della tecnica, epistemologia.

Andrea Picciuolo

Andrea Picciuolo, laureato in Lingue e Letterature straniere all'Università degli studi di Bari e in Discipline semiotiche all'Alma mater studiorum Università di Bologna, è dottorando in Linguistica e semiologia all'Universität Zürich. Si occupa di storia delle idee linguistiche e semiotiche e di critica linguistica e semiologica di testi, discorsi e narrazioni.

Mariangela Picciuolo

Mariangela Picciuolo è tutor di lingua inglese all'Università di Bologna. Attualmente, i suoi interessi di ricerca convergono sull'analisi multimodale del discorso politico, in particolar modo nell'ambito istituzionale dell'Unione Europea, nonché sui *Multimodal Studies* e sul fenomeno della multimodalità in genere. Fra le sue pubblicazioni recenti il saggio *European Identity: a Multimodal Perspective* in "Quaderni del CeSLiC" (Bologna 2015).

Francesco Restuccia

Francesco Restuccia è dottorando in filosofia presso La Sapienza - Università di Roma con un progetto

sulla teoria delle immagini di Vilém Flusser. Si è occupato di Walter Benjamin, di teoria del montaggio e dell'opera di Harun Farocki. Ha compiuto un soggiorno di studi all'EHESS di Parigi e uno a São Paulo in Brasile. Ha pubblicato articoli e traduzioni su "Alias", "Elephant & Castle" e "Flusser Studies", e ha scritto di cinema su "Silenzio in sala". Fa parte del collettivo artistico -ATI Suffix con cui ha partecipato a diverse mostre, tra le quali la biennale di Istanbul 2014.

Eduard Sala

Eduard Sala es Licenciado en Geografía por la Universidad de les Illes Balears, actualmente investigando en el programa de Doctorado del Departament de Geografia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Está interesado en el discurso de los medios de comunicación y en la redes de ayuda, referente al tema de la crisis de la vivienda.

Bruno Surace

Bruno Surace è dottorando in "Semiotica e media" presso l'Università degli Studi di Torino. Si occupa di semiotica, cinema, nella fattispecie di teorie del non filmabile e di conciliabilità fra semiotica e cinema studies, e di temi annessi alla popular culture. È membro del CIRCe (Centro Interdipartimentale di Studi sulla Comunicazione) a Torino e di AISS (Associazione Italiana Studi Semiotici). Ha tenuto conferenze di semiotica, media e film studies in Italia e in Europa. Ha pubblicato articoli scientifici su diverse riviste nei suoi settori di interesse. È attualmente Visiting Scholar presso lo University College Cork, a Cork (Irlanda).

Giacomo Tagliani

Giacomo Tagliani ha conseguito un dottorato in "Studi sulla rappresentazione visiva" (SUM - Firenze), insegna teorie del montaggio presso l'accademia NABA di Milano ed è membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese" (Università di Siena). È stato visiting scholar presso l'EHESS di Parigi e il Calarts di Los Angeles ed è redattore di *Carte Semiotiche* e del blog *lavoroculturale.org*. Ha curato il volume *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genova 2009) e ha scritto saggi sul cinema politico, sulla teoria dell'arte e sui rapporti tra il cinema e le altre arti. Ha pubblicato la monografia *Homeland. Paura e sicurezza nella Guerra al terrore* (Roma 2016).

Mattia Thibault

Mattia Thibault è dottorando di Ricerca presso l'Università degli Studi di Torino e partecipa a SEMKNOW, il primo programma dottorale di semiotica pan-europeo. Ha svolto diversi periodi di ricerca all'estero presso la Tartu University (Estonia), il The Strong Museum of Play (Rochester, NY, USA) e la Helsinki University (Finlandia). Le sue ricerche si concentrano nel campo della ludicità: dalla semiotica del giocattolo a quella dei videogiochi, dalla ludicizzazione della cultura alle playful practices delle periferie del Web. Su questi argomenti ha presentato e organizzato interventi, conferenze e attività in ambito nazionale e internazionale e ha pubblicato numerosi articoli.

Elisabetta Trincherini

Elisabetta Trincherini, Ph.D in "Scienze del testo" presso la Scuola Superiore Santa Chiara dell'Università di Siena, è stata post-doctoral fellow presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ha vinto il Grant della Fondazione Giulio Paolini per il Progetto *In-collezione* 2015, ha collaborato con la Fondazione Ragghianti, il Centro per le Arti Luigi Pecci, la fondazione Palazzo Strozzi. Ha insegnato per l'Università di Siena, l'Oklahoma University e l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Fa parte della redazione della rivista "Gli spazi della musica". I suoi interessi di ricerca riguardano i rapporti tra arte e architettura e le intersezioni tra linguaggi letterari e artistici. Tra le sue pubblicazioni *Giulio Paolini Delfo IV* (Mantova 2015); *Creativa produzione. La Tosca na e il design italiano 1990-1950* (con D. Turrini, Lucca 2015); *Immagini della catastrofe* (Napoli 2011); *L'Opera d'Arte Oltre i Confini Dello Spaziotempo* (in Desideri-Matteucci, Firenze 2006).

Aritz Tutor

Aritz Tutor es Licenciado en Geografía por la Universidad del País Vasco, actualmente está contratado como Investigador dentro del programa de Doctorado del Departament de Geografia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Está interesado en las espacialidades emancipadoras y en los procesos sociales transformadores, a través del prisma crítico.

*Finito di stampare nel mese di giugno 2017
da Cartografica Toscana - Pescia (PT)*