

Game of Drones. O del virus del reale. Estetiche della pandemia italiana

Carmelo Marabello

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles.

Marcel Proust

Non si tratta di una fenomenologia della percezione ma di una fenomenologia della quasi osservazione – si osservano non gli eventi ma il punto di vista, la grana delle immagini. Qui subentra l'interpretazione o la lettura, si confronta il dato con testi scritti, altre fonti visive, si monta, letteralmente si dà una sorta di montaggio.

George Didi-Huberman

Dinanzi alle immagini. O della vita zoomata

Ho appena concluso una conversazione su zoom. Ho appena zoomato, digitalmente, dal mio Pixel, l'ombra di Tom Cruise, sotto casa, dalla finestra dell'appartamento dove vivo: attende il ciak di una scena di *Mission Impossible*, variamente ripreso e interrotto nella Venezia del 2020. Sono le 22.20, tempo di rilocalizzazione obbligatoria, di coprifuoco. Si viaggia da fermi, su connessioni veloci, verso altri luoghi virtuali, mentre le gelatine rosse del set trasformano la casa dove vivo in una red room veneziana. Overlook sul set, altro zoom, prima di una nuova chiamata su una diversa piattaforma. Le riprese cessano a notte fonda. Il silenzio e il vuoto riapparecchiano il consueto set urbano della città pandemica. Il *setting* del nostro disagio. Il 2020, l'anno della prima pandemia del terzo millennio, si avvia alla forma di un passato recente e tuttavia, si manifesta, di fatto, come l'ambiente mediale e reale di un presente continuo, la forma verbale di un essere, di un *esserci*, nello spazio incombente di un gerundio. Ciò che viviamo si palesa nella condizione di immanenza di uno *star vivendo*, nella misura di quanto *stiamo osservando e guardando*, di come le tecniche e le abilità dello spettatore contemporaneo *performino* e siano *performate* dall'immanenza stessa delle immagini, dai modi di produzione di queste, dall'accesso al regime dei discorsi. Dal flusso di dati, mappe, vite, infografiche, così come

dall'esperienza emotiva di luoghi ed eventi continuamente mediati e riproposti, vissuti e visti dalla rilocalizzazione obbligata dell'esperienza nello spazio domestico dei *lockdown*, delle piattaforme di comunicazione, dallo zoom nelle vite degli altri che il discorso mediale contemporaneo dispone. I flussi e il traffico di rete, enormemente accresciutosi nei mesi recenti, identificano la cornice di un evento originale dell'Antropocene. Descrivono e memorizzano nuove trame locali della vita umana e non umana, tracciando per un verso il silenzio del pianeta, parzialmente turbato dagli spostamenti di mezzi, e trasporti, dalle relazioni di corpi e contatti del *vis à vis*, amplificando, di fatto, il rumore di fondo dei media, innervandolo radicalmente dei flussi collettivi di immagini e notizie, dei flussi privati di socialità e lavoro. Alimentando la nostra vita nell'interfaccia di *device* e piattaforme Zoom, Meet, Webex, Teams, altri nomi, toponimi di nuove piazze, edifici, luoghi virtuali. La rilocalizzazione obbligata di molti abitanti ha prodotto così una nuova forma di vita ordinaria, ridefinendone spazi e calendari, tempi di vita e lavoro in un presente continuo fatto spettacolo, puntualmente *datificato* nelle trame dell'intrattenimento e del consumo di beni materiali e immateriali, e altrettanto reso *dato* nei modi del lavoro collettivo digitalizzato, nelle forme di lavoro remoto variamente definite come smart o agile, alludendo all'incanto dell'intelletto o a una supposta prestazione elastica e facilitata. Sullo schermo di pc e *smart tv*, attraverso lo schermo di *device* diversi, si sono *dati* atti e comportamenti, percezioni e passioni, ma, anche, nuvole appunto di dati, tracce diversamente materiali dell'agire, memorie e controlli di azioni e doveri, di mancanze e distrazioni. Forme di un tempo *elastico* ma infine cogente, misurabile, mercificabile, localizzabile ai fini più diversi, dal controllo epidemiologico alla propensione all'acquisto di beni e servizi, di generi alimentari, come di film o videogiochi, di dati sensibili e informazioni. Forme di un tempo di vita emergenti dalla condizione originale e planetaria della pandemia del Covid-19. Se nelle pandemie storiche sono i malati ad esser confinati, gli infetti ad esser reclusi nei lazzaretti, qui, nell'Italia della prima metà del 2020, e in altri luoghi, con altre cadenze, in diversi paesi europei e del mondo, è la totalità della popolazione a vivere il confinamento come forma di una nuova contingenza. L'infezione non si disegna come un'eterotopia confinabile, una nuvola di città e territori, piuttosto si presenta



Tom Cruise, set di *Mission Impossible*, Venezia 2020. Foto dell'autore

come una curva, un'onda di cronologie del contagio, una eterocronia complessa, segnata dal ciclo stagionale, dalle latitudini e dalla demografia, dal tempo incarnato dai corpi della specie umana, dalla novità del virus. Nel *lockdown* contemporaneo sono i sani a doversi isolare. Sono i corpi dei sani a scoprire – a rivelare a sé stessi – la natura evidentemente bio-mediale del corpo collettivo e singolare contemporaneo, come intuito dalla teoria classica novecentesca dei media, da Benjamin a McLuhan. Con l'aggiunta di una ulteriore ma cruciale evenienza: il corpo mediale, isolandosi, innerva nella rete dei dati la sua esperienza, isola dalla *mediazione* radicale del respiro – si tratta infatti di un virus respiratorio – la possibilità dell'infezione. Costituendosi dalla socialità consueta il medium radicale dell'Antropocene – il vivente *sapiens*, anche se contagi intraspecie sembrano manifestarsi – raffredda la temperatura dell'epidemia, alimenta e riscalda lo scambio di dati, l'economia della rilocalizzazione dell'esperienza. Produce l'*oikos* mediale come spazio, il domestico come scena, incarna e presenta la città intravista da finestre e droni come quinta puntuale, neo-digitale e perfetta, fotogenicamente tragica o patetica, la città del dramma, del trauma. Suggestendo, tuttavia, la via della redenzione possibile dal contagio nella trama della sicurezza del domicilio fisico – la casa – e del domicilio mediale – lo smartphone, l'indirizzo Ip, la tv, divenuta nuovamente finestra sul mondo – riconfigurando di fatto così il sistema dei flussi diversamente addomesticabili e personalizzabili dei media contemporanei, degli ambienti medializzati contemporanei. Rimettendo in gioco, in forma accidentale, nel quadro pandemico, la dinamica tra spazio liscio e spazio striato, tra società nomadica e società sedentaria. Tra forme di società e statualità, per rinvenire a Deleuze e Guattari. Tra autorità locale e potere della localizzazione. O singolarità possibile persino del luogo virtuale, di un indirizzo Ip comunque tracciabile. Incrinando qui il mito dell'abitante nomade post-funzionalista descritto da Iñaki Ábalos.

Dislocandolo, per alcuni, nella sfera dello *smart working*, mitizzando e augurando, per altri, il ritorno alla casa italiana, all'interno esterno di verande portici, balconi e terrazze auspicato da Gio Ponti nell'editoriale del primo numero di "Domus" sul finire degli anni Venti del secolo scorso. E lasciando comunque i molti nella domesticità ristretta di mini-abitazioni. Di convivenze spazialmente affaticate.

Dall'alto. Premonizioni, droni, televisioni. Seconda soglia

Un infermiere del 118 trascorre notti in strada, tra pulviscoli di luci e scie di auto nel buio, cercando di salvare vite. Talvolta *videochatta* con un'amica dal suo modesto appartamento di periferia, ai bordi della metropoli. Uno scienziato lotta contro una specie invasiva aliena che infetta la vita di altri esseri. Lotta contro un nemico, affrontabile coi mezzi della scienza, ma che, apparentemente, sovrasta l'uomo perché meglio organizzato, perché puramente ubbidiente al programma genetico della sua specie: insediarsi e riprodursi. Una famiglia vive al chiuso di un piccolo appartamento di periferia, spesso davanti a un computer, in un curioso isolamento, filmata da una camera posta all'esterno dell'edificio. Vivono come in un riquadro, in uno spazio sintonico di affetti. Un'altra famiglia convive esperienze simili in spazi simili, nello stesso edificio, manifestando sintonie più incerte. Inquadrate dalle rispettive finestre le famiglie sembrano non aspirare al *fuori*, né vivere un esterno. Nature ferme. Nevicate insolite intanto producono teorie di automobili, apparecchiano attese e stop nei percorsi urbani. Una ruspa scava tombe anonime ai margini di un cimitero nei pressi di un parco urbano. Altri teatri del quotidiano segnano la forma della città, altri personaggi, persone, maschere di vite vissute, producono e attivano le sue *perifanie*. Non siamo dinanzi alle immagini della recente pandemia, ai reportage di giornalisti e cittadini, alla memoria filmata e fotografata del *presente continuo* in cui viviamo – stiamo vivendo – da febbraio 2020, diversamente echeggiato dalla laguna svuotatadi *Molecole* di Segre o dalle immagini della Roma notturna e deserta di *Sportin life* di Abel Ferrara, due film diversamente ed essenzialmente autobiografici presentati entrambi alla Mostra del Cinema di Venezia 2020, destinati dalle cogenze ad incrociare il tempo di questo evento, la biografia collettiva dell'infezione, ancora in fieri, ancora in farsi come immagine e processo di immagini-azioni, come del resto accade nel progetto-montaggio di Salvatores, *Fuori era primavera*. Il film qui evocato è *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi, il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia, 2013, primo documentario insignito del premio. Due questioni riportano oggi al film di Rosi: il linguaggio e l'uso della camera, la dinamica di personaggi e incontri, l'emergenza delle storie, il gioco di leggerne alcuni tratti come paradossale premonizione dell'oggi incarnata nell'azione reale dei personaggi, nel loro darsi come agenti di vita e attori di viste – di punti di vista e di vita – nella trama del

film, nello spazio fisico della periferia romana tracciata dall'anello autostradale urbano del grande raccordo anulare, dell'infrastruttura che struttura e modifica forme e vite, morfologie e trame, economie di incontri e pratiche nella città reale di Roma. La battaglia contro il punteruolo rosso che uccide i palmizi romani, la vita di un infermiere del 118 sono i poli umani, le trame di territorio incarnate da vite e azioni, il disegno della città *trovata* sovrapposta alla forma della città edificata e disegnata. Il disegno di vite *enunciate camera a mano*, poi *montate*. Vite quindi *prossime* al gesto del film, e così *approssimate* nel linguaggio, dal linguaggio: nell'esito di una pratica *hand held*, dove la contingenza, il *tempo-set*, si manifesta come contiguità fisica e spaziale tra regista e filmati, condizione dell'invenzione di un quotidiano filmico. Siamo dinanzi a una *liminalità* negoziata, di fronte a una intimità tecno-culturale, capace di segnare l'intero film di una *corporeal image*, nel senso di una trama di movimenti di ripresa dove fenomenologia del quotidiano ed *estetica della relazione* sono i cardini dello spazio e del senso. Con l'eccezione di alcune scene, come quando una camera, da un pallone frenato, si fa macchina da presa per un totale più largo e apparentemente neutrale. Non si tratta di un drone: la vista dall'alto indugia sulla processione di colonne di auto, definisce l'ansa di una curva dell'autostrada urbana, solleva lo sguardo sul totale di un agglomerato: vista da fermo del movimento di mezzi, dell'immobilità di edifici, inquadratura rilevata sul paesaggio nella forma del panorama, cifra di una *televisione mabusiana* che culmina nell'inquadratura della camera di controllo del Gra, sfaccettata di schermi, abilitata dalle telecamere di sorveglianza alla *sinossi* di quello spazio, alla scia di immagini simultanee di luoghi e percorsi, al trascorrere di merci e umani, di animali. Paradossale *übersicht* wittgensteiniana. Immagini simili segneranno reportage e *news* durante la fase più intensa del *lockdown*, assicurando al paese Italia la forma di una polizza visiva del controllo, restituendo geometrie e panorami di vuoti dalle *control room* di polizia ed enti autostradali.

Dall'alto. Ammonizioni, droni, camere di sorveglianza

Michel Foucault nel ben noto capitolo di *Sorvegliare e punire* dedicato al panottico ci offre una descrizione feroce e felice delle misure amministrative e di polizia adottate nel caso di un'epidemia di peste. La descrizione della quarantena introduce una serie di atti e precetti spaziali,



Fotogramma da *Sacro Gra*, 2013, di Gianfranco Rosi

fa letteralmente spazio tra corpi ed edifici, tra poter amministrativo e sapere sanitario: produce l'intervallo tra vita attiva – ordinaria – e vita passiva – extra-ordinaria – tra segregazione e ispezione. Territorializza il tempo, lo *fa* luogo invece che durata. Il documento militare che ne è la fonte certifica lo spazio come logistica, risoluzione neutrale e geometrica del controllo e delle azioni possibili, forma urbana definitiva: La città appestata, tutta percorsa da gerarchie, sorveglianze, controlli, scritturazioni, la città immobilizzata nel funzionamento di un potere estensivo che preme in modo distinto su tutti i corpi individuali – è l'utopia della città perfettamente governata. Questa sorveglianza si basa su un sistema di registrazione permanente: rapporti dei sindaci agli intendenti, degli intendenti agli scabini o al sindaco della città. All'inizio della “serrata”, viene stabilito il ruolo di tutti gli abitanti presenti nella città, uno per uno; vi si riporta “il nome, l'età, il sesso, senza eccezione di condizione”: un esemplare per l'intendente del quartiere, un secondo nell'ufficio comunale, un altro per il sindaco della strada, perché possa fare l'appello giornaliero.

Nel corso del *lockdown* italiano la città del Covid-19 ha assunto la forma visiva dell'ordito urbano perfetto, il drone ne è stato il garante, capace di riscattarla esteticamente nella potenza delle piazze vuote, producendola rappresentazione e scenografia, nel gesto dei reporter, restituendola come sicura e protetta nell'enfasi della sorveglianza dei droni delle forze dell'ordine. La *televisione* della città *resa panorama*, così come la visione topografica, nel rilievo amministrativo poliziesco e sagittale delle inquadrature di controllo, hanno consegnato ai media nuovi e tradizionali un'Italia dall'alto, connotata di suoni e voci, tipizzata come quinta teatrale, spogliata di presenze e assembramenti, finalmente risolta come architettura edificata, come disegno urbano. Sottratta al percorso umano, al rumore di mezzi e abitanti, la città è accostata nella forma della planata del drone, nell'inquadratura che plana, produttiva di affetto e di effettività, capace di avvicinare la pelle degli edifici, tesa tuttavia a escludere il più possibile il sistema di finestre e aperture, eludendo così il rischio di cogliere, eventualmente, la presenza umana oltre i perimetri di prospetti e facciate. La potenza formale del totale supera qui il pudore e la cura verso chi è confinato: tra Bentham e l'epos della messinscena hollywoodiana – o del cinema agiografico sovietico degli anni staliniani – la volontà estetica manifesta una volontà primaria di autenticazione dello spazio come ordi-

ne piuttosto che esperienza, come intervallo tra umani piuttosto che campo di relazioni. Le planate dei droni nei filmati presenti in rete, come nelle *news* delle televisioni generaliste, configurano la forma simbolica della scena dell'autorità, l'estasi geometrica del vuoto come *pertinenza* del controllo, disegnano una sorta di semiotica catastale di piazze come intervalli di quinte, di teatri dell'assenza come palchi della rarefazione sanitaria dei corpi e dei contatti. La città notturna si fa *lichtspiel*, la città diurna si offre come trama *plastica*. Cartina di esercizio di nuove abilità e tecniche di rappresentazione, di esperimenti sociali di controllo, di esperimenti formali di tecno-visibilità, di autenticazione tecnica. Di drammatizzazioni farsesche, di peculiari violenze senza contatto, effetti e forme di intimità tecno-benthamiane, seguendo Foucault, allorché i droni annunciano avvisi amministrativi in forma pittoresco demenziale – come nelle pratiche di sorveglianza del comune di Messina interpretate letteralmente dalla registrazione emessa dal drone della voce del sindaco di quella città, forma comico-tragica di interpellazione, sino all'inseguimento di *runner* sulla spiaggia da parte della polizia, oggetto di corrosivi *meme* e di *counter appropriation* dal mondo della rete.

Dall'alto, in grande. Ammonizioni, truismi, monumenti mediali
State a casa. Il 18 marzo del 2020 il grattacielo Pirelli, attuale sede della regione Lombardia si illumina di una immensa prescrizione, una esortazione, un interpellato sulla superficie facciata del progetto di Gio Ponti. La pelle vetrata del grattacielo invita i cittadini a restare a casa. Trasforma e segna, in modo definitivo, un monumento architettonico del modernismo italiano in un monumento mediale: lo fa segno architettonico capace di avvisi e segnali, lo designa come interfaccia. Torre di sorveglianza e allerta. Se ne *La vita agra* di Lizzani, tratto dal romanzo omonimo di Bianciardi il Pirellone diventava un totem di auguri, nella primavera tragica del 2020, il totem avvisa ed esorta i cittadini, gli abitanti, invitandoli al domestico, al ritiro nell'immunità muraria del domicilio. Come un truismo di Jenny Holzer a Times Square nel 1982, l'immagine alfabetica, l'immagine esortazione, manifesta la sua volontà nello spazio urbano. Ma se gli schermi di Times Square sono trame di insegne, spot e avvisi, che il gesto dell'artista denuciava e svuotava di senso, condensando nei truismi la parola motto nella forza obliqua del *common sense* filosofico, qui la superficie del

grattacielo, sede del governo regionale, si illumina di una complicata dimensione di autorità, manifestandosi allo stesso tempo come atto estetico, dichiarazione scritturale, epigrafe temporanea dell'istituzione. Cortocircuito di architettura turrata e potente e potere della presa di parola, della parola pubblica, illuminante la notte. Potere delle lettere capitali, della severità grafica del carattere contro l'affabilità semplice del corsivo. Potenza e necessità del tragico. Potenza infine del cemento e leggerezza elettrica della parola tesa a cementare i modi dell'abitare, a domiciliare nella casa la certezza di una immunità possibile, la politica spaziale del conforto, come scriveva Ponti alla fine degli anni Venti criticando la casa *machine à habiter* di Le Corbusier.

Minima muraria. Immagini di sorveglianza, immagini senza cittadinanza

La potenza del vuoto cifra largamente le immagini rassegnate dal web, dai giornali, dalle pratiche televisive, dai film e dai progetti fotografici dell'Italia durante la recente pandemia. I droni e le riprese dall'alto, da elicotteri, da postazioni rilevate, hanno prodotto una polizza visiva ulteriore nell'assicurazione di una *grande bellezza italiana*, enfatizzando i luoghi comuni visivi di un paese ricco di città d'arte, di vestigia, di storia, riattualizzando un'estetica da *grand tour*. Le immagini delle città italiane, svuotate di abitanti e turisti, si sono offerte come panorami, come luoghi comuni visivi, documenti di una contingenza monumentalizzata grazie all'uso di ottiche, alla scelta di totali, nel progetto di enfasi della forma urbis e della sua memoria, materializzata nella scena dei vuoti e dei pieni, del presente inquadrato come una sorta di rilievo architettonico al cospetto della storia. La cifra del vuoto, della città disabitata, ha riassicurato ulteriormente, nell'immaginario mediatico, la misura del distanziamento sociale, ha prodotto una pedagogia minima ma efficace dei protocolli e delle decisioni governamentali, una didattica di massa rafforzata da immagini e inquadrature tese a reificare la distanza come atto necessario, come forma necessaria della vista, e, quindi, della vita. Non si è trattato di una decisione dispotica, di un progetto di governo: l'estetica diffusa delle televisioni, l'uso di mezzi delle forze dell'ordine, nelle riprese aeree soprattutto, ma anche le pratiche visive più in generale, hanno incorporato il vuoto e i vuoti come attrazione, come memoria delle città ideali, come potenza geometrica, e, in fondo, come set *naturalizzato* da regolamenti e ordinanze



State a casa, Milano, 18 marzo 2020. Common

amministrative. L'eccezione del *set* si è fatta norma e normalità. Di un *set* paradossale svuotato comunque di maestranze, apparecchi, luci, rumori e voci di troupe. Immagini vigili, sospese, disincarnate dai corpi degli operatori, come quelle dei droni, hanno così acuito, per un verso, il perturbante dello spazio urbano deserto, riscattando tuttavia il vuoto stesso come progetto tecnico, come meraviglia tecnologica, come necessità straordinaria. Le città sono divenute il teatro di una nuova scena gentilmente distopica della sorveglianza. *Italy Paused: 40 Pictures About Quarantine From Quarantine* un progetto fotografico *web cam based* di Milan Radisce esemplifica in modo singolare questa messa in forma della scena pandemica, questa monumentalizzazione possibile dell'evento. Quaranta foto di luoghi italiani esemplari ottenute attraverso il tasto "stampa" di un pc utilizzando le camere di sorveglianza delle città italiane. Foto *downloadate* invece che scattate, attraverso un'operazione di appropriazione delle immagini anonime di sorveglianza. Un fotoprelievo di immagini *rilievo*, ottenute da camere puntate su monumenti e piazze, camere tese ad assicurare, *ex post*, da usare per la decifrazione di eventi, delitti, altre evenienze. Immagini poi postprodotte, riscattate così dall'anonimato. Riscattate invece che scattate. Al di là del giudizio, questa serie di foto, esiti a bassa definizione di *webcam* comuni, riassume puntualmente una pratica di rilocazione obbligata – il confinamento del singolo, qui di un fotografo, e la potenza farockiana della sorveglianza diffusa, capace di generare migliaia di immagini anonime e invisibili, reti di immanenza implicite nei sistemi e nelle logiche securitarie del contemporaneo. E pur insidiando la natura di *record* di queste immagini tecniche ne esprime ulteriormente il destino possibile di sublimazione proprio delle estetiche della sorveglianza, illumina la via stessa del *sublime urbano* come cifra del monumentale, topos largamente diffuso della messa in scena dell'Italia nel segno del Covid-19, proposto come riscatto sintomatico del dramma, come formula del pathos reificata nel distopico della città abbandonata, terapeuticamente disincarnata, rimediata.

In movimento. Diagrammi dell'evento, immagini in corso, stili

Se la fase pandemica, in cui ancora viviamo, produce onde di contagio, fase di cui grafici e animazioni sono il diagramma riassuntivo del *quotidiano*, le articolazioni di una mappa diacronica nel suo costitutivo modificarsi, tocca tuttavia alle immagini, alle immagini mediali, il



M. Radiscs, *Italy Paused: 40 Pictures About Quarantine From Quarantine, Venezia*.
Common, web based project

compito continuo di autenticazione del reale. Tocca alla drammatizzazione del quotidiano la risoluzione di eventi e notizie, la drammaturgia del reale. Mentre le immagini-diagrammi si manifestano come mappe navigabili, o come puntuali destini di istogrammi, di geolocalizzazioni del virus, trama di operazioni linguistico formali di definizione del territorio, di quantificazione di intervalli temporali, di intervalli di confidenza statistica risolti come equazioni, o visualizzati come sistemi di ascisse e ordinate, di planarità cartesiane, tocca tuttavia alle immagini narrative *la presa di parola* sul mondo, la formazione discorsiva di una comunità come operazione di senso, come riconoscimento dei fatti, incarnazione di azione e luoghi. Tocca alle immagini dar volto all'evento, incarnare in facce e corpi le notizie, produrne memoria nella misura di un'*interfaccia* umanizzata: la ripresa dei *talkshow* è sintomaticamente la forma semplice di diffusione e rimedio, a bassa definizione, dell'ansia mediale, *pharmakon*, nella doppia accezione classica del termine. Drama minimo offerto e proposto alla catarsi nella teoria dei salvati o degli eroi sanitari come attanti e attori della scena, maschere viventi del presente continuo. Il gesto delle interviste distanziate, la cerimonia necessaria dell'uso pubblico delle mascherine sanitarie esalta visivamente – pedagogicamente – il climax pandemico. Se le immagini dei droni hanno drammatizzato nel movimento di ripresa la città perfetta dei vuoti, segnando l'immobilità e marcandola della logica del dispositivo – presentandolo come una *camera-stylo* tecnologica, come un *mouse* visivo capace di muoversi sulla scena di un perfetibile *mondo mappa* – *street view* come proposto da Google Map – alcuni progetti fotografici segnano la pandemia, nella sua variante italiana, di diverse istanze, tensioni, alimentando l'immobilità di traiettorie estetiche della redenzione del quotidiano o di una ulteriore *metafisica* di esso, come mostravano molti progetti del Covid-19 Visual Project del Festival della fotografia di Cortona – CortonaOnThe-move – nella sua ultima edizione. La rarefazione dell'umano diventa la cifra dell'atto fotografico, al tempo stesso la forma della necessità dell'atto stesso come *record* del contingente, come sublimazione drammatica – traumatica – di esso. Diventa infine il segno e il sintomo distintivo-riassuntivo di una pratica autoriale destinata comunque a dar misura di un'epifania sui generis, testimone di una promessa distopica, ampiamente espressa dal cinema e dalla letteratura, qui divenuta emergenza, visibile diffuso, situazione registrabile. Punti di vita. Ecco



CortonaOn The Move 2020
Courtesy: CortonaOn The Move 2020

allora gli autogrill visti e vissuti come segnali paradossali di esistenza nel sistema delle reti viarie, fotografati da Daniele Ratti, memoria e reinvenzione, alla vista di altre urgenze e contesti, della tradizione *new topographics*, o l'epos dei musei vuoti e indifferenti allo sguardo, raccontati da Paolo Woods e Daniele Galimberti; ecco ancora la teatralizzazione del pandemico italiano degli scatti di Alex Majoli. Tutti questi scatti, singolarmente e collettivamente, restituiscono la contingenza in quanto *straordinaria*, epifanizzano il reale, manifestandolo come impellenza e stile. Si contrappongono, in quanto ingaggio umano, alla potenza tecnica delle immagini di sorveglianza, delle immagini a distanza. Se il processo di estetizzazione, sussunto e amplificato dai processi di postproduzione digitale, manifesta comunque l'embricarsi effettuale degli esiti, perché si annuncia e palesa in immagini talvolta somiglianti alle immagini delle camere di sorveglianza riprogettate esteticamente da Milan Radiscs, le pratiche fotografiche autoriali restituiscono la contingenza dell'approccio, il cammino e l'intreccio tra tempo e luoghi, l'emergenza della coesistenza tra fotografo e mondo, la memoria fenomenologica della carne. Un *challenge* tra visibile e invisibile. La sfida visibile al virus, paradossalmente, è qui il corpo di chi fotografa. Sfida all'invisibile *reale* del virus, il cui destino di visibilità si configura, infatti, nella vita quotidiana, come traccia di reazioni, curva di cicli di amplificazioni nei test molecolari, esito colorimetrico: destino di laboratorio, indice di dati. Almeno in prima istanza. Prima che la malattia si manifesti col suo corredo di immagini esterne, così come di radio-immagini dell'interno dei corpi. Prime che il virus generi nuove immagini nel suo agire nei corpi concreti.

In alto: balconi, terrazze. Estetica del flash mob, cerimonie minime

Dai balconi con le immagini scattate, coi *selfie* che hanno popolato e ancora popolano la rete, sulle terrazze, un'umanità impaurita ha cercato di formulare un apparato di cerimonie minime di resistenza collettiva, ha provato a mediare, col virus, una relazione di preminenza, praticando una forma di pluralità distanziata ma sincrona di augurio e resilienza. Si è assembrata nuovamente nel conforto delle immagini, nello scambio di dati vissuti – microfilm, aperitivi su piattaforme, forme di *gaming* a bassa tecnologia. La rassegna dei vivi e dei morti che Foucault evocava nelle pagine citate di *Sorvegliare e punire*, l'appello delle autorità, ha assunto qui la forma estetica di un *flash mob* con-



P. Woods e D. Galimberti, *Locked in beauty*,
CortonaOn The Move, 2020. Courtesy: CortonaOn The Move, 2020

finato e recintato, autoprodotta, destinato alla memoria comunitaria nel segno della rete, dei social media. Incontrarsi da fermi, dagli stalli delle proprie finestre, installarsi come corpi mediali nei condomini. Quadri di una esposizione agli occhi dei vicini, di una esibizione del vicinato come comunità spettacolare temporanea. Ma ciò che è accaduto, al di là del gesto puntuale, nell'alto dei balconi, o dall'alto dai balconi, dalle aperture, come dalle e sulle terrazze, è il farsi di una memoria collettiva mediale, la produzione di un amuleto di immagini innervato nelle cerimonie degli scambi individuali, delle chat e delle video-conversazioni. Un flusso massivo capace di rilocalizzare nella virtualità collettiva il *sine* dislocato dell'evento, di comporlo in una curiosa e originale sintonia spaziale. Sublimato dall'amplificazione retorica e patriottica delle reti delle televisioni generaliste, ripreso dai quotidiani sia web che cartacei, divenuto appuntamento a calendario nella quarantesima laica del *lockdown*. Addomesticato nelle cerimonie discorsive dei media tradizionali. Riformattato come un flusso capace di abilitare forme di prescrizioni dei corpi – le raccomandazioni del *lockdown*, i precetti comportamentali – ma anche di operare e assumere la scena dello spettacolo dal basso come agenda di suggerimenti e consigli. La rassegna dei vivi – quella dei morti assumerà la forma simbolica delle immagini della teoria dei camion militari di Bergamo, la forma album nelle pagine coi volti dei molti ignoti deceduti sulle pagine dei quotidiani – la rassegna dei vivi nei *flash mob* assume così il registro della commedia e dell'ordinario, esito di una estetica partecipativa, assume le forme antidrammatiche e scaramantiche della commedia all'italiana: nelle pose dei vivi il balcone si fa palco, e i condomini ricalcano la scena degli interni del teatro Carlo Felice di Aldo Rossi, rimandano alle scenografie di Mario Chiari per *Carosello Napoletano* di Ettore Giannini. I corpi delle italiane e degli italiani, mezzi busto alla finestra, attivano una dinamica tra interno ed esterno, restituiscono a cortili e facciate la dimensione mediale originale dell'abitare, il senso delle aperture, l'*interfaccia* dei prospetti, l'intimità possibile delle corti, nostalgia e variazione del *facile e lieto e ornato aprirsi* evocato da Gio Ponti nell'editoriale del primo numero di "Domus" del 1928. Doppio movimento, insomma, tra commedia e architetture, doppia interrogazione sui registri dell'abitare, sui codici spaziali possibili della vita e del vissuto. Su ciò che edificato e su ciò che è edificante. Sul corpo glorioso e teatrale della massa sincronica. Della massa come ornamento urbano.

Dal basso. Mondi addolorati, kinoki sanitari. Crisi della presenza

L'estetica a bassa definizione della pandemia è il frutto di soggettività diffuse alle prese con protesi medialità, smartphone per lo più. Il pathos immanente dei regimi ospedalieri, la scena quasi distopica dei pazienti nelle barelle di bio-contenimento, come delle stanze di degenza intensiva, cifrate da macchinari e monitor di controllo digitale, è stato oggetto di stupore e perplessità agli inizi della crisi epidemica. Allorché la crisi ospedaliera ha rivelato la sofferenza del sistema sanitario e delle residenze per anziani, le immagini dal basso di cellulari seminascosti, le riprese di *kinoki* sanitari, operatori della salute divenuti, vertovianamente, cittadini con la camera da presa, hanno cominciato a fluire nelle reti televisive, e in forma statica nelle pagine dei quotidiani. Le prime zone rosse raccontate dagli *smartphone* degli abitanti, dalle chat e dalle videochiamate dei residenti, hanno messo in atto un processo zavattiniano di emozione spaziale partecipativa, di messa in scena di luoghi, nel segno della ragione emotiva dell'isolamento, nella paura del contagio da testimoniare. Filmare dal basso, talvolta occultando i *device*, filmare viventi e morenti, esiti di vite, volti occultati da maschere respiratorie, pazienti intubati, è stato l'atto di cittadinanza digitale di alcuni. Il pathos di queste immagini incarnate è il rovescio puntuale dell'ontologia della città del drone, il rovescio del corpo edificato e disabitato della città. Gli ospedali si sono fatti disperatamente piazze, assembramento doloroso di corpi, liturgia laica del soccorso e dell'ordinario del dolore, di quel dolore rimosso perché risolto, dal punto di vista delle immagini, nei *medical drama* terapeutici che da anni formano il palinsesto televisivo della malattia come esito narrativo, progetto di finzione, giocato su registri emotivi e sentimenti bilanciati e sceneggiati dal racconto, legittimati dalla struttura del *fas* e del *nefas* come questione individuale, nella miniaturizzazione sociale della relazione medico-paziente, soggetto-malattia. Nella scena pandemica, inevitabilmente, la relazione sociale e politica prevale nel discorso pubblico e incombe e modifica l'esperienza privata del dolore e i suoi esiti possibili. Il contagio diffuso, la natura respiratoria del virus, il lessico e la visualizzazione del paziente intubato, l'impossibilità della presenza dei congiunti nelle camere ospedaliere, nelle forme del commiato, formulano il pathos collettivo come pura immanenza patologica, rimuovono le condizioni umane del patire stesso come dolorosa esperienza sociale. Le immagini dei reportage della prima

ondata virale, sulla scena del *lockdown*, precipitavano l'opinione pubblica nello spazio virtuale e reale della comunicazione ansiogena: privi di formule del pathos abbiamo risolto la malattia come stato visivo dell'ansia, climax elementare segnato dal commento musicale, dal tragico semplice di accordi di terza e quinta, nella postproduzione televisiva dell'effetto empatico, presenza costante anche della seconda fase del contagio, come raccontano i reportage di *Piazza Pulita* di Formigli. Le immagini a bassa definizione rubate nelle residenze per anziani hanno rivelato, invece, il rimosso politico e sociale della vita malata e longeva, hanno filmato la fatica del morente, gli spazi residuali dove le vite di molti si concludono, riabilitando spesso il domestico, anche il più modesto, come una festa dell'abitare. Ciò che colpisce, nelle immagini riportate da questi luoghi, è una attualizzazione paradossale della *crisi della presenza* che Ernesto De Martino denunciava sul finire degli anni Cinquanta: il campanile scomparso alla vista del contadino rinviava allora alla crisi della società tradizionale come crisi spaziale, di un sistema di valori locali. L'eclissi del domestico dalle vite degli anziani, la forma stessa dei luoghi di cura e residenza, rinvia a una giustizia spaziale, una giustezza di spazi di relazione. Alla vita possibile come forma sociale, intergenerazionale.

Epidemia delle immagini, immunità digitale, nachleben mediale

Nel 2020, a partire da marzo, lungo linee geografiche e temporali asincrone, il pianeta che abitiamo ha sperimentato la trincea domestica dell'immunizzazione possibile. Forme di *lockdown* e distanziamento hanno segnato i diversi continenti con diverse intensità. La parola epidemia, nell'accezione moderna, risale al medioevo. Un universo neo-medioevale, premoderno, ha cominciato a convivere tra noi: quarantene, precetti spaziali e temporali hanno cominciato a diffondersi, immunizzandoci nella distanza. Il nostro faticoso definirci moderni, ha subito diverse incrinature, ferite, frizioni, come antropologi e scienziati sociali contemporanei ci raccontano da tempo, da Latour, a Ingold, Descola, Viveiros de Castro. Una risposta culturale a tutto questo si è definita – ed è stata ridefinita – dalle nostre pratiche mediali, assumendo caratteristiche peculiari. Da una parte infatti l'Italia ha dedicato e dedica una copertura mediatica intensissima al Covid-19, segnata da una declinazione drammatica dei palinsesti televisivi in chiave informativa, più in generale dalla rivincita delle televisioni generaliste

come canale comunicativo e di intrattenimento. Dall'altra ha vissuto una serie di pratiche medialità come quelle appena descritte capaci di mobilitare, in forma ambigua, l'idea di un sentimento nazionale, radicandosi così nelle misure di contenimento e confinamento, nello spazio delle mura familiari. Producendo una istanza di *communitas*, semplice anche se diversamente dolorosa e onerosa per ciascuno, nel gravame del domestico, nel *munus* della pazienza spaziale, riprendendo qui il concetto politico di *immunitas* di Roberto Esposito. Il riflesso potente di questa comunità, o almeno di questa istanza di forma come condivisione del rischio, nel caso italiano, è stato il suo rendersi immagine, il suo farsi immagine della vita umana in quanto diversa dal *bios*. Di agirsi ed esibirsi nello specchio mediale di *flash mob* su terrazze, balconi, attraverso finestre e aperture degli edifici, divenuti medium a loro volta, nella dimensione cerimoniale di appuntamenti concordati via *social*, nel design collettivo di un amuleto sociale come riscatto del tempo immanente prodotto dal virus, come esercizio di protezione immaginaria, ma necessaria, dal rischio, ma anche nuova frontiera mobile di un destino architettonico possibile di soglie e finestre. Insieme a ciò, nel circuito mediale, l'immunizzazione digitale si è rivelata come scena elementare della comunicazione, neorealismo semplificato e talvolta rude. Il ritorno della televisione, l'uso televisivo del web stesso, ha prodotto una diversa vettorializzazione di segnali e messaggi, una diversa sincronizzazione di attese ed epifanie, di rituali dello scorso secolo: la visione di *talk e news*, la struttura temporale stessa dei notiziari, ha assecondato e prodotto un bisogno neorealista diffuso, la necessità del conforto mediale. La casa ha cessato di essere una struttura, una macchina dell'abitare, per riassumere la forma concreta del domestico, e la tv – ma anche il pc – si sono trasformati in camini e focolari medialità. *Device* che si sono proposti come agenti di rilocalizzazioni medialità, per un verso, ma anche incarnazioni nuove della comunicazione, manifesto della fisicità dichiarata degli spazi virtuali. Gli schermi, che, come progetto parziale di potenza, abitano la vita contemporanea, hanno accompagnato la rilocalizzazione dei corpi negli spazi reali, le camere del confinamento, dove il domestico si è infine esibito, come esito necessario di pazienza, di pathos in controllo, autenticato appunto dal quotidiano. Il *nachleben* di radio, tv, di chiacchiere da finestre e terrazze, la *televisivizzazione* spinta del web italiano, l'aumento di fruizione dei media tradizionali, hanno prodotto

e producono i sintomi profondi di un sentimento spaziale nostalgico e ricorsivo: il tempo domestico ritrova il vecchio calendario, si affida alla agenda tradizionale del palinsesto tv, la cui struttura, non casualmente, differisce profondamente dai paesi del nord europeo, col perno di una prima serata la cui durata è ancora la stessa di una serata cinematografica, di una serata teatrale. E il cui prodursi comincia ormai dopo le ventuno, segno di un paese dove i tempi di lavoro non sono mai stati fordisti, dove la forma dell'intrattenimento televisivo, in prima serata, rimanda all'abitudine conformata e confortata dalla *durata* delle forme consuete di consumo spettacolare del Novecento, tra i novanta e i centoventi minuti, almeno.

Da lontano. Cronologie per immagini, Scene di tribù mediatiche con interni, domestici

Il tempo televisivo italiano da marzo 2020, almeno sino a giugno, si è prodotto nel segno dell'immanenza. Immanenza duplice: delle immagini così embricate a corpi di ospiti e conduttori nella cifra neorealista della bassa definizione, nel circuito dell'immunità digitale casalinga; immanenza delle narrazioni e dei filmati, sia nelle immagini filmate da operatori occasionali delle zone rosse o nelle testimonianze del dolore in ospedali e cliniche per anziani, sia nelle immanenza del totale dei droni, capaci di restituire l'immunità spaziale obbligata e necessaria restituita dai vuoti delle città, dal divenire di queste in *strade novissime* di mostre involontarie di architettura, sequenze iperreali di edifici divenuti quinta come in un set, disabitati dalla pazienza umana, riprodotti come potenza formale di progetti. Documenti-monumenti da discutere, forme di estetica tra pratiche di sorveglianza e volontà di una potenza del bello come riscatto, segno, tuttavia, di sconfitta: una città disabitata cessa di esser tale. Una città è l'abitare che genera. La città così immunizzata, infatti, non può che farsi distopica. Testimonia che il controllo su di essa non è – non è stato – di governanti o governati – cittadini – ma di cariche virali ospitate dai corpi qualunque che la abitano e trascorrono, in attesa di un *munus* ancora a venire, di un contratto sociale medicale – vaccino, farmaci, rimedi del male. Documenti-monumenti di immanenze, con corpi e senza, che il piano mediale ha raccolto e convertito nello spettacolo quotidiano del pandemico, nella forma viva e attenuata delle routine. Nel *mondo-face* dei media: nell'affacciarsi di massa, via schermi; nel interfacciarsi dell'immunità

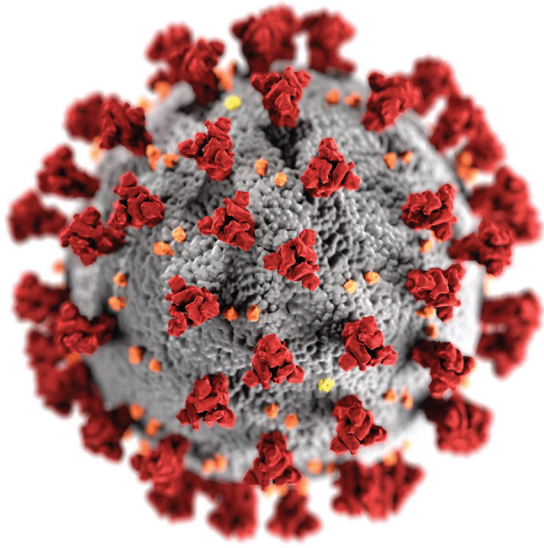
digitale, della distanza accostata e ridotta da fisiognomie e neuroni specchio possibili; nel circuito di empatie sviluppate dalle nostre abilità di specie e dall'esercizio della vista; nell'abitudine alle forme narrative dove le immagini si situano, nel montaggio di passioni e inquadrature che l'immagine movimento produce per noi da più di un secolo. Immanenza di primi piani ripresi da webcam dal basso verso l'alto, *nachleben* involontari e casuali di riprese wellesiane, epifanie di primi piani dal colore e dai toni involontariamente espressionista o di taglio *noir*. Epifanie di volti senza cerone, non trattati, non truccati, spettinati. Domestici. Primi piani di medici e pazienti dietro maschere e respiratori, questi sovra-illuminati, o pixellati per ragioni di privacy. Ancora documenti, monumenti mobili e fragili del quotidiano, resi tali dalla volontà di racconto – condivisibile, necessaria – resi comunque come formule del pathos, *visibilia* del dolore. A fronte, tutto questo, dell'anonimato – solo parzialmente condivisibile – delle migliaia di morti, tardivamente divenuto memoria grafica e monumento cartaceo nelle liste in prima pagina di alcuni quotidiani. Le profezie recenti del manifesto di Dogma 95, e ancor prima dei manifesti poetici di Dziga Vertov negli anni Venti del secolo scorso, si sono inverate in un mondo *low-fi* diffuso, un mondo di interni occasionali. Sullo schermo si sono alternate le rassegne dell'abitare di opinionisti e giornalisti, sfondi sfocati, suoni spesso inintelligibili, interni densi di oggetti desueti, utensili, complementi di arredo improbabili, che, come i proverbi, confidano pratiche, segnalano impronte di atti, modalizzazioni congiunturali del proprio apparire prodotte dal *domestico*. Tutto ciò ci ha restituito un *qui e ora* di spettatori e attori sociali nei media destinato, giorno dopo giorno, alla necessità dell'immanenza, al calendario come registro di opinioni più o meno esperte e avvedute. Alla ricerca di cornici di senso per dati diversamente interpretati e interpretabili, alla ricerca della potenza della ragione cartografica, all'auspicio di una semplice *agency* della ragione narrativa, dell'autenticazione testimoniale impregnata e codificata di realtà, di prossimità, di patenti di vissuto: il medico, in corsi, il familiare in una video chat col vecchio genitore isolato nelle residenze per anziani. Tuttavia ancora una forma di immanenza va segnalata: la riscrittura puntuale di spot televisivi e comunicazioni commerciali questi si filmati professionalmente: mentre cinema e teatri sospendevano attività e produzioni, la macchina pubblicitaria rimodellava i suoi progetti di efficacia attualizzando co-

dici e segni, rifilmando spot di prodotti di largo consumo, alimentando nuovi bisogni in forma di memo e desideri possibili perché riconfigurabili nella sfera dell'utile – quanti farmaci, integratori, *superfood*. Se la pubblicità tradizionalmente ingaggia una relazione, la domanda di un acquisto prossimo venturo, talvolta differito, vista la natura del bene, disegnando una quasi immanenza, il mondo italiano degli spot si è mosso verso l'immanenza più prossima, scegliendo di ri-narrare ragioni e storie di vita come cornici di senso, oggetti e prodotti come biografie possibili del paese in *lockdown*. Affidando il piano estetico ai prodotti, l'emozione ai racconti degli stessi. Affinando l'emergenza in una condizione di eccezione di moti e posture, di relazioni e opportunità. Una *agency* curiosa, mentre la pubblicità istituzionale diveniva un tutorial di massa di precetti sanitari e apostolato del buon senso, di comprensibile ma involontariamente ironica promessa di un futuro migliore, come una qualunque pubblicità commerciale.

Se talvolta lo stato di emergenza si è fatto stato di grazia ed eccezione nella memoria collettiva, questo lo dobbiamo alle immagini musicali spontanee dalle terrazze su piazza Navona o alle immagini del tennis sui tetti di Finale Ligure dove due giovanissime palleggiano dalle rispettive terrazze. Sino alle immagini della liturgia spaziale pasquale del Vaticano di Papa Francesco, nella sua tragica ieraticità, capace di definire un teatro di legittimità per la paura e per la fede, per credenti e non credenti, di immaginare una scena di speranza. Negli stessi giorni il set di piazza San Marco con Zuccherò alle prese con la versione italiana di *No Time For Love Like Now* di Michael Stipe rimaneva set. Quinta. Così come il montaggio recente di filmati dal *lockdown* di *Fuori era primavera* di Salvatores rimane la forma dell'intenzione in quanto senso comune, fin troppo comune. Così come accade ad altre immagini postcard dei reportage televisive e delle *news*, immagini cartolina perché dettate da *povera immanenza*. Dalla paura di fronte alla potenza della contingenza. Paura del cinema di Rossellini, in fondo, dell'eredità della flagranza, paura della verità finzionale del neorealismo come progetto estetico italiano, dell'immagine movimento e dell'immagine tout court come processo e agente del *partage* possibile del sensibile.

Il virus del reale, il reale del virus

La fotografia del virus reale, è una foto al microscopio elettronico ottenuta grazie a un processo di *vetrificazione* crioscopica del Covid-19:



il virus così appare risolto e distinto nelle sue parti attraverso tecniche di colorazione computazionale, nella potenza necessaria del *linguaggio* umano, e così del virus, di prodursi come disposizione di elementi risolti, di strutture riconoscibili, di sintassi spaziale di verbi e sostantivi. La foto del virus è un'immagine tecnica essenziale alla ricostruzione tridimensionale, all'intelligenza degli eventuali rimedi e cure, dell'individuazione di recettori e soglie, porte per molecole killer. Oltrepassare la soglia è un principio di speranza. Riconoscere la chiave d'accesso di un anticorpo è un'attitudine di scienza, un'operazione di mappatura e intelligenza di una forma diversa di *quasi esistenza*, del programma genetico di Covid-19. La foto del virus non è altro che è un puntuale artefatto narrativo, il racconto del biologo sulle tracce del vero, nell'azione del vero come processo.

1. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1998.

2. Cfr. I. Ábalos, *La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas De La Modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000; tr. it. *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti, Milano 2009, pp. 167-180.

3. M. Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, p. 216.

4. R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998; R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; R. Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

5. Cfr. L. Molinari, *Le case che saremo. Abitare il lockdown*, Nottetempo, Roma 2020.