

# Dei poteri dell'archi-schermo e dell'ideologia della "Trasparenza 2.0"

Mauro Carbone

Gli schermi sono tra gli "eroi", non necessariamente positivi, del nostro tempo. Al punto da comparire quali protagonisti in qualche modo *eponimi* di una serie televisiva di crescente successo internazionale: *Black Mirror*. Già questo segnala il loro *potere*, anche se non basta a dettagliare i loro *poteri*. Però presentare lo schermo contemporaneo come "black mirror" qualche dettaglio importante già lo fornisce. Anzitutto, il colore che gli assegna quel titolo suggerisce che l'eroe in questione non può che essere lo schermo elettronico o digitale *ancora spento*. Attenzione: in questo come in qualsiasi altro caso, sarebbe tuttavia sbagliato parlare di uno schermo *privo d'immagini*, perché non si può dare schermo senza immagine così come non si può dare immagine senza schermo. Sono infatti *la figura<sup>1</sup> o addirittura l'immagine a costituire lo schermo*, in tutte le sue possibili variazioni, nel loro stesso *costituirsì in quanto figura o immagine*, mentre a sua volta è *lo schermo*, in tutte le sue possibili variazioni, *a costituire la figura o l'immagine appunto costituendosi quale schermo*.

Nel caso di uno schermo spento, allora, anziché definirlo privo d'immagini, occorrerebbe parlare piuttosto di uno schermo che *espone la propria immagine e, con essa, l'imminenza di altre immagini: uno schermo all'ennesima potenza*, insomma. Qualifica che non può che ribadirne e magnificarne il *potere*.

---

<sup>1</sup> Qui e di seguito utilizzo il termine "figura" nell'accezione non rappresentativa tematizzata da Jean-François Lyotard mediante la nozione di "figurale". Cfr. Lyotard 2008.

Inoltre, riguardo la serie televisiva cui mi sto riferendo, a confermare la presenza d'immagini sullo schermo, pur spento, cui essa è dedicata, interviene la caratterizzazione di questo come *specchio*. Quali immagini vi sono riflesse, dunque? Nella risposta a tale domanda consiste il senso stesso della serie: lo schermo elettronico o digitale ancora spento altro non promette di riflettere se non le immagini della condizione che gli spettatori stessi della serie si troveranno a vivere in un futuro ormai alle porte. È dunque della nostra condizione di vita prossima ventura, cui quella attuale ci sta preparando, che gli schermi elettronici o digitali sono suggeriti essere gli specchi. La loro posizione – diffusa ovunque e ovunque centrale – rende insomma l'esperienza che ne facciamo la *pars pro toto*<sup>2</sup> nella quale viene appunto a *riflettersi* quella del "dispositivo" che si è avviato a caratterizzare la nostra condizione.

Mi si consenta di ricordare l'ampio significato socio-culturale che al termine "dispositivo" ha attribuito Michel Foucault:

Quello che cerco di designare con questo nome è, in primo luogo, un insieme decisamente eterogeneo, che comporta discorsi, istituzioni, pianificazioni architettoniche, decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche; in breve il detto, ma anche il non-detto: sono questi gli elementi del dispositivo. Il dispositivo in sé è l'intreccio che si può stabilire tra questi elementi (Foucault 2006: 156).

Alla luce della definizione di Foucault, mi sembra allora si possa dire che la serie televisiva *Black Mirror*, viste la diffusione e la centralità che gli schermi elettronici e digitali hanno raggiunto nella nostra esperienza quotidiana, non li considera certo quali mere componenti di differenti *devices*, giacché ciò non ne coglierebbe la posizione cruciale e non ne giustificherebbe il ruolo eponimo, ma innalza la loro lucida

---

<sup>2</sup> Anche W.J.T. Mitchell utilizza questa figura retorica per caratterizzare l'attuale posizione degli schermi nelle nostre società. Cfr. Mitchell 2015: 232.

superficie nera a *specchio privilegiato* in cui si riflettono elementi e dinamiche particolarmente importanti del dispositivo socio-culturale in cui ci siamo avviati a vivere, rendendosi così meglio visibili. In tal senso, la serie *Black Mirror* mi sembra fare non certo degli schermi elettronici e digitali *in quanto tali*, si badi, ma *della nostra esperienza di essi* la *pars pro toto* di quel dispositivo socio-culturale che ci sta avviluppando<sup>3</sup>. In fondo, una posizione non dissimile da questa Foucault ha assegnato all'*esperienza della sessualità* (Foucault 2004: 10), che egli mostra costituirsi solo in epoca moderna e trovar nome appena all'inizio del XIX secolo (*ibid.*: 9), via via diventando a suo avviso il nodo intorno al quale si connette quell'"intreccio" di "elementi" detti e non-detti che lo spinge a elaborare la nozione stessa di "dispositivo":

Sarebbe alquanto difficile trovare presso i Greci (come del resto presso i Latini) una nozione simile a quella di 'sessualità' e di 'carne'. Una nozione, voglio dire, che si riferisca a un'entità unica e che permetta di raggruppare, come appartenenti a una stessa natura, derivanti da una stessa origine o scatenanti lo stesso tipo di causalità, fenomeni diversi e apparentemente lontani gli uni dagli altri: comportamenti, ma anche sensazioni, immagini, desideri, istinti, passioni. (*Ibid.*: 41)

Foucault muove dunque da un'esperienza *già storicizzata* mediante la nozione moderna di "sessualità" e si propone di rintracciarne la "genealogia"<sup>4</sup>. Quella degli schermi *genericamente intesi*

---

<sup>3</sup> Tale esperienza viene allora a situarsi in una prospettiva convergente con quella che François Albera e Maria Tortajada assumono per caratterizzare i dispositivi audiovisivi come articolazioni di tecnologie, discorsi e pratiche socio-culturali, avvalendosi così, tra le altre, della più ampia e complessiva nozione foucauldiana di "dispositivo". Cfr. Albera - Tortajada 2010: 10-12.

<sup>4</sup> «Ad ogni modo, sembrava piuttosto difficile analizzare la formazione e lo sviluppo dell'esperienza della sessualità a partire dal XVIII secolo, senza

risulta invece un'esperienza *transistorica*, che attraversa cioè la preistoria e la storia dell'umanità assumendo configurazioni via via differenti. Per questo mi pare che gli sforzi per rintracciarne le linee genealogiche non possano essere disgiunti da quello per elaborare quanto chiamerei un'*antropologia degli schermi*. Sottolineando l'esigenza di quest'ultima, mi sembra importante ricordare come, già parecchi anni fa, Hans Belting si sia spinto a proporre, dal canto suo, un'"antropologia delle immagini" (2011), ed una conseguente "iconologia", miranti, egli scriveva, «a collegare presente e passato nella vita delle immagini», al fine di evitarne un'«archeologia [...] il cui significato non si applicherebbe più all'esperienza contemporanea» (Belting 2009: 75). In effetti, se non è pensata in una simile prospettiva antropologica, l'"archeologia" rischia di rimanere sterile erudizione, magari condita da vezzo collezionistico: gli esempi non mancano certo nell'ambito stesso della cosiddetta *screenology* (Huhtamo 2015), ma anche la "genealogia" rischia di condannarsi ad orizzonti ristretti, come esemplarmente succede a quella degli schermi proposta da Lev Manovich, che non risale più indietro della finestra albertiana<sup>5</sup>.

Viceversa, a elaborare un'antropologia degli schermi ritengo possa contribuire la valenza euristica a mio parere offerta da quanto ho proposto di definire "archi-schermo"<sup>6</sup>, che mi sembra delinearci proprio *nel reciproco differenziarsi* tra le diverse configurazioni storico-culturali via via assunte dall'esperienza umana degli schermi stessi. Infatti l'"archi-schermo" va inteso come un tema (musicale) – o, secondo il significato del greco *arché*, un "principio" – che tuttavia, ben lungi dal darsi *al principio*, non cessa di formarsi e trasformarsi con e attraverso le sue variazioni preistoriche e storiche, in questa veste di volta in volta retroiettandosi quale "principio" e nel contempo diversamente declinando il suo carattere di superficie che cela e mostra al contempo. *Principio transistorico della mostrazione e insieme*

---

fare, a proposito del desiderio e del soggetto desiderante, un lavoro storico e critico. Senza intraprendere, cioè, una "genealogia"», Foucault 2004: 11.

<sup>5</sup> Cfr. Manovich 2002: 130.

<sup>6</sup> Cfr. Carbone 2016: 100 e sgg.

*dell'occultamento*, dunque: principio di visibilità, insomma, istituito dal *potere di rendere visibile e nel contempo di rendere invisibile* che è intrinseco agli schermi e che dunque consente loro – come insegna quel grande pensatore degli schermi che è stato a mio avviso Immanuel Kant nella *Critica del Giudizio* – di *presentare figure o immagini in forma diretta, indiretta o addirittura negativa*.

Non è dunque il principio appena descritto che si è dato *al principio*. Quanto, *col senno di poi*, si può dire si desse sin da allora è l'ambigua esperienza umana del corpo quale vedente e insieme visibile, che come tale può intercettare una fonte luminosa e *mostrarsi così ad altri vedenti, nel contempo nascondendo* quanto gli è immediatamente retrostante, ossia proiettando la propria ombra su una superficie che, a sua volta, ce la fa vedere. Ci vogliono infatti due schermi perché si veda un'ombra: uno che la produce e l'altro che la presenta. Ecco allora che, attraverso l'esperienza dell'ombra, *l'ambiguità del corpo viene a prolungarsi in quella dello schermo*, aprendo quest'ultimo alle sue possibilità che Gilbert Simondon chiamerebbe "tecno-estetiche"<sup>7</sup>: agli schermi in quanto protesi del corpo, insomma, nel senso specifico di artefatti che ne rafforzano certe capacità, come quella di fare ombra, esternalizzandole e nel contempo reinvestendole nel plasmare il nostro rapporto sensibile col mondo, che in questo senso viene a configurarsi come *originariamente* tecno-estetico.

Ma oltre all'insopprimibile ambiguità tra il mostrare e il nascondere, e alle sue radici antropologiche, l'"archi-schermo" consente di evidenziare anche quanto accomuna le immagini rispettivamente dette "materiali" e "mentali"<sup>8</sup>, le une e le altre costituendosi come figure su schermi. Esempari risultano a questo proposito gli studi dello psicologo statunitense Stephen Kosslyn sulle immagini mentali che, nel suo seminale libro *Image and Mind* (1980),

---

<sup>7</sup> Cfr. Simondon 2014.

<sup>8</sup> Per motivi riconducibili ad una convergente attenzione per il corpo in quanto prototipo di *medium*, tendo infatti a concordare con Belting nel rifiutare qualsiasi distinzione assoluta tra immagine materiale e mentale. In proposito cfr. Belting 2009.

egli definisce «“immagini di superficie” quasi-pittoriali [*quasi-pictorial “surface images”*]», spiegando come esse «si presentino in un medium di esibizione spaziale [*spatial display medium*]», che poco dopo chiama apertamente “*screen*” e propone di pensare secondo la metafora del “tubo catodico” (*ibid.*: 6).

Altre differenze che l'archi-schermo impedisce di assolutizzare sono quelle descritte invece come fossati invalicabili da genealogie che restringono l'evoluzione degli schermi alla sola epoca moderna o la fanno addirittura iniziare col cinema<sup>9</sup>. Come affermavo in precedenza, le variazioni che di volta in volta caratterizzano l'esperienza che ne facciamo attraversano invece l'intera cultura umana, pur diversamente declinando il potere di visibilizzazione e d'invisibilizzazione che essi esercitano, sul quale peraltro, nei diversi contesti storico-culturali, altre più specifiche forme di potere vengono a innestarsi, abbiano esse impronta religiosa o scopi di sorveglianza.

Insomma, l'archi-schermo viene a caratterizzarsi quale *principio transistorico di visibilità* contribuendo a produrre, in diversi contesti storico-culturali, diversi *regimi di visibilità*. A questo proposito, mette conto ricordare come Gilles Deleuze, riferendosi proprio alla nozione foucaultiana di “dispositivo”, affermi che

La visibilità non rinvia a una luce in generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o da quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa (Deleuze 2007: 13).

Va tuttavia osservato che, per le ragioni che ho più sopra indicato, *non meno della luce, gli schermi sono una componente decisiva*

---

<sup>9</sup> «Al XX secolo si dovrà l'invenzione di quel dispositivo per immagini radicalmente inedito e moderno che è lo schermo» (Serroy - Lipovetsky 2013: 154).

dell'instaurarsi, dell'affermarsi e del variare *di quei regimi*, che per questo ritengo più opportuno definire, imprimendo tale mio accento a un'altra espressione di Deleuze, "regimi di visibilità"<sup>10</sup>. E se quest'ultimo termine, come Maurice Merleau-Ponty suggeriva, sembra sottrarsi alla classica opposizione tra attività del vedente e passività del visto, il primo conserva invece la connotazione politica che gli faceva indicare l'"azione di dirigere". Parlare di "regimi di visibilità" significa allora parlare dei poteri impersonali di dirigere o distogliere la luce e perciò gli sguardi, di mostrare e di occultare, di dislocare superficie e profondità, di assegnare centralità e marginalità, di affermare somiglianze e diversità. Per usare un vocabolo coniato dal teorico americano dei media Richard Grusin, di "premediare" la nostra visione, addirittura di controllarla, anche se resta da discutere con quanta forza effettiva. Perché in seno ad ogni regime, anche uno del tipo di cui stiamo parlando, possono prodursi comportamenti impreveduti, fenomeni di resistenza, azioni di contro-potere, magari eversive (per la nostra epoca pensiamo ad *anonymous* o a *wikileaks*), inevitabili zone occulte (oggi, tipicamente, il *deep* o *dark web*).

Va inoltre ricordato che, subito dopo il passaggio prima citato, Deleuze precisa: «se c'è una storicità dei dispositivi, è quella dei regimi di luce, ma anche dei regimi di enunciato» (Deleuze 2007: 14). In tal modo egli sembra implicitamente riferirsi ai due "elementi" che, nel primo dei brani di Foucault che ho ricordato più sopra, sono visti intrecciarsi nella complessità di un dispositivo socio-culturale: il "non-detto" e il "detto". In un tale dispositivo, insomma, Deleuze suggerisce che un peculiare potere di rendere visibile e, complementariamente, di

---

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Foucault: Les formations historiques*, lezione del 12/12/1985, 2 (parte 2/4), trascrizione di A. Dufourcq (con l'aiuto del College of Liberal Arts, della Purdue University), "La voix de Gilles Deleuze en ligne", Univ. Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=415](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=415), ultima consultazione il 10 dicembre 2017. Risulta evidente che proprio da questo corso provengono certi spunti sulla caratterizzazione dei regimi di luce che saranno sviluppati in Deleuze 2017.

rendere invisibile "il non-detto" si declina e si coniuga storicamente con un analogo potere di rendere dicibile e, altrettanto complementariamente, di rendere indicibile: un certo *regime di visibilità* s'intreccia cioè ad un certo *regime di dicibilità*, dirigendo l'attenzione e l'inattenzione dei nostri sguardi quanto quelle dei nostri discorsi<sup>11</sup>.

Proprio il ruolo degli schermi nella serie *Black Mirror*, che all'inizio definivo in qualche modo *eponimo* – un modo che Kant accetterebbe forse di definire "indiretto e analogico" – mi sembra fornire un icastico esempio nonché un significativo *sintomo* di quell'intreccio di "non-detto" e di "detto" che oggi ci tiene: gli schermi si presentano infatti *nel contempo* come uno dei *fenomeni* – già nel senso, vicino al letterale, di "visibili" – ma anche uno dei *nomi* più evocativi, nel bene quanto nel male, di quel dispositivo socio-culturale che ha preso ad avvilupparci<sup>12</sup>. Consideriamo allora l'ambito specifico che qui c'interessa all'interno dei regimi di visibilità e di dicibilità intrecciati in tale dispositivo.

Certo, più sopra abbiamo incontrato già all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso una traccia eloquente di protagonismo degli schermi, con il tubo catodico dei *computers* dell'epoca in grado di divenire una fertile metafora per le teorie formulate da Stephen Kosslyn sulla *mental imagery*. Il caso in questione sembra segnalare un riaffermarsi della tendenza degli schermi a *fornire* metafore anziché *richiederne*, come invece era stato ancora negli anni Settanta per le teorie francesi del cinema, indecise se interpretarli secondo quelle della cornice, della finestra, dello specchio o del velo<sup>13</sup>.

È però più tardi, con l'accelerazione della rivoluzione digitale avutasi negli anni Novanta, che il *visuale* ha preso a innovare le nostre esperienze in modo così profondo e insieme dettagliato, da *imporre* al *discorsivo* di formulare e diffondere le parole che meglio possano

---

<sup>11</sup> In proposito cfr. inoltre Deleuze 1987: 51 e sgg., dove peraltro Deleuze esplicita: «Un'"epoca" non preesiste agli enunciati che l'esprimono, né alle visibilità che la riempiono», *ibid.*: 55.

<sup>12</sup> «Lo schermo si caratterizza [...] per essere diventato uno degli strumenti più efficaci della globalizzazione», Serroy - Lipovetsky 2013: 154.

<sup>13</sup> Cfr. Altman 1977.



esprimere tali esperienze, parole che in tal modo sono divenute emblematiche del nostro *Zeitgeist*.

“Schermi” è senz’altro una di queste e ha potuto così ritrovare tutta la sua forza metaforica, messa esplicitamente a tema dal sottotitolo del libro di Stefano Tani, *Lo schermo, l’Alzheimer, lo zombie. Tre metafore del XXI secolo* (2014).

Ma, andando più nel dettaglio, il titolo della serie televisiva di cui stiamo parlando, evocando il nero degli schermi elettronici e digitali, suggerisce altre parole quali *display screen*, o più semplicemente *display*, quest’ultima ormai divenuta *per antonomasia* il nome di quegli schermi, come se non esistessero precedenti e più ampi usi di essa, che letteralmente designa in generale il “mettere in mostra”<sup>14</sup>.

Tuttavia, riferito all’ambito che qui ci preme, questo significato suona tale da pretendere accantonata l’ambiguità tra nascondere e mostrare ormai sedimentata nella parola “schermo”, per accreditare invece a quel tipo di superficie l’esclusiva funzione di esporre, esibire, ostendere.

Se infatti il verbo longobardo in cui il vocabolo “schermo” trova origine fa notoriamente riferimento univoco all’azione di “difendere”, di “proteggere combattendo”, nel corso dei secoli l’uso di quel vocabolo è andato sedimentando nel suo significato, dicevo, una peculiare ambiguità, cosicché esso può voler dire tanto “nascondere” quanto “mostrare”: appunto quell’ambiguità cui l’affermarsi del termine *display* sembra mettere fine. In altre parole, tale affermarsi tenderebbe a proporsi come stadio finale di una sorta di “grande narrazione” che – non diversamente da quelle criticate da Lyotard in *La condition postmoderne* (1981) – suggerisce lo sviluppo teleologico della funzione svolta dalla superficie cui si riferisce: dall’estremo della pura “protezione”, in cui il termine “schermo” ha la sua etimologia, a quello

---

<sup>14</sup> Barbara Grespi ricorda peraltro che, controllando l’etimologia di tale parola, si scopre che essa «non ha niente a che vedere con il termine *play*, c’entra piuttosto con *ply*, dal francese antico *desploir* (e francese moderno *déployer*), nonché dal latino *plicare* e *(dis)plicare*, cioè srotolare, liberare da un involucre, esfoliare», Grespi 2017: 132.

della pura "mostrazione" iscritto invece nel significato di *display*<sup>15</sup>. Ecco perché quest'ultima parola si dimostra molto significativa all'interno dei regimi di visibilità e dicibilità che s'intrecciano nel dispositivo socio-culturale che è ormai il nostro, al quale la "grande narrazione" che ho appena richiamato sembra offrire le basi su cui edificare un'ideologia che esalta quanto definirei una pretesa "Trasparenza 2.0". Ha infatti senz'altro ragione Byung-Chul Han ad aprire il suo libro scrivendo che «nessun'altra parola d'ordine oggi domina il discorso pubblico quanto il termine 'trasparenza'» (Han 2012: 9). Ma di quest'ultimo egli tende a proporre una caratterizzazione non meno univoca e parziale di quella affermata dal pensiero che pretende criticare. Per questo, a quanto intendo a mia volta criticare mi riferirò piuttosto in termini di *ideologia* della trasparenza, che storicizzerò classificandola ironicamente come "2.0".

Se infatti l'ideologia della trasparenza in Occidente ha una lunga storia che accompagna quella della modernità, essa pare entrata oggi una nuova fase, in cui l'egemonia particolarmente marcata che il visuale attualmente esercita sul discorsivo mi sembra trovare compimento. La fase cui alludo è quella che esalta il *valore assoluto* della trasparenza che la rivoluzione digitale e la diffusione dei *social networks* si ritiene consentano, una fase il cui affermarsi non mi pare slegato dalla parallela risignificazione dello schermo quale *display*: la pretesa superficie dell'esibizione assoluta, quindi appunto dell'assoluta trasparenza, si suppone, ignorando così non solo il "principio di visibilità" che più sopra ho identificato nell'archi-schermo, secondo cui *non si dà mostrazione senza occultamento*, ma anche l'etimologia latina del termine "trasparenza", che *per definizione* implica un *medium* (un "filtro") *attraverso (trans)* cui l'*apparire* avviene. E che dunque esclude il carattere "assoluto" della trasparenza stessa.

---

<sup>15</sup> All'influenza di questa "grande narrazione" risulta sensibile anche Francesco Casetti allorché scrive: «Il *display* mostra, ma solo nel senso che mette a disposizione, che rende accessibile. Esso esibisce, non scopre. [...] Esso semplicemente "rende presenti" le immagini», Casetti 2015: 261.

La pretesa “Trasparenza 2.0” veicola dunque quella che, in epoca di *fakes*, mi piace definire una *fake etymology*, in cui sembra celebrarsi proprio l’attuale grado di egemonia del visuale sul discorsivo. Da sola, tale *fake etymology* mi pare basti a evidenziare come la “Trasparenza 2.0” abbia consistenza di “ideologia”, dicevo. A ben guardare, infatti, l’ideologia altro non sembra che uno specifico tipo di regime di visibilità e dicibilità. Per dirla con Régis Debray, «Ogni cultura si definisce per ciò che essa concorda di considerare reale. Da un secolo scarso chiamiamo “ideologia” questo *consensus* che cementa ogni gruppo organizzato» (Debray 1999: 295).

Quanto all’idea della *visibilità come regime* – come “azione di dirigere” la distribuzione del visibile –, è significativo trovarla già sottesa alla caratterizzazione marxista dell’ideologia. Marx ed Engels tendono infatti a descrivere quest’ultima come una sorta di regime di visibilità – o piuttosto un *convergere* di tali regimi – in cui si esprimono, sublimano e perpetuano i rapporti di forza interni a una certa società. Più precisamente, essi assimilano il funzionamento dell’ideologia a quello della *camera obscura*, poiché a loro avviso tanto l’una quanto l’altra fanno apparire «gli uomini e i loro rapporti [...] capovolti» (Marx - Engels 1967: 13). Occorre tuttavia notare che, almeno in linea di principio, un simile paragone sottintende la possibilità di ristabilire una visione corretta della realtà, mediante la semplice inversione dell’immagine prodotta dal dispositivo ottico. Per questo io tenderei piuttosto a *paragonare il funzionamento dell’ideologia a quello di un regime di visibilità in cui le sorgenti luminose, senza dubbio, ma anche, come accennavo più sopra, la distribuzione degli schermi all’interno di una certa società espongono un sistema di valori che pretende caratterizzare quest’ultima e insieme occultano almeno alcune delle effettive dinamiche di essa.*

Sulla scorta del *fake che identifica il significato della trasparenza con l’assenza di ogni mediazione*, la «Trasparenza 2.0» tende dunque a confondersi con l’*im-mediatezza*, quest’ultima intesa invece alla lettera ed oggi non meno frequentemente invocata a supporto di quell’ideologia, così da contribuire a rendere «il tema della mediazione [...] uno dei problemi intellettuali centrali del nostro tempo», come

sottolinea ancora Richard Grusin (2017: 221). Attraverso il suo concetto di *radical mediation*, infatti, egli si sforza di mostrare che «qualsiasi specie di [mediazione] esperita dev'essere intesa come [immediata]» (*ibid.*: 227). Ma se ciò è vero, non può che risultare vero anche il reciproco, ossia che *l'immediatezza è sempre mediata*, dunque "pre-mediata". Osservazione importante, che da sola basta a mettere in questione l'ideologia della "Trasparenza 2.0", certo, ma anche quella, che molto spesso l'accompagna, degli attuali populismi politici, la quale si caratterizza fondamentalmente come *ignoranza* – involontaria o deliberata – *delle mediazioni*.

Un recente romanzo, letterariamente non imprescindibile, intitolato *The Circle* e firmato dall'americano Dave Eggers, nonché l'omonimo film di James Ponsoldt che ne è stato ricavato (U.S.A., 2017), trattano proprio dell'intrecciarsi di queste ideologie, prospettando le inquietanti conseguenze a venire del dispositivo socio-culturale che ad esse si collega. E che ovviamente si caratterizza anzitutto per l'onnipervasiva presenza di *displays*. Lo scenario prospettato per il prossimo futuro è, insomma, di tipo distopico, non diversamente da quelli presentati nella serie *Black Mirror*.

Di quella che ho definito ideologia della "Trasparenza 2.0" trovo che *The Circle* fornisca un motto molto azzeccato, su cui tornerò più avanti: «*Secrets are lies*» (cfr. *ibid.*, pos. 3706).

Tanto il romanzo quanto il film descrivono come il mondo politico divenga uno dei primi bersagli di quella ideologia. Certo, ciò non è sorprendente, visto che, almeno a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, esigenze di partecipazione e controllo della vita politica sono state avanzate dall'opinione pubblica, appunto nel nome della "trasparenza", sia in Occidente sia a partire dall'allora Unione Sovietica. Proprio con "trasparenza", infatti, certe lingue occidentali, come l'italiano o il francese, scelsero di tradurre uno dei capisaldi del rinnovamento politico introdotto in Unione Sovietica a metà di quegli anni da Mikhail Gorbaciov: la *Glasnost'*, termine che in realtà significa "pubblicità della discussione" e che nella sua radice rimanda dunque all'ambito del discorsivo piuttosto che a quello del visuale, in ciò

risultando forse il retaggio di una passata egemonia di quello su questo.

Il mancato accoglimento delle esigenze qui sopra richiamate ed anzi la sempre maggiore autoreferenzialità delle “classi politiche” hanno successivamente provocato diffuse forme di malcontento popolare che, incontrando le opportunità di comunicazione nel contempo aperte dalla rivoluzione digitale, hanno cominciato a indicare appunto nel ricorso a tali risorse mediatiche e telematiche un efficace antidoto alle pratiche, considerate *opache*, delle *élites*. È appunto questa opinione, già oggi piuttosto diffusa, a risultare *assolutizzata* dall’ideologia della “Trasparenza 2.0” quale, in *The Circle*, troviamo investire anzitutto il mondo americano della politica. Tanto nel romanzo quanto nel film, infatti, proprio la trasparenza così intesa, e così ottenuta, viene considerata imprescindibile per risolvere i contemporanei problemi della democrazia (cfr. *ibid.*, pos. 2587).

Ormai divenuta ideologia maggioritariamente condivisa, quella della trasparenza assoluta comincia allora ad apparire la scelta da compiere per acquisire consenso e dunque opportunità di ascesa politica, come in *The Circle* comprende anzitutto la deputata che, davanti all’assemblea degli entusiasti dipendenti dell’organizzazione privata di scala planetaria il cui nome dà il titolo al libro e al film, annuncia la propria decisione di indossare, da quel momento, una piccola videocamera che teletrasmetterà e registrerà costantemente la sua vita, in tal modo ponendosi come la prima “rappresentante del popolo” “totalmente trasparente” (*ibid.*, pos. 2602), nonché scatenando una corsa all’emulazione dalle ragioni facilmente comprensibili.

Nel seguito del romanzo e del film l’ideologia della “Trasparenza 2.0” non smette certo la sua diffusione. Anzi, essa investe anche la vita privata della protagonista, la quale giunge ad affermare, davanti alla stessa assemblea, che «la *privacy* è un furto» (*ibid.*, pos. 3764)<sup>16</sup>, in quanto sottrae agli altri esperienze e conoscenze di cui potrebbero

---

<sup>16</sup> Questa frase sembra proporsi come una sorta di versione aggiornata di quella, celeberrima, di Pierre-Joseph Proudhon: «La proprietà è un furto» [1840].

giovarsi. Pertanto anche la protagonista decide d'indossare costantemente la piccola videocamera e dunque d'adottare a sua volta «la più assoluta trasparenza» (*ibid.*, pos. 3773).

Insomma, Gérard Wajcman sembra aver capito bene quando scriveva che «il desiderio di vedere si è mutato in volontà di vedere tutto. E *questa volontà s'impone ormai come una legge*» (Wajcman 2010: 13, corsivo mio). Da volontà a presunto diritto e poi a imposizione sociale, dunque? Anche molte distopie l'annunciano. Ciò che Wajcman non mette però altrettanto in evidenza – ma che con evidenza emerge in *The Circle* – è il complementare, odierno “bisogno auto-prodotto” di “esporsi” (Han 2012: 78). A quest'ultimo, invece, fa cenno Byung-Chul Han nelle ultime pagine del suo testo, tra le poche in cui la nozione di trasparenza risulta finalmente storicizzata nel senso che io ho sin qui cercato di classificare come “2.0”. Egli precisa allora che «la particolarità del panottico digitale è, soprattutto, che i suoi stessi abitanti collaborano attivamente alla sua costruzione e al suo mantenimento, esponendosi loro stessi alla vista e denudandosi» (Han 2012: 78).

Se dunque, diversamente da quello di Bentham, quanto Han definisce “panottico digitale” ha una struttura non centralizzata che definirei “reticolare”, ciò accade proprio perché esso è strutturato secondo quel “bisogno auto-prodotto” cui egli fa cenno e che, dal canto suo, l'americano Bernard Harcourt esplicita come peculiare *desiderio di essere visti* nel suo libro significativamente intitolato *Exposed* (2015). Perciò, non diversamente da Han, egli definisce la nostra come «la società dell'esposizione» (Han 2012: 22, Harcourt 2015: 1), in cui il desiderio di essere visti, che sembra vincere anche il timore di venire sorvegliati, risulta incessantemente alimentato da quelle che Harcourt chiama «tecnologie della trasparenza virtuale»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> In questa stessa prospettiva, Giovanna Borradori sottolinea allora come la rivendicazione di trasparenza affermata da attivisti come Julian Assange ed Edward Snowden contro la sorveglianza esercitata da un potere centrale sui cittadini – sul modello del “Grande Fratello” orwelliano – risponda ad uno schema interpretativo (trasparenza *vs.* sorveglianza) ormai

Alla luce di quanto detto sin qui, possiamo insomma considerare l'esaltante e improbabile ideologia dell'assoluta trasparenza basata sulla *immediata identificazione tra visibilità e verità*. Se infatti, secondo il motto che a me pare ben definire quell'ideologia, «*Secrets are lies*», ciò suggerisce che quanto *non* è segreto *non* è una menzogna; inoltre, se segreto è quanto è nascosto, allora ciò che *non* è nascosto *non* è una menzogna. Ossia è *vero*. «*Secrets are lies*», in fondo, vuol semplicemente e semplicisticamente dire *the visible is true*. È *vero*, *l'ho visto io*, insomma: persino meno sofisticato del proverbiale Tommaso del vangelo di Giovanni, che almeno invocava la prova del tatto.<sup>18</sup> Del resto, non ci aveva già avvertito Marshall McLuhan della nostra tendenza a comportarci, quando nuovi media diventano dominanti, come degli "idioti tecnologici"? Della tendenza a non vedere che i contenuti di tali media funzionano, potremmo dire, come *schermi* del messaggio dei media stessi?<sup>19</sup> E Jean-Louis Baudry non aveva poi esplicitato che, così dissimulato, l'"apparato di base" dei media, nel suo caso il cinema, produce "effetti ideologici" autonomi ma nel contempo funzionali all'"ideologia dominante" (Baudry 2017: 56 e 75-76)? Nel caso che ci riguarda direttamente, aggiungerei che proprio il desiderio di esposizione evidenziato da Bernard Harcourt mi sembra in grado di permettere all'ideologia della "Trasparenza 2.0" di superare periodici episodi di crisi, in cui la condizione di essere esposti torna ad essere vissuta con timore e sospetto, come è successo immediatamente dopo l'esplosione dello scandalo Facebook-Cambridge Analytica.

---

superato. A guardar meglio, inoltre, una simile rivendicazione finisce per rivelarsi subalterna a quella che ho definito ideologia della "Trasparenza 2.0". Cfr. Borradori 2016.

<sup>18</sup> Già nel 1992 Régis Debray poteva scrivere: «L'equazione dell'era visiva è: "il Visibile = il Reale = il Vero". Si tratta di un'ontologia fantasmatica, dell'ordine del desiderio inconscio. [...] Siamo la prima civiltà che può crederci autorizzata dai suoi apparecchi a *credere ai propri occhi*» (Debray, 1999: 300).

<sup>19</sup> Cfr. McLuhan 2011.

L'inquietante subalternità all'ideologia della "Trasparenza 2.0" risulta peraltro attestata da vari "esperimenti sociali" effettuati sui *social networks*. Essi consistono nel diffondere fotografie o video con didascalie palesemente false per verificare la capacità di discernimento di chi le commenterà. Come ha scritto un giornalista italiano dando notizia di uno di questi "esperimenti sociali", «il contenuto di un post sui social network viene utilizzato dagli utenti per confermare i propri pregiudizi, a prescindere da quale sia la verità»<sup>20</sup>. Insomma, se la verità viene identificata immediatamente con la visibilità – ossia se si trascurano le mediazioni che possono condurre da questa a quella – essa può agevolmente rovesciarsi in *post-verità*, termine che gli *Oxford Dictionaries* hanno ufficialmente introdotto nel nostro regime di dicibilità designandola come *Word of the Year 2016* e fornendo in tal modo un ulteriore sintomo dell'attuale subalternità di quel regime a quello di visibilità. Molto significativamente, essi l'hanno definita in un modo che il giornalista citato poco fa sembra riecheggiare, ossia come un'opinione nel formare la quale «i fatti oggettivi sono meno influenti [...] del ricorso alle emozioni e alle credenze personali». Basta mostrare a chi ci si rivolge quel che *vuole* vedere, magari aggiungendo qualche parola che lo accrediti secondo i suoi gusti. Nessuna richiesta di fare verifiche. Eppure, quanto l'immediata identificazione tra visibilità e verità conferma, è prima di tutto l'altro grande potere degli schermi, anzi dell'archi-schermo stesso, complementare a quello di visibilizzazione e invisibilizzazione che ho indicato all'inizio: il potere di nascondersi mostrando.

---

<sup>20</sup> C. Brunelli, "Magic Johnson e Samuel L. Jackson scambiati per migranti. La foto che scatena i pregiudizi", *Repubblica.it*, 20/8/2017, [https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2017/08/20/news/magic\\_johnson\\_samuel\\_jackson\\_forte\\_dei\\_mar\\_mi\\_migranti-173436858/](https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2017/08/20/news/magic_johnson_samuel_jackson_forte_dei_mar_mi_migranti-173436858/) (ultima consultazione il 17 maggio 2018).



## Bibliografia

- Albera François – Tortajada Maria, “Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives”, in F. Albera, M. Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film*, Amsterdam, AUP, 2010: 9-22.
- Altman, Charles F., “Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”, *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (August 1977): 260-264.
- Baudry, Jean-Louis, “Effetti ideologici prodotti dall’apparato di base” [1970], in Id., *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, cura di R. Eugeni e G. Avezzù, tr. it. di G. Avezzù e S. Arillotta, introduzione di R. Eugeni, Brescia, La Scuola, 2017: 51-77.
- Belting, Hans, *Antropologia delle immagini* [2001], cura e tr. it. di S. Incardona, Roma, Carocci, 2011.
- Belting, Hans, “Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all’iconologia” [2005], in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009: 74-98.
- Borradori, Giovanna, “Between transparency and surveillance: Politics of the secret”, *Philosophy and Social Criticism*, vol. 42, n° 4-5, 2016: 456-464.
- Carbone, Mauro, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Casetti, Francesco, *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.
- Debray, Régis, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* [1992], tr. it. di A. Pinotti, Milano, Il Castoro, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Foucault* [1986], tr. it. di P.A. Rovatti e F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Che cos’è un dispositivo?* [1989], tr. it. di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2007.
- Eggers, Dave, *The Circle* [2013], tr. it. di V. Mantovani, *Il cerchio*, Milano, Mondadori, 2014 (edizione Kindle: per ogni citazione si rinvia al numero della rispettiva posizione indicato in tale edizione).

- Foucault, Michel, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2* [1984], tr. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1991, 2004<sup>7</sup>.
- Foucault, Michel, "Il gioco di Michel Foucault" [1977], tr. it. di D. Borca e V. Zini, in Id., *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Milano, Raffaello Cortina, 2006: 155-191.
- Grespi, Barbara, *Dis-pl(a)y*, in R. Eugeni - M. Fanchi (a cura di), *La Galassia Casetti. Lettere di amicizia, stima, provocazione*, Milano, Vita e Pensiero, 2017: 133-136.
- Grusin, Richard, "Radical Mediation" [2015], cura e tr. it. di A. Maiello, in Id., *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Cosenza, Pellegrini, 2017: 221-268.
- Han, Byung-Chul, *La società della trasparenza* [2012], tr. it. di F. Buongiorno, Milano, Nottetempo, 2014.
- Harcourt, Bernard E., *Exposed: Desire and Disobedience in the Digital Age*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2015.
- Huhtamo, Erkki, *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo* [2004], tr. it. di R. Terrosi, Pompei, Kaiak, 2015.
- Kosslyn, Stephen M., *Image and Mind*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1980.
- Lyotard, Jean-François, *Discorso, figura* [1971], tr. it. di E. Franzini e F. Mariani Zini, Milano, Unicopli, 1988, revisione e cura di F. Mazzini, Milano, Mimesis, 2008.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna* [1979], tr. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich, *L'ideologia tedesca* [1932], tr. it. di F. Codino, Roma, Editori Riuniti, 1967<sup>2</sup>.
- McLuhan, Marshall, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* [1964], tr. it. di E. Capriolo, Il Saggiatore, 1967, 2011.
- Manovich, Lev, *Il linguaggio dei nuovi media* [2000], tr. it. di R. Merlini, Milano, Olivares, 2002.
- Mitchell, W.J.T., "Screening nature (and the nature of the screen)", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, n° 3, 2015: 231-246.
- Serroy, Jean - Lipovetsky, Gilles, "Les pouvoirs de l'écran", *Revue Écrans*, n. 1, 2013: 154-168.

Simondon, Gilbert, *Sulla tecno-estetica* [lettera datata 3 luglio 1982], cura e tr. it. di E. Binda, Milano, Mimesis, 2014.

Tani, Stefano, *Lo schermo, l'Alzheimer, lo zombie. Tre metafore del XXI secolo*, Verona, Ombre corte, 2014.

Wajcman, Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

## **L'autore**

### **Mauro Carbone**

Mauro Carbone è Professore ordinario di Filosofia presso l'Université Jean Moulin Lyon 3, nonché membro onorario dell'Institut Universitaire de France. In precedenza è stato a lungo docente presso l'Università degli Studi di Milano, inaugurandovi l'insegnamento di Estetica contemporanea. Ha fondato e co-dirige dal 1999 la rivista *Chiasmi International*, pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty. Dirige inoltre la collana "L'occhio e lo spirito" per la casa editrice Mimesis. Tra le sue ultime pubblicazioni *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale* (Cortina, 2016).

Email: [carbone.mauro@gmail.com](mailto:carbone.mauro@gmail.com)

## **L'articolo**

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

## **Come citare questo articolo**

Carbone, Mauro, "Dei poteri dell'archi-schermo e dell'ideologia della 'Trasparenza 2.0'", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*,

Mauro Carbone, *Dei poteri dell'archi-schermo e dell'ideologia della "Trasparenza 2.0"*

Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018),  
<http://www.betweenjournal.it/>