



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività
Culturali

Tesi di Laurea

**Sorveglianza e nuovi media:
il paradigma del controllo nel contesto
dell'era digitale e delle arti visive**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Miriam Stefania De Rosa

Correlatore

Ch.mo Prof. Lorenzo Lazzari

Laureanda

Natasha Milan

Matricola 975557

Anno Accademico

2025/2026

*“La libertà è la libertà di dire che due più due fa quattro.
Se è garantita, tutto il resto ne consegue.”
- George Orwell, 1984*

*A tutte le persone che in questi anni mi hanno insegnato
a notare le voci fuori dal coro.*

Indice

I. Introduzione..... 5

1. I nuovi media nel contesto di sorveglianza attuale

- 1.1 Che cosa sono i nuovi media: definizioni e aspetti attuali.....7
- 1.2 Il capitalismo della sorveglianza.....12
- 1.3 Oltre al modello del Panopticon: aspetti filosofici, sociologici e politici...18

2. La sorveglianza come strumento di controllo

- 2.1 Origini della sorveglianza sociale.....24
- 2.2 La sorveglianza come strumento di sicurezza.....28
 - 2.2.1 Commercializzazione della videosorveglianza
 - 2.2.2 Questione di sicurezza nazionale: gli effetti dell'11 settembre 2001
 - 2.2.3 Il diritto alla privacy
 - 2.2.4 *Smart Control Cities*: il caso di Venezia
- 2.3 Il modello di sorveglianza nei social media.....39
 - 2.3.1 La sorveglianza politica su TikTok e Meta
 - 2.3.2 Pratiche di sousveillance: *Meta glasses*

3. Sorveglianza e arte contemporanea

- 3.1 La video arte del Ventesimo secolo.....47
- 3.2 Artveillance: l'arte mediale nel nuovo millennio.....58
 - 3.2.1 Primi anni Duemila: la rappresentazione attraverso l'occhio della macchina
 - 3.2.2 Dal 2010 ad oggi: lo sviluppo dell'artveillance

4. Conclusione	74
Bibliografia	78
Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)	83
Ringraziamenti	84

I. Introduzione

L'obiettivo di questo lavoro di ricerca è approfondire il ruolo della tecnologia e dei nuovi media nella raccolta di dati degli utenti e capire quali nuovi strumenti influiscono nel paradigma del controllo della popolazione attraverso il pretesto di garantirne la sicurezza.

Il primo capitolo è dedicato allo sfondo teorico della ricerca: cosa sono i nuovi media e come interagiscono nelle nostre comunicazioni quotidiane secondo le definizioni di McLuhan e altri teorici della comunicazione come Youngblood, Manovich, Bolter e Grusin. Definiremo qual è il contesto sociale ed economico in cui si collocano i nuovi media e le nuove tecnologie e come queste contribuiscano a solidificare uno specifico modello di mercato in cui le persone e le loro caratteristiche diventano utenti codificati da una banca dati: nello specifico facendo riferimento al lavoro di Shoshana Zuboff *Il capitalismo della sorveglianza* e alle teorie di Michel Foucault relative al *Panoptismo*, assieme ad altri intellettuali più recenti come Zygmunt Bauman e Catherine D'Ignazio.

Nel secondo capitolo viene analizzato nello specifico lo strumento della macchina videografica utilizzata per scopi di videosorveglianza e la tecnica della videosorveglianza a circuito chiuso: facendo riferimento a vari saggi di Foucault e Gramsci sull'utilizzo della sorveglianza come strumento di controllo più che come strumento di sicurezza. Vengono approfonditi anche gli aspetti più tecnologici come l'uso della sorveglianza biometrica a seguito degli attentati dell'11 settembre 2001, e l'emergenza legata alla preservazione della privacy dei cittadini, con un'appendice finale dedicata alla città intelligente prendendo in analisi il caso di Venezia

Seguendo l'analisi teorica con alcuni esempi pratici, nel terzo capitolo vengono presi in considerazione alcuni casi studio: opere e lavori di artist3 sul tema della sorveglianza che hanno utilizzato la videocamera e gli strumenti di identificazione per installazioni all'interno di mostre, come gli artisti della videoarte degli anni Settanta Bruce Nauman,

Peter Campus e Dan Graham. I lavori più politici sulla sorveglianza realizzati negli anni Ottanta dalle artiste Julia Scher e Lynn Herschmann-Leeson, che hanno utilizzato filmati di videosorveglianza per portare avanti una critica all'uso della forza e del controllo nella società contemporanea. E infine, artisti del nuovo millennio che hanno utilizzato il mondo digitale a loro vantaggio per diffondere un messaggio politico cercando di aggirare le regole delle piattaforme che in alcuni paesi proibiscono la diffusione di messaggi contro il governo o contro un determinato sistema di potere, come ad esempio Jill Magid, Hito Steyerl, Laura Poitras, Eva e Franco Mattes e Zach Blas.

Infine, viene preso in considerazione un determinato approccio sociologico sull'arte che individua nelle pratiche artistiche non solo dei messaggi contenutistici rilevanti e critici ma che anche offrono nella loro analisi un'anteprima della direzione che la società sta prendendo verso il controllo e la sorveglianza dei cittadini.

Questo approfondimento vuole porre la questione della sorveglianza in senso critico e condurre a una riflessione, ossia: siamo sicuri che l'utilizzo della tecnologia di sorveglianza nelle strade e nella sfera digitale sia a nostro favore e in che modo riusciremo ancora a giustificare l'invasione delle telecamere nel nostro quotidiano a scopi commerciali e a scopi securitari?

Esiste un modo di sentirsi al sicuro senza sentirsi sotto controllo?

1. I Nuovi media nel contesto di sorveglianza attuale

In questo primo capitolo verranno affrontate le tematiche introduttive e contestuali della ricerca, utili per comprendere meglio lo sfondo teorico e ambientale dei nuovi media. Iniziando da una ricostruzione utile degli studi sui nuovi media e le varie definizioni elaborate nel corso degli anni, verrà fatto un approfondimento sullo scenario economico e sociale e sul ruolo del capitalismo della sorveglianza partendo dalla ricerca di Shoshana Zuboff. Ed infine, affronterò la tematica della sorveglianza dal punto di vista filosofico, sociologico e politico partendo dalla riflessione di Michel Foucault sul modello del *Panopticon*, seguendo sul pensiero elaborato da Zygmunt Bauman e David Lyon e sulla definizione di tecno-fascismo di Catherine D'Ignazio.

1.1 Cosa sono i nuovi media: definizioni e aspetti attuali

Nel corso degli ultimi decenni molti intellettuali, artisti e filosofi hanno dibattuto sul significato e sulla natura del termine 'nuovi media' a partire dal riconoscimento di un nuovo fenomeno, di una nuova tipologia di strumenti e di contenuti che a partire dagli anni Sessanta sono diventati parte della cultura dominante.

Inizialmente, essendo il termine 'media' il plurale di 'medium', intellettuali come Marshall McLuhan hanno dato l'interpretazione di 'mezzo', ossia lo strumento materiale tecnologico che rappresenta nella sua stessa esistenza un'innovazione, un avanzamento della scoperta umana nel campo della tecnologia: non a caso, quando si pensa a un esempio pratico di nuovi media solitamente si pensa al passaggio dalla televisione all'uso del telefono cellulare e della rete internet.

McLuhan è considerato il padre delle prime teorie sulla comunicazione e il fondatore del campo di studio sui nuovi media: nel corso degli anni Sessanta del Novecento affronta temi come l'innovazione tecnologica e l'automazione del lavoro umano attraverso la macchina, e riporta queste nuove teorie nella celebre opera "Understanding media: The extensions of man". All'interno del primo capitolo "Il medium è il messaggio", l'autore riporta l'esempio di una lampadina come medium privo di messaggio, poiché indipendentemente da dove o da chi viene utilizzata non contiene in sé nessun tipo di contenuto di significato. Tuttavia, quando la corrente elettrica viene utilizzata per la trasmissione di un film, questa diventa portatrice di significato: il mezzo del film, secondo McLuhan, rappresenta la transizione del mezzo tecnologico da strumento a contenuto, e per lo spettatore diventa un medium alla pari di media già affermati come i romanzi, le commedie o gli spettacoli lirici. L'aspetto rivoluzionario di questi nuovi media è che anche se il contenuto può essere lo stesso di un romanzo, che per definizione è un "vecchio" medium, il nuovo medium diventa significativo perché rappresenta una nuova forma di comunicazione, oltre al contenuto che trasporta. Perciò, il medium diventa contenuto in quanto trasforma il contenuto e lo decentra su di sé.

Infatti, afferma:

"Il mezzo è il messaggio. Questo significa semplicemente che le conseguenze personali e sociali di qualsiasi mezzo – ovvero di qualsiasi estensione di noi stessi – derivano dalla nuova scala introdotta nelle nostre vite da ciascuna estensione di noi stessi, o da qualsiasi nuova tecnologia."¹

Per questi motivi, McLuhan parla delle nuove tecnologie del suo tempo facendo previsioni sulla base di ciò che osserva e arriva a interpretazioni estremamente coerenti con la realtà contemporanea: tra queste interpretazioni vi è il concetto di tecnologia come estensione dei sensi umani, che facilita esperienze fisiche e mentali attraverso processi veloci e passaggi automatici e che a lungo termine si propaga fino a determinare le strutture sociali umane, come ci rapportiamo tra noi e con il mondo esterno. Riferendosi

¹ McLuhan, M. (1964). Il medium è il messaggio. Understanding Media: The Extensions of Man.

prevalentemente alla televisione e alle prime reti globali, l'autore nomina questo fenomeno come un vero e proprio contesto fisico detto "villaggio globale".

Similmente a queste interpretazioni, Gene Youngblood in *Expanded Cinema* (1970) affronta la tematica del cinema e indaga sulle nuove tecniche cinematografiche dando un'importante definizione al contesto di creazione filmica: presenta una metafora ecologica del contesto mediale, che viene definito come "intermedia". Secondo l'autore, l'artista è un ecologista inserito in un contesto che unisce la dimensione psicologica degli individui coinvolti, la dimensione tecnologica del mezzo e la dimensione comunicativa: l'incontro di queste dimensioni conferisce un carattere ecologico al contesto dell'intermedia, in cui gli individui entrano e partecipano attivamente per creare una serie di processi in continuo mutamento.

Il sociologo Arjun Appadurai ridefinisce meglio questo aspetto ecologico nel saggio *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* (1990) utilizzando il termine "mediascape": egli conferisce alla metafora ecologica il carattere di paesaggio. In questo modo, il contesto sociale in cui operano i nuovi media e i nuovi media stessi diventano un tutt'uno in un paesaggio mediale contemporaneo: rappresenta un contesto globale interconnesso attraverso tecnologia e rete internet in cui gli individui operano e influenzano i media e sono influenzati da essi, attivando un processo sociale di cambiamento e interconnessione.

In termini più concreti e attuali, nel 2001 Lev Manovich in *Il linguaggio dei nuovi media* descrive i cinque principi caratteristici dei nuovi media. La prima caratteristica che accomuna e rende riconoscibili i nuovi media è la rappresentazione numerica, ossia "sono composti da un codice digitale" e in questo codice risiedono tutte le informazioni e i dati del medium che vengono codificati e standardizzati. La modularità è la seconda dimensione e rappresenta la struttura modulare che nei nuovi media rimane sempre uguale (ossia byt, immagini, pixel, caratteri, etc.), rendendo molti processi possibili senza l'intenzione umana tramite automazione. Un oggetto mediale ottiene la caratteristica della variabilità, per cui può essere declinato in versioni diverse e non rimane mai uguale; e infine la transcodifica culturale, ossia il risultato della computerizzazione dei media in dati informatici.

Dal punto di vista storico, l'avvento dei nuovi media è stato possibile grazie a una moltitudine di cambiamenti sociali ed economici a partire dalla seconda metà del XX secolo. L'autore Paolo Mancini individua tre tendenze principali:

La commercializzazione del sistema televisivo che ha luogo in tutta Europa, e non solo in Europa, nel decennio 1980-90, l'avvento della digitalizzazione e del satellite che segue a ruota questo periodo, tanto da sovrapporsi, in alcuni paesi, alla commercializzazione e la nascita di internet e delle ICT che caratterizza gli anni a noi più vicini.²

Individua nelle cause del passaggio ai nuovi media la popolarizzazione degli strumenti di comunicazione detti 'di massa', ossia quelli in grado di raggiungere una grande quantità di individui sia in termini di accessibilità sia di contenuti, come la televisione e la radio. In questo esempio, anche se la televisione viene riconosciuta come inizio del fenomeno, continua a fare parte dei media del passato e catalogata come 'vecchio medium' in quanto sancisce una comunicazione unilaterale da pochi a molti: secondo l'autore, infatti, la televisione è stata in grado di cavalcare il fenomeno della digitalizzazione espandendo le sue possibilità in termini di canali e contenuti. Ma è stata la nascita di internet a determinare il passaggio radicale a un tipo di comunicazione completamente nuovo, ossia "una comunicazione bidirezionale basata sull'interattività."³

L'elemento caratterizzante del web, infatti, è l'interconnessione tra gli utenti e la partecipazione alla creazione dei contenuti che rende possibile la creazione di vere e proprie comunità attorno a tematiche e discorsi condivisi: tutto questo è reso possibile grazie all'alta immersività dei media, che essendo per lo più composti da immagini saturano i sensi dell'individuo che li naviga e li utilizza come una vera e propria estensione della realtà fisica.

Da un punto di vista più critico, molti studiosi hanno rilevato negli ultimi decenni che queste caratteristiche dei media, in particolare dei social media, incentivano un certo tipo di manipolazione della realtà poiché gli utenti a lungo andare perdono la concezione del confine tra reale e mediale: attraverso un processo che è stato per la prima volta definito

² Mancini P. (2012). L'evoluzione della comunicazione: vecchi e nuovi media. Atlante geopolitico. Treccani.

³ Ibidem.

da Jay David Bolter e Richard Grusin come ‘rimediazione’⁴. Il concetto di rimediazione parte dalla riflessione di McLuhan “il contenuto di un medium è sempre un altro medium”, gli autori appunto affermano che “la cultura contemporanea vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione: idealmente, vorrebbe cancellare i propri media nel momento stesso in cui li moltiplica.”⁵

I nuovi media digitali riprendono e rimodellano sempre dei media precedenti, per cui nei nuovi media si ritrovano sempre tracce di media del passato come, ad esempio, le piattaforme di streaming sono la rimediazione del cinema e della televisione e la televisione è la rimediazione del cinema e del teatro. Il concetto di rimediazione è importante per capire il fenomeno dell’immediatezza dei nuovi media, ossia la caratteristica che rende la presenza del medium quasi impercettibile, fino a cancellare la presenza del mezzo a livello percettivo: l’immediatezza più sofisticata porta all’iper-mediazione, il momento in cui l’interazione tra individuo e contenuto mediale diventa diretta senza l’apparente presenza di un mezzo di supporto di questo contenuto. L’iper-mediazione è il fenomeno che porta alcuni individui a relazionarsi con le intelligenze artificiali come se fossero persone reali e a instaurare con loro rapporti che vanno oltre alla ricerca di informazioni: il filtro che separa la persona dal motore di ricerca scompare perché la tecnologia che ha reso possibile l’esistenza dell’IA è così avanzata da rendere un server capace di intelligenza emotiva e reazioni umane. Quando gli autori hanno parlato per la prima volta di iper-mediazione, ancora non erano immaginabili gli sviluppi delle abilità delle intelligenze artificiali attuali: di fatto, i processi che rendono l’IA impeccabile sono talmente veloci, costanti e iper-mediati che anche le teorie più recenti a riguardo risultano datate e imprecise. Tuttavia, sotto molti punti di vista Bolter e Grusin sono stati in grado di inquadrare già alla fine degli anni Novanta un processo di trasformazione estendibile alle innovazioni più recenti:

La logica dell’ipermediazione moltiplica i segni della mediazione e in questo modo cerca di riprodurre la ricchezza sensoriale dell’esperienza umana. D’altro canto, l’ipermediazione può funzionare anche all’interno di un medium singolo e apparentemente unificato, in particolar modo quando l’illusione del realismo viene sfruttata oltre ogni limite e portata alle sue

⁴ Bolter J. D., Grusin R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

⁵ Ivi, p.29.

estreme conseguenze. [...] Oggi siamo ormai nella posizione di poter concepire l'ipermediazione come l'altra faccia della medaglia dell'immediatezza, un alter-ego che non ha mai abbandonato il palcoscenico storico, nemmeno per brevi periodi.⁶

Ricostruendo le tendenze medialità dal Rinascimento al Nuovo Millennio, gli autori rintracciano nell'arte una tendenza costante alla ricerca di immediatezza, a rendere il contenuto quanto più possibile vicino allo spettatore: ad esempio, il passaggio dalla pittura bidimensionale alla prospettiva, dalla pittura alla fotografia e alla grafica stampata, dalla fotografia alla macchina da presa, dalla macchina da presa al cubo catodico e dal cubo catodico alle interfacce virtuali dei nuovi computer. Seguendo il concetto di rimediazione, allora, le innovazioni degli ultimi anni come i social media e l'intelligenza artificiale non sono altro che vecchi media rimediati per adattarsi ai cambiamenti sociali e alle necessità di mercato, ma facendo sempre attenzione a mantenere una certa familiarità e vicinanza alle interfacce più vecchie per non disorientare gli utenti:

Il nuovo medium può rimediare cercando di assorbire completamente il medium più vecchio, così da minimizzare le discontinuità tra i due. Lo stesso atto della rimediazione, comunque, assicura che il vecchio medium non possa scomparire del tutto.⁷

I media digitali cercano di porsi in relazione con i media che li hanno preceduti: “Ancora una volta, ciò che appare nuovo nei media digitali è la loro peculiare strategia di rimediazione di media come la televisione, il cinema, la fotografia e la pittura.”⁸

Attraverso queste teorie sviluppate dagli anni Sessanta ad oggi, il campo dei *media studies* si afferma sempre di più come contesto di riflessione sulla comunicazione e sulla digitalizzazione, unendo insieme sia aspetti più tecnici sia umanistici e sociologici gli studiosi cercano di fornire spiegazioni sul perché dei fenomeni medialità che fanno parte della nostra quotidianità.

1.2 Il capitalismo della sorveglianza

⁶ Ivi, pp. 59-60.

⁷ Ivi, p. 75.

⁸ Ibidem.

Nessun medium, e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media o, tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali.⁹

Riprendendo l'opera di Bolter e Grusin *Remediation: Understanding New Media*, per comprendere lo studio dei nuovi media e del paesaggio mediale è fondamentale includere la dimensione storica, economica e politica in cui essi sono inseriti: non si tratta solo dello sfondo in cui questi processi si muovono ma delle forze che manovrano gli sviluppi digitali per motivi molto specifici e prettamente economici.

Questa sezione ha l'ambizione di voler fornire un quadro generale e critico degli effetti della digitalizzazione seguendo l'analisi dell'autrice Shoshan Zuboff in *Capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri* (2019): la critica condotta dall'autrice sottolinea i lati negativi e disumanizzanti dell'utilizzo del World Wide Web e indaga i possibili ruoli dei poteri e del modello economico del capitalismo nel tracciamento dei comportamenti umani a fini commerciali. Zuboff inquadra una nuova era del capitalismo che, come le precedenti, ha come fine l'accumulazione di ricchezza dei già ricchi e lo sfruttamento dei più poveri, ma con un grado di violazione degli individui molto maggiore. L'autrice definisce il capitalismo della sorveglianza come:

Un ordine economico che sfrutta l'esperienza umana come materia prima per pratiche commerciali segrete di estrazione, previsione e vendita. [...] Una mutazione pirata del capitalismo caratterizzata da concentrazioni di ricchezza, conoscenza e potere senza precedenti nella storia dell'umanità. [...] Un nuovo ordine collettivo basato sulla sicurezza assoluta.¹⁰

L'analisi di Zuboff vuole denunciare con una certa emergenza la realtà che stiamo inconsapevolmente aiutando a costruire quando ogni giorno facciamo una ricerca su internet, apriamo le app di social media, accettiamo i cookies all'interno di un sito, accettiamo le condizioni sulla privacy senza leggerle o diamo il consenso al nostro smartphone per avere i nostri dati biometrici. Di fatto, questo nuovo modello di

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ Zuboff, S. (2019). *Il capitalismo della sorveglianza - Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, LUISS University Press.

capitalismo non mette al centro la produzione e la vendita del prodotto, e i potenziali clienti del prodotto, bensì l'accumulo massiccio di informazioni sui comportamenti degli individui per conto dei nuovi clienti, ossia le grandi aziende tecnologiche come Google, Apple, Amazon, Facebook e Microsoft. In questo nuovo assetto economico, le grandi aziende tecnologiche nate nel primo decennio del Duemila (anche dette *Big Tech*) sono le vere potenze che muovono il sistema dei mercati attraverso l'invasione della privacy di tutti gli individui presenti nel web. Come afferma Zuboff, infatti: "I capitalisti della sorveglianza sanno tutto *di noi*, mentre *per noi* è impossibile sapere quello che fanno. Accumulano un'infinità di nuove conoscenze *da noi*, ma non *per noi*. Predicono il nostro futuro perché qualcun altro ci guadagna, ma non noi."¹¹ Fondamentale il passaggio che queste aziende hanno fatto dall'intercettazione di informazioni personali a scopo di mercato alla previsione dei comportamenti umani per arrivare alla formazione di nuovi comportamenti: tramite la previsione delle preferenze dell'utente questo nuovo sistema è in grado di avere il controllo su di esse con veri e propri "mezzi di modifica del comportamento".

Per spiegare le ragioni per cui questo processo è avvenuto, l'autrice sostiene che le innovazioni tecnologiche che hanno portato al punto in cui siamo oggi sono state introdotte un po' alla volta in un contesto reso fertile dal sistema economico neoliberale e dalle tecnologie precedenti. La cosiddetta logica dell'innovazione è il motivo per cui inizialmente l'introduzione nel mercato dell'iPod e delle piattaforme e delle applicazioni di Google sono state accolte con entusiasmo poiché questi strumenti hanno intercettato dei bisogni che sono stati coltivati dalle tecnologie precedenti. Ad esempio, nel caso dell'iPod, Zuboff associa l'enorme successo di Apple al fatto che nel 2009 l'azienda è stata in grado di comprendere il bisogno del grande pubblico di avere infinite opzioni musicali a portata di mano costantemente a discapito del CD.

A livello storico, la prima modernità accompagnata al modello economico del neoliberalismo ha favorito la nascita di sistemi comunicativi di massa e di conseguenza della cultura di massa, mentre nella seconda modernità la comunità è sostituita dall'individuo per cui i mezzi di comunicazione devono rivolgersi principalmente al

¹¹ Ivi, p. 21.

singolo individuo e ai suoi possibili bisogni: Zuboff parla di questa crescita economica come di un processo estremamente violento e dannoso per la società, un processo che dagli anni settanta del Novecento ai primi anni Duemila ha visto la scomparsa delle aziende pubbliche e l'ascesa della figura dell'imprenditore, "unione di proprietà e management, in grado di sostituire alle molte possibilità di vita della seconda modernità un singolo modello fatto di audacia, scaltra competizione, prepotenza e ricchezza."¹²

Questa seconda modernità è indicativamente congruente con il periodo della crisi economica del 2008, momento in cui la disparità economica e l'ingiustizia sociale arrivano al massimo storico e in cui le disuguaglianze sono tali da produrre un sistema economico basato sulla ultra-ricchezza di pochi individui mentre la maggioranza viene privata di servizi sociali e posti di lavoro. L'avvento di Apple e di Google in questo scenario economico e sociale crea un'alta aspettativa nei confronti di questa nuova era digitale che in parte si concretizza nella possibilità di ordinare qualsiasi cosa con il proprio telefono, nella possibilità di reperire qualsiasi informazione e notizia con un clic e di accedere a migliaia di servizi online di altrettante aziende e app. In apparenza queste innovazioni e i nuovi mezzi tecnologici uniti al capitalismo creano una soddisfazione totale del potere d'acquisto dell'utente che nell'esplorazione del mondo digitale asseconda senza accorgersene l'osservazione dei suoi movimenti e azioni nel web: attraverso il "consenso ai termini di servizio" gli utenti accettano delle condizioni dettate unilateralmente dalle aziende senza leggerne i termini. Come afferma Zuboff, questi documenti digitali sono una sorta di "condizioni generali di contratto" e sono appositamente formulati per scoraggiare gli utenti dalla lettura completa dei termini:

Nel 2008 due professori della Carnegie Mellon hanno calcolato che per leggere in modo adeguato tutte le policy sulla privacy che si incontrano in un anno sarebbero necessari 76 giorni lavorativi, con un costo complessivo per la nazione di 781 miliardi di dollari. Oggi questi numeri sarebbero molto più alti.¹³

Questo fenomeno diffuso nella prima era di Apple e Google è stato molto sottovalutato a livello di policy sulla privacy delle persone e a causa di ciò le aziende hanno cominciato

¹² Ivi, p. 50.

¹³ Ivi, p. 59.

una massiccia raccolta di dati personali senza nessun tipo di tutela per i diritti delle persone nella rete, ponendo le basi per il capitalismo della sorveglianza:

Nel giro di un decennio dall'arrivo dell'iPod, una nuova stirpe economica si affrettò a riempire quel vuoto nel quale ogni ricerca, ogni like, ogni clic potevano essere reclamati come un bene da tracciare, analizzare e vendere. [...] Le aziende sostenevano che la privacy era il prezzo che l'utente doveva pagare per avere in cambio ricompense generose come informazione e connessione disponibili a proprio piacimento.¹⁴

Questa tendenza è cresciuta quando Google, in un momento di emergenza economica nel 2001, ha dato più spazio alle pubblicità nei propri siti sfruttando ciò che Zuboff definisce “surplus comportamentale”: ossia tutta quella serie di dati superflui che il motore di ricerca raccoglie quanto l'utente fa una ricerca o clicca su un link piuttosto che su un altro. Questo surplus comportamentale viene utilizzato come una vera e propria materia prima del capitalismo della sorveglianza al fine di rendere le inserzioni pubblicitarie fatte su misura per ciascun utente e quindi più remunerative per gli inserzionisti e per Google stesso. Nel 2003 Google registrò uno dei brevetti più importanti per il successo dell'azienda, ossia il “Generare informazioni sugli utenti per usarle nell'advertising mirato”: il brevetto rese possibile trascrivere tutte le informazioni raccolte sull'utente per associarli istantaneamente a un Ad personalizzato attraverso un processo di “matching”. In pratica viene garantita certezza matematica sulla previsione delle preferenze e dei comportamenti degli utenti, attraverso nuovi set di dati chiamati UPI (User Profile Information), ottenibile attraverso ogni minima azione degli utenti nel motore di ricerca come la ricerca di una parola, il clic di un link, l'acquisto di un prodotto, l'interazione con un altro utente. Relazione che Zuboff definisce come “uno specchio a senso unico che incarna le specifiche relazioni sociali della sorveglianza, basate su un'asimmetria di conoscenza e potere”¹⁵ che nel giro di pochi anni diventa una risorsa nelle mani di una sola azienda e il motivo del suo arricchimento. Infatti, il surplus comportamentale è la fonte dei grandi ricavi di Google: l'89% dei ricavi del 2016 derivano soltanto dai programmi di *targeted advertising*.

¹⁴ Ivi, p. 62.

¹⁵ Ibidem.

Nel 2007 Mark Zuckerberg segue le orme dei fondatori di Google e fonda Facebook, una piattaforma di social media basata sulla condivisione di momenti intimi e informazioni personali con gli altri utenti; ben presto diventò anch'essa fonte di surplus comportamentale che venne usato non solo per soddisfare la domanda ma per crearla.

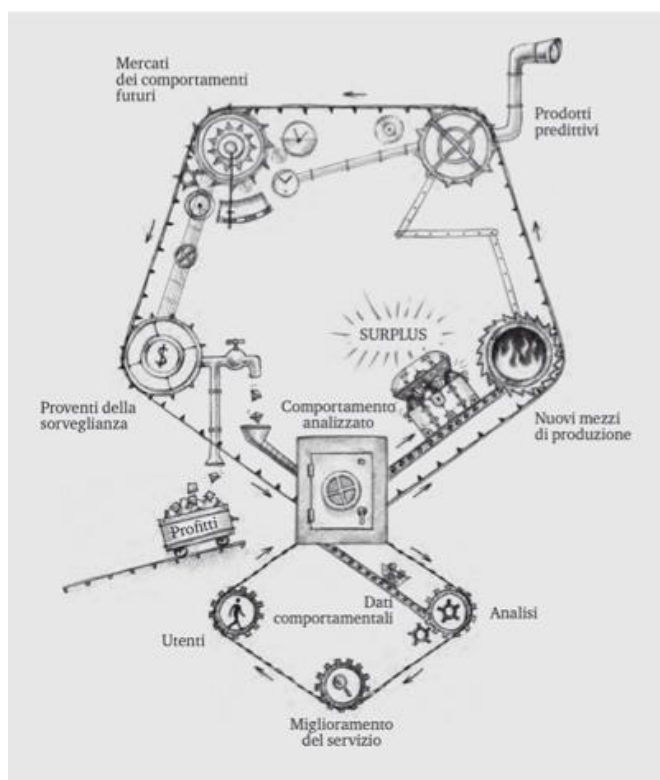


Figura 1. La scoperta del surplus comportamentale. Dal libro di Shoshan Zuboff “Capitalismo della sorveglianza” (2019), p. 107.

Secondo Zuboff, questo processo è la vera logica del capitalismo della sorveglianza: utilizzare i dati che compongono il surplus comportamentale per alimentare i mercati “dei comportamenti futuri” attraverso i prodotti predittivi. Quest’ultimi sono pensati per intuire le nostre preferenze e le nostre necessità poiché “più un prodotto è in grado di prevedere il futuro, meno rischi corre l’acquirente e maggiori sono le sue vendite”¹⁶; di conseguenza (come visibile nella figura 1) vengono venduti in un mercato regolato da

¹⁶ Ivi, p. 108.

sistemi predittivi che incrementano i proventi della sorveglianza e i dati di comportamento analizzato, e necessariamente anche i profitti.

La teoria di Zuboff concepisce questo sviluppo del capitalismo come un'inquietante deviazione dal normale ordine delle cose e ribadisce spesso il livello etico e morale di questa veloce degenerazione del modello economico a causa del veloce progresso nelle tecnologie e l'incapacità dei governi di tenere il passo a livello legislativo. Tuttavia, secondo Cory Doctorow, che nel 2024 elabora una risposta alla teoria di Zuboff in *Come distruggere il capitalismo della sorveglianza*, questo nuovo sviluppo non è altro che la normale evoluzione di un modello economico già impostato sullo sfruttamento umano e sull'arricchimento di pochi: l'autore offre un'interessante interpretazione del capitalismo della sorveglianza ma mantenendo una certa concretezza nell'elaborare una soluzione. Se come afferma Zuboff, il problema di questa fase è il potere in mano alle cinque Big Tech che detengono i dati di tutto il pianeta, secondo Doctorow l'unica soluzione possibile è abbattere questo monopolio per rendere il web più libero e sicuro.

1.3 Il modello del Panopticon: aspetti filosofici, sociologici e politici

Dopo aver affrontato la tematica della sorveglianza dal punto di vista digitale ed economico secondo l'analisi di Shoshana Zuboff, in questa terza e ultima sezione del primo capitolo andrò ad analizzare una delle prime riflessioni in materia di sorveglianza, che, come per molti altri campi di studio, è stata elaborata dalla filosofia, in particolare dal filosofo Michel Foucault nella sua celebre opera *Sorvegliare e Punire* del 1975.

All'interno di questo libro il filosofo francese porta avanti una riflessione elaborata sul sistema delle carceri francesi, ripercorrendone la storia a partire dal XVIII secolo: il posizionamento critico contro le carceri e le punizioni sancite dal Codice penale è chiaro fin dai primi capitoli. È di particolare interesse per la tematica trattata in questa ricerca, l'attenzione che Foucault pone sul corpo di chi ha commesso un crimine ed è condannato a scontare una pena: "Il corpo è direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, lo investono, lo marchiano, lo addestrano,

lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, lo obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni.”¹⁷

La riflessione politica che Foucault elabora parlando del corpo delle persone condannate al carcere è importante perché è l'analisi del comportamento dei corpi sottoposti a costante sorveglianza: di fatto, i comportamenti che il filosofo osserva possono essere messi in comparazione con i comportamenti osservabili oggi sotto al capitalismo della sorveglianza, ma con alcune differenze di cui parlerò verso la fine del capitolo. Prima, per comprendere meglio la prospettiva di Foucault è bene ricordare che il filosofo ha vissuto durante l'avvento della comunicazione di massa e durante gli anni per le lotte ai diritti civili degli anni Sessanta e Settanta: il suo pensiero filosofico è estremamente politico e centrato sullo studio del potere e del controllo sociale. Per questo dedica quasi totalmente il suo lavoro alla definizione delle caratteristiche del potere e delle istituzioni che lo compongono: all'interno di *Sorvegliare e Punire* pone particolare attenzione alle strutture di controllo che nei secoli hanno conformato varie aree della società come le carceri, gli ospedali, le scuole, le fabbriche e i manicomi. Affidandosi al *Panopticon*, il modello architettonico del carcere perfetto elaborato da Jeremy Bentham nel 1791, Foucault elabora la teoria del panottismo, un modello di controllo sociale descritto come segue:

Il principio è noto: alla periferia una costruzione ad anello; al centro una torre tagliata da larghe finestre che si aprono verso la faccia interna dell'anello; la costruzione periferica è divisa in celle, che occupano ciascuna tutto lo spessore della costruzione; esse hanno due finestre, una verso l'interno, corrispondente alla finestra della torre; l'altra, verso l'esterno, permette alla luce di attraversare la cella da parte a parte. Basta allora mettere un sorvegliante nella torre centrale, ed in ogni cella rinchiudere un pazzo, un ammalato, un condannato, un operaio o uno scolaro. [...] L'effetto principale del Panopticon: indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. Far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita.¹⁸

¹⁷ Foucault, M. (1975). *Sorvegliare e Punire. La nascita della prigione*.

¹⁸ Ivi, p. 126.

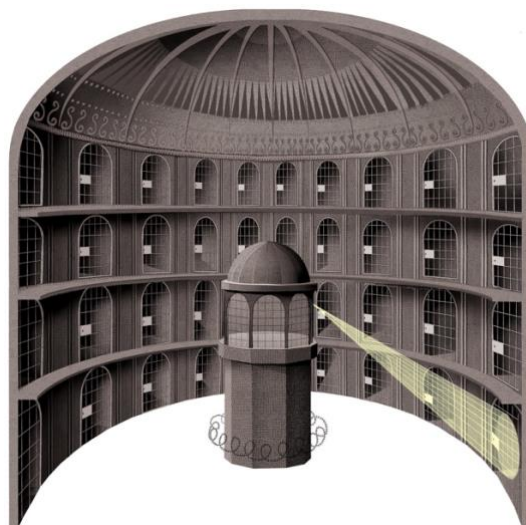


Figura 2. Rappresentazione della prigione secondo la teoria del panopticon di Jeremy Bentham. Creata da Blue Ākāśha (2020).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panopticon_prison.jpg

Dalla struttura architettonica del Panopticon (si veda figura 2) il filosofo richiama una teoria di sorveglianza perpetua messa in atto da chiunque sia posizionato nella torre centrale verso chi risiede nelle celle: la descrizione spaziale è fondamentale per l'aspetto comportamentale della teoria del panottismo. I corpi sottoposti a costante osservazione si sentono sotto controllo e di conseguenza cambiano il loro comportamento. Isolati dal resto della società e tenuti sotto costante sorveglianza, i corpi nel panopticon assumono una certa disciplina nelle azioni, qualsiasi sia il motivo per cui sono stati inseriti nel modello: gli scolari sono spinti a essere più diligenti, a non copiare e a non distrarsi, i malati sono indotti a seguire le indicazioni dei medici, e gli operai sono portati a lavorare senza distrazioni e senza pause. Inoltre, secondo la teoria di Foucault, chiunque può essere sorvegliante e sorvegliato dato che non sono necessarie qualifiche o caratteristiche specifiche per stare nella torre: è un tipo di sorveglianza estremamente coercitiva e visibile a chi la subisce.

Potremmo dire, dopo aver analizzato le riflessioni di Shoshana Zuboff, che nel panorama mediale contemporaneo anche noi in quanto utenti digitali siamo sorveglianti e sorvegliati in modo intercambiabile, e similmente al modello del panottismo anche nel web si trasferisce un modello di cambiamento di comportamento quando percepiamo di

essere osservati. Tuttavia, come sosterebbe anche Zuboff, il vero problema della sorveglianza digitale è che gli utenti non si accorgono di essere sotto sorveglianza e anzi collaborano al loro stesso monitoraggio in cambio di prodotti e contenuti.

In relazione a questo aspetto collaborativo, Zygmunt Bauman e David Lyon elaborano in *Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida* (2013) una teoria interessante: il passaggio dalla sorveglianza del passato nel modello del Panopticon a un modello di controllo pervasivo e partecipato dai sorvegliati stessi.

Oggi i professionisti del controllo sono molto diversi dai sorveglianti vecchio stile che vigilavano sulla monotonia di una routine vincolante. Piuttosto, si dedicano a dare la caccia agli schemi estremamente volatili dei desideri e dei comportamenti ispirati da quei desideri.¹⁹

Gli autori ricollegano questo passaggio a diversi fattori storici ed economici che hanno avuto inizio dopo i fatti accaduti l'11 settembre 2001: l'impegno delle agenzie governative nello sviluppo di nuove tecnologie di sorveglianza e la complicità dei cittadini che credendo di essere protetti hanno assecondato l'invasione nelle loro vite senza veramente saperne le conseguenze. Questa contraddizione della modernità è ciò che gli autori definiscono come "liquidità", ossia l'insicurezza che paradossalmente è generata dai meccanismi che dovrebbero proteggerci.

Questa riflessione politica è estremamente attuale e rintracciabile in diversi studi politici e sociologici successivi, come le ricerche che parlano di "Tecno-fascismo"²⁰: un termine ripreso da numerosi articoli degli ultimi anni a causa dell'ascesa dell'intelligenza artificiale e delle nuove tecnologie progettate dalla Silicon Valley. La riflessione sul tecnofascismo è particolarmente rilevante perché oltre a essere analitica e politica è anche estremamente recente: l'autrice e professoressa Catherine D'Ignazio ha svolto le ultime ricerche sul fenomeno proprio nel 2026. Dal suo articolo "What is Technofascism?" emerge il concetto di tecnofascismo che descrive l'incontro ideologico tra le grandi aziende tecnologiche e i miliardari di destra con agende politiche autoritarie e antidemocratiche,

¹⁹ Bauman Z., Lyon D. (2013). *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, trad. it di Marco Cupellaro, Laterza.

²⁰ Traduzione letterale di *Technofascism*: termine inizialmente coniato per descrivere il controllo militare e burocratico nel regime autocratico giapponese dal 1930 al 1940.

che dà come risultato un prodotto che minaccia direttamente la democrazia, la vita umana e le risorse del pianeta. A dimostrazione di questo, vedremo nel corso del capitolo successivo come le nuove tecnologie e l'intelligenza artificiale sono state messe al servizio di guerra, violenza e sorveglianza dei cittadini: come afferma D'Ignazio, l'uso della tecnologia secondo la definizione di tecnofascismo è nelle mani di pochi individui con un'agenda politica molto precisa, per cui non hanno difficoltà a adoperarla per motivi che portano al raggiungimento dei loro scopi, quali ad esempio:

“la deportazione di migranti su base razziale, la soppressione della libertà di espressione, la svalutazione e impoverimento dei lavoratori, nonché l'esaltazione di misoginia, transfobia, incitamento all'odio e violenza di massa sulle piattaforme di social media.”²¹

Nel corso dei prossimi capitoli questa analisi sarà ripresa nelle sue sfaccettature e andrò a ricomporre la storia della sorveglianza dal punto di vista tecnologico e artistico per verificare se queste interpretazioni sono fondate o meno: dall'interpretazione filosofica di Foucault, a quella sociologica di Bauman e Lyon, fino a quella economica di Zuboff e quella femminista di D'Ignazio, il fondamento teorico sembra condurre a una brutale verità.

²¹ D'Ignazio C. (2026) What is Tecnofascism. Medium. Data + Feminist Lab. MIT.

2. La sorveglianza come strumento di controllo

Nel corso del secondo capitolo approfondiremo la tematica della sorveglianza nelle sue molteplici declinazioni: a partire dalle origini storiche delle sue prime forme affronterò le circostanze in cui le logiche della sorveglianza sono state concretizzate nelle fabbriche di fine Ottocento e a partire dai regimi autoritari di inizio Novecento, fino ad arrivare all'invenzione di nuovi strumenti di sorveglianza nella seconda metà del XX secolo. Mi concentrerò in particolare sulla commercializzazione della videocamera e delle videocamere a circuito chiuso e la conseguente diffusione di questi strumenti tra i comuni cittadini e anche tra le istituzioni governative: nella seconda sezione verranno analizzati alcuni contesti in cui questi strumenti vengono utilizzati come ad esempio le strade, i confini e le carceri e come esercitano controllo su individui quasi totalmente inconsapevoli. Un ultimo paragrafo sarà dedicato alla tematica delle *smart control cities* prendendo come caso di studio la città di Venezia, che da ormai qualche anno è diventata una delle prime città europee a controllare il flusso delle persone utilizzando il tracciamento dell'utilizzo della rete internet.

Infine, prenderò in considerazione forme di sorveglianza digitale messe in atto dai governi di vari paesi, come l'Iran, Hong Kong e la Cina, per ostacolare la libertà di parola e impedire la diffusione di notizie, o per identificare e punire le persone che esprimono dissenso. Questo ritorno alla sorveglianza digitale coinvolgerà necessariamente anche la sorveglianza sulle piattaforme di social media, quindi di proprietà di Meta, e le innovazioni introdotte dall'azienda negli ultimi anni nell'illudere gli utenti a condividere quanto più possibile oltrepassando i limiti della privacy.

2.1 Origini della sorveglianza sociale

La sorveglianza diviene un operatore economico decisivo, nella misura in cui essa è, insieme, un elemento interno dell'apparato di produzione e un ingranaggio specifico del potere disciplinare.²²

Riprendendo le parole di Michel Foucault, le prime forme di sorveglianza di massa sono osservabili nella fase organizzativa del primo capitalismo: il filosofo infatti ricostruisce lo scenario di inizio industrializzazione come una fase estremamente caotica in cui è stata necessaria una distribuzione più massiccia del lavoro e dei compiti all'interno delle istituzioni. Parlando delle fabbriche, ad esempio, i proprietari hanno presto capito che per massimizzare il profitto dovevano aumentare la produzione e per fare ciò era necessaria una divisione del lavoro estremamente controllata ed efficiente: per garantire l'efficienza dei lavoratori, sono state introdotte delle nuove figure professionali il cui solo compito era di sorvegliarli e assicurarsi che seguissero il regolamento imposto.

Perciò, le prime forme di sorveglianza sociale sono state imposte a un certo numero di persone inserite in un determinato contesto sociale per fini legati alla produttività e alla massimizzazione del profitto: la sostanziale differenza osservabile rispetto alla sorveglianza digitale sta nel fatto che la sorveglianza del primo capitalismo era eseguita da persone per conto di altre persone. Secondo Foucault, la società è divisibile in sorveglianti e sorvegliati, coloro che osservano e coloro che sono osservati: questo modello è ritrovabile non solo nel contesto della fabbrica organizzata secondo il fordismo²³, ma anche nelle scuole, negli ospedali e nelle carceri. Questa organizzazione basata su un tipo di sorveglianza gerarchizzata non serve solo per dare informazioni a chi sta in alto ma soprattutto per creare un sistema di potere in cui distribuire gli individui in ruoli precisi: nel pensiero di Foucault è centrale il ruolo e la postura del corpo fisico nel contesto sociale in cui è inserito e soprattutto come il potere lo condiziona. Infatti, nel capitolo precedente abbiamo visto come il modello del Panopticon fosse stato progettato

²² Foucault M. (1974) *Sorvegliare e punire*, p. 110.

²³ Concetto ideato da Antonio Gramsci, si riferisce all'organizzazione del lavoro basata sull'utilizzo della tecnologia e della catena di montaggio con lo scopo di aumentare la produttività, inizio XX secolo.

esclusivamente per influenzare il comportamento dei corpi: allo stesso modo all'interno delle fabbriche gli agenti promossi dei proprietari sorvegliano gli operai condizionando il loro comportamento e obbligandoli ad avere maggiore attenzione nei loro compiti e nei loro movimenti.

Grazie alle tecniche di sorveglianza, la "fisica" del potere, la presa sul corpo, si effettuano secondo tutto un gioco di spazi, di linee, di schermi, di fasci, di gradi, e senza ricorrere, almeno in linea di principio, all'eccesso, alla forza, alla violenza. Potere che è in apparenza tanto meno "corporale", quanto più è sapientemente "fisico".²⁴

La sorveglianza rinforza il potere attraverso il controllo fisico degli individui che il potere vuole subordinare: tanto più il corpo fisico si sente controllato tanto più temerà le potenziali ripercussioni e tenderà all'obbedienza. Foucault lo definisce di fatto una forma di potere che non ricorre all'eccesso di violenza, ma che tramite la sorveglianza anticipa la possibilità di punizioni che l'individuo cerca di evitare.

È fondamentale ricordare che queste riflessioni di Foucault sono fondate sul pensiero di Antonio Gramsci e sulla sua definizione di *biopotere*: l'autore scrive *Quaderni del carcere* mentre è imprigionato nelle carceri fasciste nel 1929 in cui elabora importanti riflessioni sull'egemonia culturale e sul potere della classe dirigente negli anni di regime fascista. Nei *Quaderni* Gramsci parte proprio dall'affermazione del liberalismo americano come modello economico finalizzato a rimodellare la forma di vita sociale dei suoi agenti: in Quaderno 22 in particolare, l'autore parla del controllo dei lavoratori "per mantenere intatta la loro forza fisica e mentale necessaria al loro adattamento ai nuovi schemi produttivi della catena di montaggio."²⁵ Nel pensiero gramsciano è centrale il concetto di capitale umano, ossia il capitale che ogni individuo porta con sé all'interno del sistema economico e sociale che abita e per cui costituisce un determinato valore rispetto agli altri: praticamente, nel controllo della vita dell'operaio, del suo salario, del suo consumo e dei suoi valori, il proprietario della sua forza lavoro è in grado di dirigere il capitale umano per massimizzarne la produttività.

²⁴Ivi, p. 111

²⁵ Casalino M. (2019). Potere, egemonia e governo della vita nel pensiero di Gramsci e Foucault. N. 18. Temporalità plurale e anacronismi: la tradizione marxista «contropelo». Mimesis.

Queste riflessioni sono state fondamentali per lo sviluppo del concetto foucaultiano di *biopotere* o *potere microfisico*, ossia una declinazione del potere che si manifesta in forme estremamente concrete nella vita degli individui: “un potere che non si esercita più con la forza ma che entra nel profondo del soggetto e si riproduce autonomamente nei suoi gesti.”²⁶ Mentre Gramsci si concentra sulle implicazioni umane di questo processo e arriva alle definizioni di capitale umano e egemonia culturale, Foucault volge la sua attenzione verso il potere che regola e causa tutto ciò: il concetto di biopotere considera come il potere riesca ad affermarsi controllando gli aspetti più privati della vita sociale degli individui, controllando direttamente i corpi e la vita biologica, plasmando conoscenze, desideri e comportamenti quotidiani.

Seguendo la logica che regolarizza il capitalismo della sorveglianza secondo Shoshana Zuboff, che ho affrontato nel capitolo precedente, è evidente che la stessa logica di controllo muove anche la sorveglianza del primo capitalismo. Il controllo viene messo in atto dal potere per intercettare i bisogni degli individui per soddisfarli e per allevare una classe operaia efficiente e incoraggiarla a riprodursi per avere più capitale umano: è l’origine della sorveglianza sociale di massa.

Altri modelli di sorveglianza utilizzata come controllo sono stati individuati dal filosofo Foucault, come ad esempio le carceri nel Diciottesimo secolo o gli orfanatrofi religiosi, ma ciò che Gramsci descrive parlando del modello fordista del primo capitalismo è la vera prima affermazione della sorveglianza come strumento del potere su una determinata classe sociale, su enorme scala, fino a condizionare l’intera società. Parlando di biopolitica, Roberto Esposito afferma che questa logica della sorveglianza messa in atto all’inizio del Novecento è stata portata al suo estremo dai regimi autoritari che a partire dagli anni Venti hanno preso il potere politico in Spagna, Italia e Germania: “responsabile di questo intreccio paradossale di protezione e negazione della vita, portato al culmine dal nazismo, è stato l’incontro della biopolitica con il razzismo, esso stesso declinato in termini sempre più rigidamente biologistici.”²⁷ Il concetto di sorveglianza e biopotere uniti a valori securitari e razzisti sono stati alla base dell’ideologia dei regimi

²⁶ Ivi, p. 5

²⁷ Esposito R. (2006) *Biopolitica*. Enciclopedia Italiana – VII Appendice.

autoritari del primo Novecento, e in quanto tali sono da prendere in considerazione quando si parla di origine della sorveglianza.

Come nel caso del fordismo, si parla di una declinazione pratica della sorveglianza e dei modi in cui questa è stata applicata: nel caso del regime fascista in Italia, le misure di sorveglianza sociale messe in atto dal governo erano rivolte verso cittadini, potenziali oppositori e funzionari politici tramite la polizia politica segreta, incaricata di compilare dossier personali per ciascun individuo potenzialmente pericoloso per il regime. I casi di sorveglianza politica portata avanti dai regimi sono molti e anche recenti, come in Iran, di cui parlerò nel corso di questo capitolo, e capirne le origini è fondamentale per una riflessione completa sul tema.

I principali motivi per cui un governo impone forme di sorveglianza sui propri cittadini sono la repressione del dissenso politico, limitare le libertà individuali e imporre un regime di polizia, affinché il potere rimanga indiscusso e intoccabile. Non a caso, nel 1949 George Orwell si ispira alle caratteristiche dei regimi autoritari che ha vissuto e nel romanzo *1984* crea un mondo distopico in cui immagina il futuro se i regimi fossero sopravvissuti alla Seconda Guerra Mondiale: la società in cui è ambientato il romanzo è controllata dal partito del Grande Fratello, un dittatore autoritario che è onnipresente e onnipotente, e agisce nell'ombra attraverso la sorveglianza di massa dei cittadini. Quando Orwell ha concepito il regime del Grande Fratello aveva in mente elementi storici estremamente reali e riconoscibili anche oggi: oltre al controllo dei dissidenti e alla riscrittura della storia, il regime di *1984* è fondato sulla sorveglianza costante dei cittadini sia in pubblico sia in privato. Già nel 1949, Orwell parla di sorveglianza attraverso dei *teleschermi*, ossia degli schermi su cui vengono trasmessi continuamente messaggi di propaganda e attraverso cui il Grande Fratello osserva le azioni delle persone, le persone con cui parlano e le loro espressioni facciali: la sorveglianza costante infonde terrore e obbliga le persone a rimanere sempre in allerta su qualsiasi decisione o gesto che compiono, rendendole in questo modo soggiogate all'idea di una possibile punizione.

Criticando i regimi di inizio Novecento, Orwell inquadra in modo accurato la sorveglianza utilizzata come strumento di controllo; ma per capire esattamente qual è stato il passaggio tra la distopia post-fascista e la tecnologia usata nella sorveglianza

sociale, è necessario ricercare le origini della diffusione della tecnologia di sorveglianza e le origini della video sorveglianza.

2.2 Sorveglianza come strumento di sicurezza

Quando si parla di videosorveglianza, generalmente ci vengono in mente le videocamere collocate sui pali della luce, sui semafori o nei negozi; ma raramente ci domandiamo quando l'uso della videosorveglianza è diventata così diffusa e perché e come nel corso degli anni siamo diventati sempre più abituati a essere ripresi e osservati, senza accorgercene o senza porci il problema.

2.2.1 Commercializzazione della videosorveglianza

All'interno di questo paragrafo si vuole spiegare l'origine della tecnologia di sorveglianza e si ricerca il motivo della diffusione degli strumenti di sorveglianza come strumento di sicurezza pubblica e privata.

Per strumenti di sorveglianza ci si riferisce principalmente alla videocamera con televisione a circuito chiuso, ossia una telecamera o una serie di telecamere che trasmettono segnali video a monitor o a videoregistratori ventiquattrore su ventiquattro, filmando costantemente senza interruzioni: la trasmissione dei contenuti video avviene tipicamente tramite rete internet o utilizzando dei cavi.

Nella storia della tecnologia della sorveglianza del XX secolo, è stato osservato che i processi tecnologici più innovativi si sono accelerati durante i periodi di conflitto mondiale: la tecnologia militare del Novecento non ha precedenti in fatto di innovazione tecnologica, in particolare le invenzioni portate avanti nel corso della Seconda guerra mondiale e nel periodo della Guerra Fredda. Il primo vero e proprio impianto di televisione a circuito chiuso (TVCC) è stato realizzato dall'ingegnere tedesco Walter Bruch nel 1942 per monitorare il lancio dei razzi V-2, missili balistici a lungo raggio sviluppati dal regime nazista per attaccare le capitali dei paesi nemici: la Germania nazista e la sua costante ricerca del miglioramento tecnologico e militare hanno di fatto posto le basi della videosorveglianza.

Nel corso degli anni Quaranta la videosorveglianza passa all'uso commerciale grazie all'azienda Vericon, che adatta la tecnologia utilizzata in contesto militare per venderla alle aziende e alle istituzioni che desiderano telecamere di sicurezza. Queste telecamere erano un'innovazione nel mercato della sicurezza ma a livello tecnologico erano molto rudimentali poiché avevano un solo campo fisso di ripresa e trasmettevano tramite cavo coassiale le immagini in diretta a un monitor, quindi costringendo il personale di sorveglianza a visionare il filmato in tempo reale; un grande passo in avanti nel campo della sorveglianza è stata l'invenzione del registratore video su nastro magnetico nel 1952 da parte della azienda Ampex. La tecnologia della Ampex ha permesso di registrare filmati molto lunghi su una singola bobina di nastro magnetico ed era principalmente intesa per la registrazione televisiva: essendo il nastro memorizzato in cassette, queste dovevano essere cambiate regolarmente e avevano tempi di registrazione limitati. Questa problematica viene superata nel corso dei decenni con l'invenzione dei videoregistratori digitali (1990) e dei videoregistratori di rete (2000) con server centralizzati e l'accesso a remoto.



Fig. 3 Videocamere di sorveglianza cablate a circuito chiuso.

https://it.wikipedia.org/wiki/Televisione_a_circuito_chiuso#/media/File:Surveillance_quevaal.jpg

Le videocamere di sorveglianza di oggi sono estremamente avanzate, dotate di riprese ad alta risoluzione, rilevazione di movimento e visione notturna e hanno una connettività

che combina sistemi wireless e cablati, che le rendono estremamente adattabili a situazioni domestiche o alla sorveglianza urbana. In particolare, tecnologie più recenti come la diffusione dell'intelligenza artificiale permettono alle telecamere di sorveglianza più sofisticate di identificare le persone tramite riconoscimento facciale, una tecnologia che permette di mappare i punti focali del volto per ricordarne le sembianze e le forme caratteristiche, che successivamente vengono tradotte in un codice numerico, detto impronta facciale o *faceprint* che può essere archiviato e confrontato con codici di altre impronte facciali. Alcune tecnologie di riconoscimento facciale termico vengono utilizzate in campo militare e tramite fotocamera termica sono in grado di mappare i punti più caldi del viso arrivando a riconoscere la formazione dei vasi sanguigni nel volto di una persona: "possono anche essere utilizzate per trovare la distanza tra gli organi facciali o per identificare contusioni e cicatrici."²⁸

2.2.2 Questione di sicurezza nazionale: gli effetti dell'11 settembre 2001

Osservando i processi di accelerazione e di diffusione dell'uso della sorveglianza, si nota che oltre all'uso commerciale da parte di negozi e attività, la sorveglianza della popolazione tramite videocamere è stata adoperata maggiormente da agenzie governative in situazioni considerate pericolose per la popolazione e per lo Stato: in vari momenti storici la minaccia di terrorismo ha mobilitato i governi nell'uso della sorveglianza senza limiti e senza porsi il problema della violazione della privacy dei cittadini. Dall'altra parte, in questi momenti la cittadinanza si è mostrata favorevole a sporadiche e impercettibili incursioni nella propria vita privata se il fine è la sicurezza e la prevenzione del crimine.

È pensiero comune, infatti, associare la sorveglianza a un'idea di sicurezza e di prevenzione della criminalità: è naturale associare la sorveglianza anche a un metodo di deterrenza dei potenziali crimini e altrettanto normale pensare che i dati raccolti dalla sorveglianza possano essere utili alle forze dell'ordine per la ricostruzione dei fatti in caso di reato. Non è l'obiettivo di questa ricerca accertarsi che ci sia una correlazione tra l'aumento della sorveglianza nei luoghi pubblici e privati e la diminuzione dei tassi di

²⁸ Mischitelli L. (2021). Riconoscimento facciale: cos'è, come funziona, perché è sempre più usato. *Il Punto. Agenda Digitale*.

criminalità: molte persone sostengono che questa correlazione esiste e che per sentirsi al sicuro l'unica soluzione sia aumentare la sorveglianza.

Invece, ciò che è rilevante in questa ricerca sulla sorveglianza è una certa nicchia di pensiero che riconosce nell'incremento della sorveglianza urbana, privata e digitale una nuova era in cui ogni individuo viene catalogato con una serie di codici e costantemente osservato per scopi commerciali e di "sicurezza", violando la privacy e il diritto a essere dimenticati, il diritto a non essere visti. Storicamente, l'aumento della sorveglianza da parte delle forze dell'ordine ad esempio alle frontiere, negli aeroporti o nei luoghi istituzionali è riconducibile a un aumento di attacchi violenti in questi contesti: infatti, il momento in cui è individuabile una svolta nell'uso della tecnologia di sorveglianza è l'attentato alle Torri Gemelle di New York l'11 settembre 2001.

La sorveglianza di massa utilizzata per scopi di sicurezza nazionale era già diffusa a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, ad esempio nella lotta degli Stati Uniti contro il comunismo e nella guerra tra il governo della Gran Bretagna e l'IRA (Irish Republican Army) nel periodo tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Ma, come numerosi studi sulla cybersecurity hanno affermato, con l'attentato del 2001 le agenzie governative più sofisticate del pianeta in termini di controllo e tecnologia, la CIA e l'FBI, hanno subito un enorme fallimento delle tattiche usate fino a quel momento, e per questo nella guerra ad Al Qaeda che ne è seguita sono stati mobilitati strumenti di sorveglianza mai visti prima. Oltre alla spinta nella tecnologia di sorveglianza, i fatti dell'11 settembre hanno influenzato un cambiamento radicale dell'opinione pubblica in materia di sorveglianza: come afferma Marika Surace nel 2005²⁹, riprendendo le parole di Gore Vidal, "Tre giorni dopo l'11 settembre, il 74% dei cittadini ha dichiarato invece che 'gli americani dovranno rinunciare a una parte delle loro libertà personali'. L'86% ha infine dichiarato il suo accordo sull'adozione di misure di controllo altamente invasive in cambio della sicurezza."³⁰

²⁹ Surace Marika (2005). *Cyber-sorveglianza e tutela della privacy dopo l'11 Settembre 2001*. Capitolo 3 di "Analisi socio-giuridica del rapporto tra sorveglianza e diritto alla riservatezza nell'era di Internet".

³⁰ Gore Vidal (2004). *La fine della libertà*, op. cit., p. 9.

Qualche mese dopo, infatti, il Congresso statunitense aveva approvato senza opposizioni l'USA Patriot Act, un provvedimento finalizzato all'aumento dei poteri delle forze dell'ordine per assicurare la sicurezza nazionale:

Aumenta grandemente le possibilità di organi di polizia ed agenzie federali di compiere intercettazioni telefoniche ed informatiche, di perquisire le abitazioni o i posti di lavoro dei cittadini a loro insaputa, di prelevare da scuole, banche, ospedali, università e biblioteche tutti i documenti e le informazioni personali su ogni individuo, sulle sue transazioni economiche, sulle sue condizioni di salute, sui siti che visita e i libri che legge.³¹

Tutto questo è finalizzato alla ricerca preventiva di tutti gli individui che potrebbero potenzialmente essere associati ad attività e organizzazioni terroristiche, attraverso una profilazione dettagliata e discriminante di etnia, religione, parentele e gusti personali. Di fatto, l'attuazione di questi provvedimenti è stata ostacolata dall'opposizione di molte metropoli americane che hanno contestato queste nuove misure come nocive per la libertà e la vita privata dei cittadini, che peraltro sono diritti sanciti dalla costituzione americana.

Nonostante le preoccupazioni sulla privacy dei cittadini, il governo americano ha portato avanti una serie di politiche severissime nei confronti di migrati e potenziali minacce: nel 2002 l'emanazione dell'Homeland security Act permetteva il tracciamento di e-mail e ricerche internet di chiunque potesse essere un sospettato senza previa autorizzazione di un giudice. Questi provvedimenti hanno coinvolto inevitabilmente anche i cittadini europei che volendo viaggiare negli Stati Uniti vengono sottoposti a controlli invasivi da parte del Dipartimento di Sicurezza Nazionale statunitense.

In Italia, a seguito dell'aumento degli attentati terroristici nel continente europeo, viene introdotto il decreto-legge "Decreto Grande Fratello" che proponeva di aumentare i controlli sulle comunicazioni telefoniche e informatiche dei cittadini: fortunatamente, questo decreto non viene approvato nella sua forma originale e viene consentito solo il tracciamento del numero di chiamate, l'orario e la durata.

³¹ Surace M. (2005). Cyber-sorveglianza e tutela della privacy dopo l'11 Settembre 2001. Capitolo 3 di "Analisi socio-giuridica del rapporto tra sorveglianza e diritto alla riservatezza nell'era di Internet".

2.2.3 Il diritto alla privacy

A seguito di questi provvedimenti finì a salvaguardare la sicurezza dei cittadini, all'inizio degli anni Duemila, emerge la generale preoccupazione da parte di giuristi ed esperti in materia riguardo la preservazione della privacy. Negli ultimi due decenni infatti il diritto alla privacy e la tutela dei dati personali nel web sono diventati temi molto discussi in campo giuridico e sono stati ampliati a seconda delle necessità imposte dalla velocità del progresso tecnologico: nel 2004 viene fondato il “Garante europeo della protezione dei dati” (GEPD) che unisce in un comitato vari esperti in materia per garantire che le istituzioni e gli organi dell'Unione Europea rispettino le normative vigenti in materia di diritto alla privacy. Tra i compiti principali del GEPD vi è quello di definire che cosa sia il diritto alla privacy e che cosa sia la violazione di tale diritto: la letteratura in materia suggerisce che il diritto alla vita privata dei cittadini sia uno dei diritti fondamentali dell'epoca contemporanea insieme al diritto all'oblio, ossia il diritto a decidere di cancellare i propri dati che sono stati resi pubblici senza consenso, e il diritto di opposizione, ossia poter decidere di opporsi al trattamento dei propri dati personali.³²

L'organo europeo sancisce anche regolamenti in materia di videosorveglianza, che, come ha rivelato un'indagine condotta nel 2022 da Federprivacy ed Ethos Academy su un campione di 2000 individui, è raramente segnalata con il regolare cartello di informativa che avverte della presenza di telecamere: infatti, secondo questa indagine solo l'8% degli intervistati ha osservato questo segnale entrando in un esercizio pubblico con videosorveglianza.

Per esplicitare meglio il significato di diritto alla privacy, non tanto in chiave giuridica, ma soprattutto in chiave sociale e psicologica, Shoshana Zuboff riflette sul concetto di “diritto al santuario”³³: l'autrice riporta questo concetto come un diritto fondamentale delle persone che è sempre esistito nel corso della storia delle civiltà, ossia il diritto a potersi nascondere in un luogo fisico in cui avere una tregua dalla situazione esterna, qualsiasi essa sia.

³² GDPR - Regolamento 2016/679.

³³ Zuboff S. (2019) *Il capitalismo della sorveglianza*. Capitolo 17.

“La parola greca *asylon* significa ‘che non può essere derubato’, e suffraga il concetto di santuario come spazio inviolabile.”³⁴ E sostiene che a causa dell’evoluzione sociale e del capitalismo della sorveglianza, tale diritto è venuto a mancare sempre di più: nonostante la creazione di organizzazioni il cui compito è la tutela della privacy dei cittadini, l’autrice sostiene che la privacy totale non sia più raggiungibile nel nostro mondo quotidiano. Secondo la ricerca dello psicologo Darhl Pedersen in *Psychology Functions of Privacy* sono identificabili ben sei categorie di comportamenti finalizzati alla privacy, quali la solitudine, l’isolamento, l’anonimato, la riservatezza e l’intimità con gli amici e la famiglia, attività fondamentali per la salute mentale e per una vita soddisfacente.

Parlando della violazione del diritto al santuario, Zuboff fa riferimento a una particolare tecnologia di Google che dal 2007 ha permesso la documentazione a immagini dello spazio pubblico fino ai limiti delle abitazioni private in moltissimi paesi del mondo, ossia Google Street View: il paragrafo successivo è dedicato a un approfondimento sulla tecnologia di sorveglianza usata nelle città, prendendo come caso studio la città metropolitana di Venezia e la Smart Control Room.

2.2.4 Smart Control Cities: il caso di Venezia

Case, strade, quartieri, villaggi, paesi, città: non sono più scenari dove vivere e camminare, dove incontrarsi e parlare. Ci dice invece che Street View ritiene qualunque posto come un qualsiasi oggetto in una griglia infinita di coordinate GPS e inquadrature.³⁵

Così Shoshan Zuboff inaugura una sezione del suo libro sull’incursione di Google nella vita privata materiale dei cittadini del mondo: nel 2007, viene introdotta la funzione Google Street View alla già esistente piattaforma di navigazione stradale Google Maps e alla descrizione del mondo in 3D di Google Earth. Utilizzando “automobili bardate come in un cartoon con una grossa telecamera a 360 gradi montata sul tettuccio”³⁶, Google ha iniziato a immortalare ogni angolo di strada e quartiere delle città del mondo, promettendo

³⁴ Ivi, p. 494.

³⁵ Ivi, p. 151.

³⁶ Ivi, p. 152.

di rispettare le leggi di ogni paese e che chi volesse essere rimuovere la propria immagine avrebbe potuto contattare Google tramite piattaforma dedicata.



Figura 4. Auto di Google Street View con telecamera a 360 gradi, a New York, 2012.

<https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/the-google-street-view-mapping-and-camera-car-is-fotografie-di-cronaca/115789382?adppopup=true>

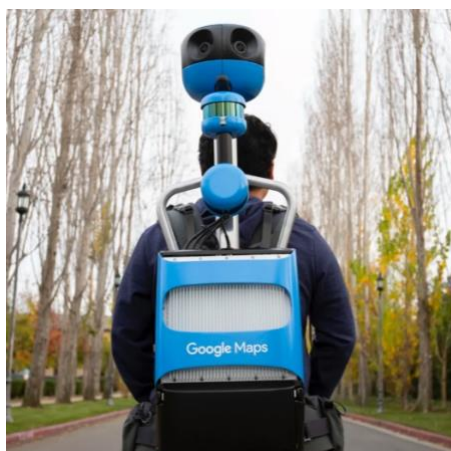


Figura 5. Google Trekker Pack, 2018.

https://immagini.trovaprezzi.it/magazine/2025/02/Google-Maps_Trekker-1.jpg

Nel 2019 Google ha rivelato che la tecnologia di Street View ha scattato e memorizzato più di 16 milioni di chilometri di mondo in immagini, una distanza che in lineare farebbe il giro della Terra più di 400 volte.³⁷

³⁷ David G. (2019) A Brief History of Google's Street View Cameras. *Trek View*.

Inoltre, secondo Zuboff, altre tecnologie che hanno utilizzato la combinazione di telecamera e realtà aumentata geolocalizzata con GPS sono state utilizzate anche a scopi commerciali: riporta come esempio il gioco Pokémon Go che è stato pubblicato nel 2016 da Nintendo ottenendo una popolarità globale in pochissimo tempo e 200 milioni di utenti. L'analisi dell'autrice ha rivelato che le aziende pagavano il gioco affinché gli utenti fossero indirizzati nello spazio reale a camminare verso determinate attività commerciali: una prova emblematica del capitalismo della sorveglianza, che utilizza la geolocalizzazione dei giocatori nel mondo virtuale per indirizzarne l'azione nel mondo reale verso luoghi sponsorizzati. Inoltre, secondo DroneXL le 30 miliardi di fotografie scattate dagli utenti nel gioco sono state raccolte e utilizzate dall'azienda Niantic Spatial per addestrare macchine, robot e droni a scopo militare senza affidarsi ai satelliti.³⁸

Questi riferimenti alle tecnologie di geolocalizzazione e di realtà aumentata introdotte da Google e molti altri sono utili per descrivere il contesto di sorveglianza urbana in cui le tecnologie di Smart Control delle città sono state sviluppate: nell'ultimo decennio le tecnologie per rendere le città "intelligenti" si sono moltiplicate e hanno avanzato per fini di governance e di monitoraggio dello sviluppo dei centri urbani più frequentati.

Il fascino e la promessa delle città intelligenti risiedono nel fatto che esse costituiscono "città in tempo reale", composte da sistemi operativi 24 ore su 24, 7 giorni su 7, capaci di reagire agli eventi in corso per ottimizzare le prestazioni e incrementare l'efficienza.³⁹

Di fatto, la nozione di "città intelligente" nasconde la realtà di una città in cui le strade, le piazze e i luoghi più frequentati sono costantemente sotto sorveglianza da parte delle autorità locali tramite videocamere di sorveglianza, sistemi che registrano il flusso di persone e sistemi di riconoscimento facciale: il caso a noi più vicino e più esemplare è proprio la città insulare di Venezia.

³⁸ Ruffilli B. (2026) 30 miliardi di immagini da Pokémon Go usati per l'addestrare l'IA che guida i droni militari. *La Stampa*.

³⁹ Kitchin, R. (2014) The Real -Time City? Big Data and Smart Urbanism, in "Geo-Journal", 79 (1), pp. 1-14.

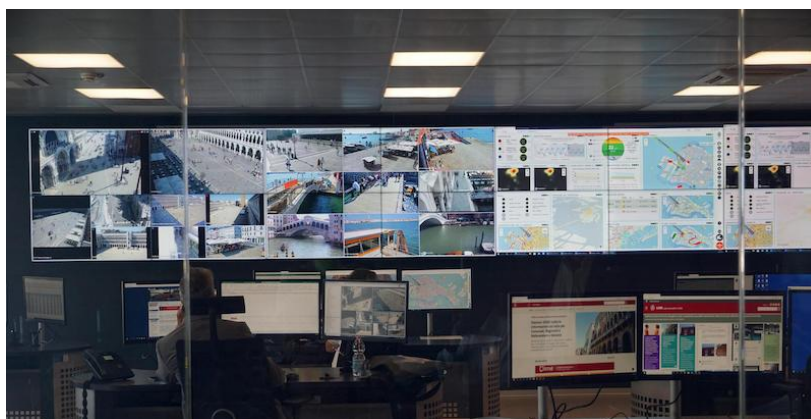


Figura 6. Videowall della Smart Control Room di Venezia, 2021.

<https://www.ilpost.it/2022/06/10/venezia-smart-control-room/>

L'idea della *Smart Control Room* a Venezia nasce nel 2017 e viene portata a termine nel 2021 con la costruzione di un nuovo centro operativo all'Isola Nova del Tronchetto, nella sede della Polizia Locale di Venezia. All'interno di questa sala l'elemento più interessante è il videowall collocato sulla parete frontale:

“Contenente una decina di schermi, che riportano immagini in diretta a 25 fotogrammi al secondo provenienti da circa 600 telecamere, la metà delle quali sono nella Venezia insulare; altre mostrano invece mappe e rappresentazioni grafiche sul traffico navale e veicolare, sia pubblico che privato, sui mezzi pubblici, sui flussi pedonali, sulla qualità dell'aria, sull'affollamento dei ponti, sul riempimento dei parcheggi, sulla situazione delle maree, sulla percorribilità dei canali e sul funzionamento del MOSE..”⁴⁰

Oltre alle telecamere che osservano ogni movimento nei mezzi pubblici della città e nelle calli, i dati riguardanti allo spostamento delle persone è raccolto attraverso i dati provenienti dalle celle telefoniche a cui si agganciano i telefoni cellulari di residenti, pendolari e turisti: un vero e proprio tracciamento che è gestito dalla azienda telefonica TIM tramite acquisizione dei dati dall'operatore telefonico “derivanti dal traffico che ciascuna sim produce quando si collega con l'antenna”.⁴¹ Questi dati non rilevano solo lo spostamento delle persone tramite l'aggancio alle celle telefoniche presenti nella città,

⁴⁰ Gargantini G. (2022) La stanza dove si vede tutto quello che succede a Venezia. *Il Post. ITALIA*.

⁴¹ Ibidem.

rilevano esattamente quali luoghi frequentano, quanto rimangono in città, per quante ore o giorni, con quale frequenza e la loro provenienza geografica: con un'unica tecnologia, le autorità locali accedono a dei dati che affermano essere 'anonimizzati' ma che sono senza ombra di dubbio riconducibili a informazioni personali che nessuna persona coinvolta ha acconsentito a condividere.



Figura 7. Rappresentazione grafica con mappa del flusso di persone nell'isola di Venezia.

<https://www.ilpost.it/2022/06/10/venezia-smart-control-room/>

È importante precisare che la Smart Control Room è stata ideata e creata durante il governo di un sindaco appartenente all'ideologia politica di destra, che da anni in tutto il mondo sta rafforzando leggi securitarie mirate sul controllo della popolazione e sulla punizione dei considerati colpevoli, mancando tuttavia di ottenere i risultati sperati: con il pretesto dell'ottimizzazione del management e della governance di Venezia, le autorità hanno instaurato un modello di sorveglianza urbana senza precedenti e paragonabile al Grande Fratello di Orwell.

La città intelligente fa emergere la dicotomia tra una politica securitaria e la tutela della privacy delle persone: non c'è dubbio che queste tecnologie funzionino bene per lo scopo per il quale sono state create ed è evidente che in casi di reati gravi possano aiutare le autorità a ricondurre ai colpevoli, ma se il prezzo da pagare è l'invasione totale ai nostri movimenti, la memorizzazione della strada che facciamo per andare a lavoro o all'università, la sorveglianza delle nostre abitudini e dei nostri stessi corpi che vivono lo spazio pubblico, la sicurezza reale dei cittadini è messa in serio dubbio.⁴²

⁴² Ibidem.

2.3 Il modello di sorveglianza nei social media

Riprendendo il concetto di diritto al santuario, è necessario affrontare la tematica della sorveglianza anche nelle piattaforme di social media per comprendere come i mezzi digitali che utilizziamo nel nostro quotidiano stiano implicitamente operando affinché i nostri dati e i nostri comportamenti siano osservati, tracciati e venduti a terzi.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a una visibile commercializzazione delle piattaforme social: applicazioni come Instagram, Facebook e TikTok sono diventate funzionali per la pubblicità e per la vendita di prodotti di tendenza, solitamente destinati agli utenti in base alle preferenze rilevate dall'algoritmo della piattaforma. Come analizzato da Shoshana Zuboff in modo approfondito, la vendita dei dati personali per scopi commerciali è stata portata avanti da Google e Facebook a partire dai primi anni Duemila e rappresenta la prima forma rilevabile di sorveglianza digitale di massa; perciò, quando assistiamo alla trasformazione dei social media in veri e propri siti di e-commerce, non suscita altrettanto stupore poiché lo abbiamo già visto nel mercato dei comportamenti futuri creato da Google. Ciò che Zuboff rivela in *Capitalismo della sorveglianza* è certamente sconvolgente e mette in prospettiva tutto quello che abbiamo vissuto negli anni della rivoluzione digitale, ma mette in luce un sistema che non è limitabile all'esperienza di Google: negli ultimi anni abbiamo assistito alla moltiplicazione dei cookies e delle autorizzazioni alla privacy nei siti web, e non è un caso. In parte, è il risultato delle normative che si stanno mettendo al passo con l'innovazione digitale, e dall'altra è una strategia per far credere all'utente di essere completamente consapevole di cosa sta autorizzando. Quello che i social media sono riusciti a realizzare nell'ultimo decennio, è andare oltre alla previsione del comportamento futuro dell'utente e arrivare direttamente a generare un bisogno attraverso le tendenze e la viralità di alcuni prodotti.

2.3.1 La sorveglianza politica su TikTok e Meta

Oltre all'aspetto commerciale, negli ultimi dieci anni i social media hanno spesso dimostrato di operare contro il diritto di parola e la libertà di espressione censurando e

bloccando la diffusione di informazioni e contenuti, promuovendo invece precise posizioni politiche che sono proprie delle aziende che li gestiscono, come ad esempio Meta e ByteDance.

A sostegno di questo, è fondamentale l'episodio avvenuto nel 2019 sulle piattaforme di Twitter e TikTok che ha visto come protagonista Feroza Aziz (Fig. 8), una ragazza americana e mussulmana, che si è esposta pubblicamente sulla detenzione illecita di minoranze mussulmane da parte della Cina in veri e propri campi di concentramento e conversione religiosa.

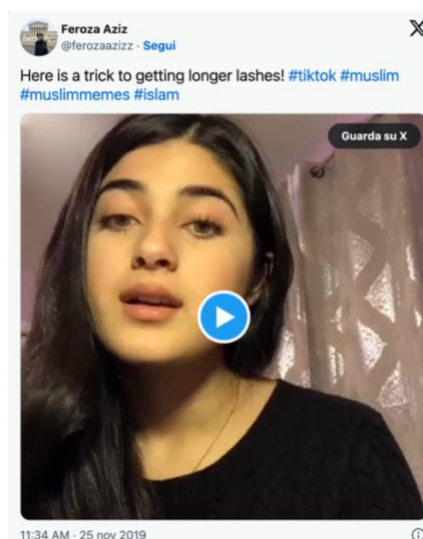


Figura 8. Interfaccia di Twitter, post di Feroza Aziz, 2019.

<https://x.com/ferozaazizz/status/1198912945801043969>

Dopo essere stata bloccata dalla piattaforma cinese TikTok a causa dei contenuti in cui parlava apertamente contro il governo cinese, Feroza Aziz pubblica lo stesso contenuto su Twitter per parlare della tematica per cui è stata censurata: l'aspetto interessante di questa vicenda, oltre al chiaro potere di censura detenuto dalle piattaforme di social media quando un contenuto non segue le 'linee guida', è la tattica adottata dall'attivista per evitare un'altra potenziale censura del suo contenuto video. Infatti, maschera il contenuto del suo video sottoforma di un altro format molto di tendenza sui social, ossia il make-up tutorial, e intitola i video che pubblica "How to get longer lashes"⁴³. Utilizzando questo

⁴³ Tradotto dall'inglese: "Come ottenere ciglia più lunghe"

format di tendenza riesce a passare sotto il controllo da parte della piattaforma e a comunicare un messaggio politico che altrimenti non sarebbe riuscita a pubblicare: questa tattica è anche conosciuta come *counter tutorial*, ossia lo strumento del tutorial che viene scardinato e utilizzato come facciata per comunicare un messaggio politico e veicolare un cambiamento sociale.



Figura 9. Cherie Chang in 'Hair Tutorial', 2019.

<https://www.tfl.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/flash-mode-le-camouflage-cheveux-la-nouvelle-technique-pour-echapper-a-la-police-a-hong-kong-75036120.html>

Similmente a questo counter tutorial, nel 2019 la giornalista Cherie Chan (Fig.9) ha condiviso su Twitter un tutorial su come acconciarsi i capelli in mancanza di una maschera anti-lacrimogeni durante le manifestazioni, intitolandolo "Hair Tutorial". Questo contenuto vuole veicolare il messaggio che indossare una mascherina non è un crimine, dopo che il governo ha dichiarato illegale indossare dispositivi per coprire il volto perché non rendono possibile l'identificazione dei manifestanti. Attraverso questo contenuto diffuso sui social media la giornalista vuole denunciare la politica di sorveglianza che il governo di Hong Kong ha messo in atto contro le manifestazioni di dissenso.



Figura 10. Maedeh Hojabri su Instagram, 2018.

<https://nationalpost.com/news/world/what-the-arrest-of-an-18-year-old-instagram-star-says-about-irans-backward-leaders>

Come ultimo esempio di questa sezione dedicata alla sorveglianza politica, non posso non menzionare il fenomeno dell'hashtag #dancingisnotacrime⁴⁴ nato nel 2018 a seguito dell'arresto di Maedeh Hojabri (fig.10) da parte del governo iraniano per aver violato la legge morale dello stato: la ragazza iraniana aveva postato dei video su Instagram in cui ballava nella sua stanza senza indossare l'hijab e successivamente venne arrestata e interrogata dalla polizia informatica iraniana con l'accusa di aver violato la legge morale islamica che vieta alle donne di ballare in pubblico e di mostrarsi senza hijab. Assieme a lei, altre sei persone vengono arrestate e interrogate con le stesse accuse, e obbligate a chiedere scusa pubblicamente sulla TV nazionale, e i loro profili su Instagram vengono sospesi: le autorità dell'Iran hanno il pieno controllo dei mezzi di comunicazione del paese e hanno bloccato anche l'utilizzo di alcuni social media come Twitter e Facebook. In questo caso, emerge come il governo abbia esercitato controllo attraverso la sorveglianza dei profili social delle persone che utilizzano internet dall'Iran, con il fine di punire chiunque violi la legge morale per farne un esempio pubblico. Questo fatto ha generato un'ondata di solidarietà nei social media nei confronti di Maedeh Hojabri, sia da persone iraniane che dal resto del mondo: presto è diventato virale l'hashtag #danceisnotacrime con cui le persone hanno iniziato a condividere video in cui danzavano, soprattutto donne iraniane.

⁴⁴ Tradotto dall'inglese: "Ballare non è un crimine"

L'obiettivo di questi tre esempi è di dimostrare come le piattaforme di social media stendano le basi per una pratica di sorveglianza estremamente politicizzata, e sebbene vogliano promuovere la condivisione, la libera informazione e la circolazione di notizie, non si può evitare di notare che le aziende proprietarie di queste piattaforme seguono una linea di comportamento che è complice delle autorità dei paesi in cui gli utenti si trovano, spesso alimentando le politiche securitarie che limitano la libertà di parola dei cittadini.

2.3.2 Pratiche di *sousveillance* nei social media

Il termine “*sousveillance*”⁴⁵ deriva dal francese ed è traducibile in italiano in “subveglanza”, letteralmente “sorvegliare dal basso”: è stato coniato da Steve Mann per descrivere una pratica di sorveglianza al contrario che nei primi anni Duemila si è diffusa tra le persone comuni e nell’arte. La pratica della subveglanza è finalizzata a invertire la gerarchia di potere creata dalla sorveglianza, termine che significa “sorvegliare dall’alto” e che indica una sorveglianza che parte dal potere e dalle istituzioni verso le persone e le masse: Mann definisce la subveglanza come un’inversione della gerarchia, ad esempio quando i cittadini riprendono con la videocamera i poliziotti, e anche come una forma personale di ripresa con un punto di vista che parte dall’occhio umano ed è destinato ad altre persone comuni.

La pratica della subveglanza intesa come inversione della gerarchia sancita dalla sorveglianza viene molto utilizzata nel contesto artistico nell’arte contemporanea, in particolare nella videoarte, e sarà approfondita nel terzo capitolo; invece, la subveglanza intesa come osservazione del mondo esterno a partire da una ripresa che la persona fa partendo dal suo corpo è particolarmente interessante per questa sezione dedicata alla sorveglianza nei social media. Infatti, l’utilizzo dei dispositivi cellulari dotati di fotocamere di ultima generazione permette a chiunque di filmare e documentare le persone e la realtà in ogni momento, come se la persona stessa diventasse lo strumento di videosorveglianza: in questo senso i social media giocano un ruolo fondamentale nella diffusione di immagini e video che documentano la realtà attorno a chi tiene il dispositivo

⁴⁵ Mann S. (2004). *Sousveillance. Inverse Surveillance in Multimedia Imaging*. MULTIMEDIA '04: Proceedings of the 12th annual ACM international conference on Multimedia, pp. 620-627.

in mano e, secondo il concetto di subveglanza, esercitano una forma di sorveglianza dal basso da non sottovalutare.

A supporto di questo, l'ultimo dispositivo di registrazione video creato proprio da Meta offre un ottimo spunto per questa riflessione, ossia i *Meta AI glasses*.



Figura 11. Mark Zuckerberg rivela i nuovi AI Glasses di Meta all'evento Meta Connect 2025.

<https://www.bbc.com/news/articles/c5y599yz0l3o>

Seguendo la strada tracciata da Google nel 2013 con la tecnologia Google Glass, gli occhiali AI di Meta sono stati introdotti per la prima volta nel 2021 in collaborazione con la nota marca di occhiali Ray-Ban senza ricevere però il successo sperato: tuttavia, negli ultimi mesi del 2025 fino ad oggi, sono stati promossi i nuovi occhiali con intelligenza artificiale con molteplici nuove funzioni, tra cui la traduzione istantanea, la ricerca vocale tramite IA di Meta, la risposta alle chiamate e due fotocamere ultra-HD posizionate ai lati esterni delle lenti. Quest'ultima funzione è la subveglanza materializzata in prodotto: la ripresa istantanea della realtà circostante attraverso telecamere incorporate negli occhiali, direttamente dalla prospettiva di chi li indossa e azionabile con la voce o con un tocco è certamente ciò che Stephen Mann intendeva come pratica di “tecnologia indossabile”⁴⁶. Secondo l'autore la tecnologia indossabile, in particolare gli occhiali dotati di telecamera, è una delle forme più eccellenti di subveglanza perché, oltre a monitorare l'attività umana

⁴⁶ Mann S. (2001) *Intelligent Image Processing*.

di chi la indossa, consente a chi li utilizza di sorvegliare e riprendere dai suoi stessi occhi e soprattutto senza che le persone sorvegliate se ne rendano conto e senza il loro consenso.

Infatti, sono stati rilevati episodi di sorveglianza invasiva e molesta non solo da chi ha indossato la tecnologia, ma anche da parte dei lavoratori di Meta: a marzo del 2026 un report di Sama, un'azienda terza subappaltata a Meta basata a Nairobi, ha allertato vari giornalisti e giornaliste in tutto il mondo e si sono aperte delle inchieste. È emerso che Meta ha assunto varie aziende terze per visionare i filmati e i contenuti registrati dagli occhiali con il fine di migliorare l'esperienza, condizione specificata nella politica della privacy del prodotto. La notizia più preoccupante è che i consumatori non avevano capito che a visionare questi contenuti sarebbero stati altri esseri umani dall'altra parte del mondo, che hanno dichiarato alla BBC⁴⁷ di aver visionato filmati in cui le persone si svestivano, andavano in bagno o avevano rapporti sessuali. Inoltre, secondo questa inchiesta del giornalista Wallace nel giornale BBC, molteplici donne hanno riportato di essere state filmate senza il loro consenso da uomini che indossavano gli occhiali di Meta, i quali non hanno mai avuto ripercussioni.

Alla luce di questi fatti, la subvegliaza incoraggiata da Meta e promossa dalle sue piattaforme di social media diventa uno strumento invasivo e pericoloso di sorveglianza dal basso poiché, come abbiamo visto anche in passato, alla presenza di tale innovazione il consumatore è ingannato a utilizzare qualcosa su cui pensa di avere il controllo, mentre incoraggia violenze e invasioni della privacy senza precedenti.

⁴⁷ Vallance C. (2026). Regulator contacts Meta over workers watching intimate AI glasses videos. *BBC*.

3. Sorveglianza e arte contemporanea

La sorveglianza consiste nel raccogliere, elaborare e presentare informazioni, in particolare quelle che possono causare una limitazione della libertà individuale e del diritto alla privacy. Non a caso, gli artisti tendono a essere osservatori: raccolgono informazioni, le elaborano e le presentano. Il ruolo dell'artista nella società è quello di esercitare il diritto della libertà dell'individuo, in particolare la libertà d'espressione.⁴⁸

Con l'invenzione del cinematografo⁴⁹ a fine Ottocento e le innovazioni tecnologiche del Novecento, l'arte contemporanea ha vissuto la propulsione di un supporto del tutto nuovo: la fotocamera.

Dalla seconda metà del Novecento sono state sempre di più le artiste che hanno iniziato a utilizzare gli strumenti tecnologici come strumento per il proprio lavoro artistico oppure per veicolare un messaggio specifico relativo alla situazione sociale a loro contemporanea. In questo capitolo si vuole approfondire come le innovazioni tecnologiche e il discorso sulla sorveglianza sono maturate nel contesto dell'arte contemporanea: partendo dalle prime installazioni degli anni Sessanta e dalla nascita della video arte fino ad arrivare alla definizione di un nuovo termine che descrive l'utilizzo della sorveglianza nella pratica artistica, ossia *artveillance*. Dividendo il discorso in arte contemporanea del Novecento e arte contemporanea del nuovo millennio, si vuole inoltre approfondire il passaggio dall'analogico al digitale, e come questo fenomeno è stato assimilato e interpretato dall'arte.

Come ripreso dalla citazione a inizio capitolo, Claire O'Neil affronta la prospettiva dell'artista come osservatore dei fenomeni e dei cambiamenti che lo coinvolgono, e soprattutto come nel caso della sorveglianza l'artista affronti il tema immedesimandosi con lo strumento di sorveglianza, diventando esso stesso sorvegliante dello spettatore.

⁴⁸ Traduzione in italiano di: Silverman J. (1987). Introduzione di Surveillance, Catalogo Mostra al LACE, Los Angeles Contemporary Exhibitions.

⁴⁹ Invenzione dei fratelli Louis e Auguste Lumière nel 1895.

Nel primo paragrafo verrà approfondita l'evoluzione della video arte e l'utilizzo del mezzo del video per sondare la tematica della sorveglianza partendo dalle installazioni video. Invece, nel secondo paragrafo, sarà approfondito il passaggio dallo strumento analogico allo strumento digitale attraverso pratiche artistiche ed espositive dagli anni Duemila ad oggi.

Le artiste e le opere prese in considerazione non vogliono essere una sorta di rassegna storica di tutti i lavori contemporanei fatti sul tema della sorveglianza, ma analizzando dei casi esemplari, si vuole rintracciare il filo conduttore della critica alla sorveglianza sociale e digitale elaborata nei primi capitoli di questa ricerca. L'obiettivo di questo capitolo finale è proprio di segnalare come nella pratica artistica le artiste abbiano notato e portato avanti delle analisi su cui economisti e sociologi sono arrivati molto dopo, dimostrando quindi che in fatto di sorveglianza l'arte contemporanea ha da dire più di quanto si immagini.

3.1 La video arte del Ventesimo secolo

In questo paragrafo sarà centrale la ricerca svolta da Claire O'Neil nel 2023 relativa al ruolo dell'artista come sorvegliante e osservatore degli spettatori: ripercorrendo i decenni e i momenti più caratteristici della video arte, O'Neil individua alcuni artisti che hanno sperimentato per la prima volta con le installazioni video e il video a circuito chiuso nella loro pratica artistica. A questi nomi, si uniranno altri che rappresentano la nascita di una nuova pratica, e coloro che le succederanno nei decenni successivi.

Sul piano tecnologico, O'Neil identifica come momento di svolta per i nuovi media la commercializzazione del Sony Portapak nel 1967: detto anche Portapak, è il primo strumento di videoregistrazione portatile messo sul mercato che consente a una singola persona di registrare video in bianco e nero su nastro magnetico portatile a tracolla e "ha rappresentato non solo l'attuazione di un paradigma innovativo, ma un vero e proprio scavalco di campo, stimolando la ricerca di nuove forme espressive originali e

rivoluzionarie.”⁵⁰ Parlando di video rivoluzione, Serena Antinucci definisce questo nuovo mezzo come rivoluzionario per il suo prezzo, la sua durata e la sua accessibilità, avendo videocamera, microfono e batteria incorporati, e gli attribuisce un ruolo fondamentale nella transizione tra vecchi media e nuovi media: poter impugnare un video registratore e riprendere con la videocamera la strada, le persone e le scene urbane liberamente rovescia la dinamica passiva sancita dalla televisione. Per questo, diventò presto uno strumento molto utilizzato da artisti, performer e attivisti, che si sono improvvisamente sentiti liberati dalle apparecchiature pesanti e dalla pellicola.

Questo nuovo medium è stato fondamentale per lo sviluppo della video arte, la cui nascita è individuabile nella fine degli anni Sessanta con le prime opere video di Bruce Nauman e di Peter Campus. Per video arte si intende un ramo specifico dell’arte concettuale degli anni Sessanta che utilizza come supporto principale il video, le installazioni video a muro e i video a circuito chiuso: la video arte utilizza i video e le immagini in movimento, televisioni e telecamere per comunicare messaggi solitamente riferiti al cambiamento sociale e tecnologico contemporaneo.

Categorizzate come video arte, le prime installazioni video di Nauman e Campus utilizzano la tecnologia del video a circuito chiuso e registratori a videocassetta analogici per mettere in scena un incontro tra lo spettatore e la sua immagine.⁵¹ Un esempio di questa pratica è l’installazione del 1970 di Bruce Nauman intitolata *Live-Taped Video Corridor* (Fig.12): utilizzando la tecnologia di sorveglianza video a circuito chiuso, l’artista progetta una sorta di corridoio fatto di due pareti di compensato, e alla fine colloca due monitor posizionati uno sopra l’altro che riproducono video diversi. Lo schermo collocato sopra riproduce la ripresa simultanea della videocamera di sicurezza collocata all’inizio del corridoio, mentre lo schermo sotto riproduce un filmato del corridoio vuoto precedentemente registrato con la stessa inquadratura della videocamera di sorveglianza del primo schermo. Perciò, quando lo spettatore cammina dentro al corridoio vede la sua immagine ripresa simultaneamente dalla videocamera collocata sopra l’entrata e lo schermo immortala l’individuo che si allontana dal punto di ripresa

⁵⁰ Antinucci S. (2017) La video rivoluzione. *Il Manifesto*.

⁵¹ O'Neill, C. E. (2022). *The artist as surveillant: the use of surveillance technology in contemporary art* (Master's thesis, Sotheby's Institute of Art-New York), p. 12.

mentre si avvicina al monitor. In questo modo, il filmato che lo spettatore vede muovendosi verso gli schermi alla fine del corridoio rappresenta l'immagine opposta che vedrebbe avvicinandosi a uno specchio: questo permette a chi attraversa il corridoio di vedersi come lo vedono le persone esterne, contribuendo a una sensazione di alienazione dell'individuo. I corridoi creati da Nauman permettono a chi li attraversa di fare esperienza di una sorta di separazione tra immagine e realtà, essendo portato ad avvicinarsi a un'immagine di sé che si allontana e in grado di osservare un punto di vista di sé che parte da un occhio esterno, da un occhio che lo sorveglia. La caratteristica più interessante di questa telecamera a circuito chiuso è proprio la sua posizione, che non consente allo spettatore di guardarla senza smettere di vedere sé stesso: nel momento in cui lo spettatore si gira per vedere la sua immagine nello schermo, toglie lo sguardo dalla telecamera. Continua a percepire la sorveglianza a cui è sottoposto ma perde di vista la sua origine.

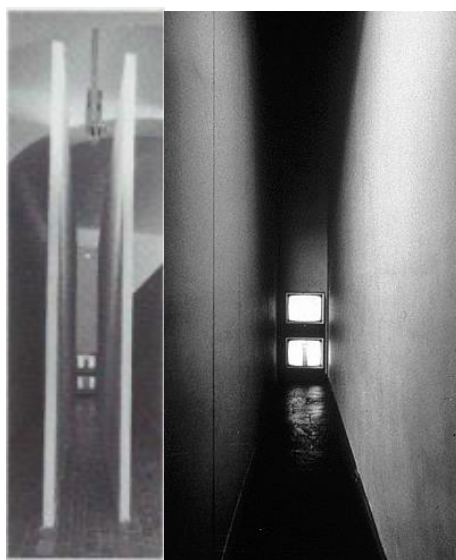


Figura 12. Bruce Nauman (1970) *Live Taped Video Corridor*. Solomon R. Guggenheim Museum.

<https://www.guggenheim.org/artwork/3153>

Sull'orma delle installazioni video, nel 1969 la coppia di artisti Frank Gillette e Ira Schneider espone a New York l'opera *Wipe Cycle* (Fig.13), che unisce immagini, video preregistrati, dirette televisive e filmati di videosorveglianza dei visitatori in nove schermi. Le immagini sugli schermi sono programmate per alternarsi e ruotare in senso

antiorario da uno schermo all'altro, trasmettendo l'idea di un ciclo e inducendo lo spettatore ad avvicinarsi alle immagini, a visionare i video e a partecipare in modo inconsapevole alla sorveglianza trasmessa in uno degli schermi. Anche in questo caso, entrando nel raggio visivo dell'installazione lo spettatore entra nel campo visivo di una telecamera di sorveglianza a circuito chiuso e vede in diretta il filmato dell'occhio sorvegliante di cui non era a conoscenza fino a poco prima.



Figura 13. Frank Gillette e Ira Schneider (1969) *Wipe Cycle*. MoMA, New York.

<https://zkm.de/en/artworks/wipe-cycle>

Negli anni Settanta, Peter Campus porta avanti il mezzo delle installazioni video utilizzando le telecamere di sorveglianza a circuito chiuso per creare ambienti immersivi per lo spettatore: prendendo come esempio l'opera *dor* del 1975 (Fig.14), un corridoio conduce lo spettatore in una stanza buia in cui vengono proiettate in tempo reale le immagini delle videocamere di sorveglianza collocate verso l'entrata dell'ambiente. In questo modo, mentre la persona entra nella stanza dell'installazione vede sé stessa proiettata sulla parete interna e addentrandosi nella stanza esce dall'inquadratura della videocamera e la propria immagine svanisce. Il lavoro di Campus utilizza la tecnologia di videosorveglianza per far riflettere lo spettatore sul concetto di auto percezione in quanto l'immagine proiettata riflette il punto di vista di un occhio esterno che osserva l'individuo da dietro e dai lati: per vedersi completamente proiettato su entrambe le pareti l'individuo deve rimanere sulla soglia della stanza, creando una giustapposizione di

immagini complessa e una sorta di esperimento psicologico tra vista e percezione del proprio corpo.



Figura 14. Peter Campus (1975) *dor*. SFMOMA, San Francisco.

<https://www.sfmoma.org/artwork/93.76/>

Similmente all'ambiente oscuro di Peter Campus, Dan Graham nel 1974 progetta una stanza a circuito chiuso chiamata *Present Continuous Past(s)* (Fig.15): l'ambiente chiuso riflette tre diverse fasi temporali attraverso diversi mezzi di trasmissione di immagini. L'individuo che entra nell'ambiente vede la sua immagine riflessa nel tempo presente nelle due pareti specchiate, mentre la videocamera riprende l'interno della stanza e trasmette il video nel monitor della parete frontale con otto secondi di ritardo rispetto al tempo reale: le immagini proiettate nel monitor riprendono sia l'individuo nella stanza sia la sua immagine riflessa negli specchi circostanti. Guardando il riflesso del monitor nello specchio si vede la ripresa di quello che è successo otto secondi prima, creando un effetto temporale perpetuo dei movimenti e delle espressioni dell'individuo.

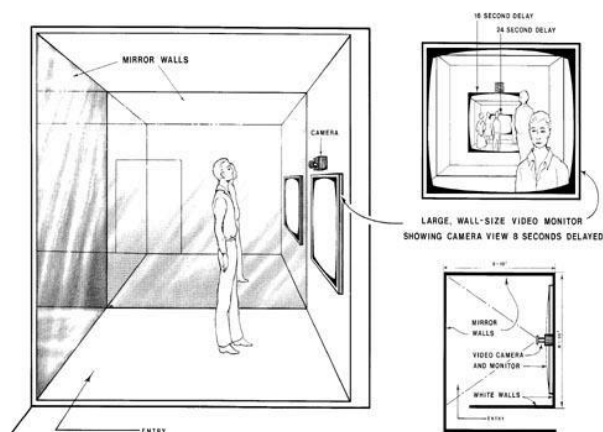


Figura 15. Dan Graham (1975) Present Continuous Past(s). sketch.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/7/?desc=full>

Nello stesso periodo, al di fuori degli ambienti espositivi erano attivi gruppi di artisti che hanno utilizzato lo strumento di sorveglianza per contestare la sorveglianza esercitata sui corpi dalle autorità e dalla polizia: il gruppo di registi newyorkesi, Pacific Street Film Collective, intraprende un'inchiesta sulle azioni repressive degli agenti della polizia di New York e del FBI nei confronti delle persone che hanno preso parte alle manifestazioni contro la guerra in Vietnam. Il documentario intitolato *Red Squad* rivela l'uso di tecnologie di sorveglianza da parte delle autorità governative per rintracciare e punire gli individui considerati dissidenti politici, denunciando il controllo del governo e l'oppressione della libertà democratica di esprimere dissenso. I quattro registi hanno utilizzato i loro strumenti di sorveglianza e li hanno rivolti verso i sorveglianti per denunciare la violazione della privacy dei cittadini e l'oppressione dei diritti civili.

Verso la fine degli anni Ottanta, Julia Scher intraprende una critica alla sorveglianza attraverso installazioni video e sistemi di videosorveglianza a circuito chiuso rivolti sugli spettatori, padroneggiando uno stile ridicolizzante e stereotipicamente femminilizzato per far apparire le tecnologie di sorveglianza più innocue di quello che sono realmente. Mescolando sistemi di sorveglianza e performance, l'opera *Security by Julia* (Fig.16) unisce la critica al controllo messo in atto dalla tecnologia contemporanea e temi femministi per interagire con lo spettatore in modo giocoso e a volte in modo più severo: l'individuo entra in contatto con sette monitor che riproducono video di videosorveglianza in tempo reale o precedentemente registrati, mentre delle guardie

umane che indossano una divisa completamente rosa osservano e sorvegliano ogni movimento di chi si sofferma. In questo modo, il fruitore è messo davanti a una circostanza in cui la sorveglianza, tecnologica e umana, è chiara e spudorata, mentre nel mondo reale è molto più subdola e nascosta: l'obiettivo dell'artista, come i registi newyorkesi degli anni Settanta, è di rivelare al suo pubblico la realtà della sorveglianza e renderla più comprensibile attraverso gesti e simboli conosciuti come la presenza di guardiane fasulle. Descrivendo il lavoro di Scher, la giornalista Marissa Friedman afferma che “anche nell'era dell'IA, dei deepfake e delle telecamere onnipresenti, Scher insiste sulla dimensione umana dell'atto di guardare e di essere guardati. ‘È una transazione’, afferma. ‘Un'alienazione strategica. Ma è anche un invito.’”⁵²



Figura 16. Julia Scher (1988) *Security by Julia*. Artist Space, New York, di C. Erickson. © 2026 Julia Scher.

<https://www.artelectronicmedia.com/en/artwork/security-by-julia/>

Attraverso le sue installazioni immersive, l'artista vuole svelare non solo le radici storiche e politiche della sorveglianza ma anche gli aspetti personali e psicologici del controllo attraverso un tipo di sorveglianza sempre più difficile da identificare negli spazi pubblici e privati: le sue riflessioni mostrano come queste tecnologie siano entrate nell'intimità delle nostre vite personali senza che ce ne siamo veramente accorti perché

⁵² Friedmann M. (2025) *Surveillance, Seduction, and Subversion: The Art of Julia Scher*. PRESS. *Art Culture Technology*.

sono state giustificate per motivi di sicurezza e di guerra, rivelando anche il recondito desiderio di essere vista e percepita. Un esempio di questo aspetto più intimo della sorveglianza è evidente in *Mothers Under Surveillance* (Fig.17), installazione del 1993, composta da un monitor di 25 pollici installato al soffitto in cui vengono riprodotti video di sorveglianza di donne anziane marginalizzate in un centro ricreativo e filmati registrati dalla telecamera collocata poco sopra il monitor stesso: rispetto alle interpretazioni degli artisti medialti degli anni Sessanta come Nauman e Campus, Julia Scher offre un'interpretazione femminizzata della sorveglianza. Espone la sorveglianza non solo come controllo sociale ma come uno strumento per mettere in luce mondi invisibili e desideri proibiti, tra cui quello di essere viste. Le donne anziane riprese nei filmati di sorveglianza rappresentano i valori femminili e il ruolo delle donne nella società che vengono marginalizzati e sottovalutati.



Figura 17. Julia Scher (1993) *Mothers Under Surveillance*. © 2026 Julia Scher.

<https://act.mit.edu/2025/08/surveillance-seduction-and-subversion-the-art-of-julia-scher/>

Avvicinandosi ai temi della sorveglianza digitale e dell'invasione nella privacy degli utenti di internet, nel 1995 Julia Scher elabora un'installazione a circuito chiuso intitolata

Information America (Fig.18) composta da cinque schermi a circuito chiuso connessi a tre videocamere di sorveglianza e da una postazione da ufficio con scrivania, computer e video registratori in cui vengono riprodotte immagini e video. Essendosi interrogata sulle molteplici declinazioni della sorveglianza, l'artista si è interessata alla sorveglianza digitale e alla raccolta di dati partendo dalle informazioni raccolte da dati diffusi da un'azienda con sede ad Atlanta sulle relazioni tra imprese, individui e transizioni commerciali. Avvicinandosi all'installazione lo spettatore si sottopone alla videosorveglianza delle telecamere e allo stesso tempo vede le immagini preregistrate delle persone che sono venute prima: la principale differenza rispetto a installazioni precedenti è che in questo caso è evidente l'elemento della raccolta dei dati e dell'osservazione dei video raccolti da persone terze. Infatti, sopra la scrivania è individuabile un computer con videocamera accessoria che riprende chi si posiziona sulla sedia per utilizzarlo, e anche le videocamere laterali alla scrivania sono proiettate verso l'anticipata presenza dell'utente.

Il monito di Scher è chiaro: l'obiettivo di questa installazione è mettere lo spettatore nella posizione esatta di chi utilizza un normalissimo computer nella vita quotidiana ma lo circonda di telecamere e registratori video per trasmettere l'idea di sorveglianza costante e onnipresente. Nel momento in cui la persona entra nel campo d'azione della scrivania su cui è posizionato il computer, non ha scampo, la sua immagine verrà ripresa e raccolta, immagazzinata e proiettata per chi verrà dopo. Il monito si concretizza nel segnale rosso collocato alla destra della scrivania che avvisa le persone di essere entrate in un'area sottoposta a videosorveglianza e a tracciamento dei dati.



Figura 18. Julia Scher (1995) Information America. MoMA New York. © 2026 Julia Scher.

<https://www.moma.org/collection/works/419367>

Mentre il lavoro di Julia Scher è una applicazione delle dinamiche della sorveglianza nello spazio con il fine di mettere lo spettatore in una ambientazione suggestiva, l'artista Lynn Hershmann Leeson utilizza oggetti di uso comune per comunicare l'adattabilità della tecnologia di sorveglianza anche dove meno ce lo aspettiamo: come, ad esempio, nell'opera *The Dollie Clones* (Fig.19) del 1996. Le bambole di Hershmann sono una prima elaborazione di *cyborg*, un'entità che unisce la robotica alle sembianze umane e che sbiadisce il confine tra tecnologia e attività umana: per spiegare il concetto di sorveglianza, l'artista afferma che “la dipendenza da tecniche di tracciamento e sorveglianza ha dato vita a una cultura dotata di visione periferica. Lo sguardo si estende oltre i confini della collocazione fisica.”⁵³

A livello tecnico, le bambole sono composte da delle telecamere nascoste installate al posto degli occhi che sono connesse alla rete web e a cui gli utenti possono accedere per visionare in tempo reale ciò che riprendono; inoltre, gli utenti possono accedere alla rete per controllare il movimento della testa e degli occhi delle bambole per osservare meglio quello che si presenta davanti a loro, ossia gli spettatori dell'opera. Perciò, con un aspetto esteriore apparentemente innocuo, le bambole assumono la funzione di “torri di controllo

⁵³ Hershman Lynn, “The Raw Data Diet, All-Consuming Bodies and the Shape of Things to Come,” *Leonardo* 38, no. 3 (2005): 209.

interattive, facendo diventare il fruitore sia osservatore sia osservato.”⁵⁴ Questo scambio di ruolo crea una dinamica in cui l’essere umano può essere allo stesso tempo il sorvegliante e il sorvegliato e interscambiare il ruolo in base a dove si trova e all’accesso a internet, quindi rivelando che in relazione alla tecnologia viviamo un ruolo complesso in quanto siamo “allo stesso tempo sorvegliati e complici nell’atto di sorvegliare”.⁵⁵



Figura 19. Lynn Hershmann Leeson (1996) *CybeRoberta*.

<https://www.lynnhershman.com/cyberoberta/>

Mentre negli anni Settanta, Nauman e Campus hanno affrontato il tema della pericolosità legata alla televisione e ai media di massa attraverso installazioni e ambienti a sorveglianza totale, con l’arte degli anni Novanta le artiste Scher e Hershman Leeson hanno voluto comunicare al pubblico attraverso elementi scioccanti e anche ironici i modi in cui la sorveglianza sia diventata permeante delle nostre vite quotidiane. Particolarmente degna di nota, è l’interpretazione femminile della sorveglianza e la dinamica duale in cui si ritrovano gli utenti che fa emergere un discorso più complesso legato a queste tecnologie: gli individui coinvolti nella dinamica di sorveglianza non sono soggetti completamente passivi, ma si espongono ad essa muovendosi nello spazio,

⁵⁴ Ajan Line (2025) *Uncanny Observers: The Inescapable Gaze of The Dollie Clones*. Julia Stoschek Foundation reader. Sito di Lynn Hershmann Leeson.

⁵⁵ Ibidem.

influenzano la sua propagazione interagendo con gli strumenti e attivandola per poter osservare altri individui.

Alla fine del secolo corrisponde un periodo di estremo cambiamento delle tecnologie che vede il passaggio dall'analogico al digitale e che coincide con cambiamenti storici e sociali che hanno reso necessaria l'implementazione di un tipo avanzato di sorveglianza: nel prossimo paragrafo verrà approfondita questa evoluzione a livello tecnologico e sociale fornendo come esempi le opere di artisti contemporanei quali Harun Farocki, Laura Kurgan, Jill Magid, Eva e Franco Mattes, Hito Steyerl, Zach Blas, Laura Poitras e Dries Depoorter.

3.2 Artveillance: l'arte mediale nel nuovo millennio

Il passaggio dall'analogico al digitale non riguarda solo ed esclusivamente il mondo della tecnologia ed i suoi fruitori, non solo i massmediologi e quanti, in questi anni, si sono occupati di vecchi e nuovi media. Parlare di analogico e digitale, in fondo, significa oggi parlare delle due esclusive modalità di produzione e fruizione del flusso comunicativo (o forse, delle più importanti categorie di gestione e comprensione della realtà).⁵⁶

Come analizzato in precedenza, soprattutto nel corso del secondo capitolo, il nuovo millennio è caratterizzato da una moltitudine di cambiamenti sia dal punto di vista storico sia economico e tecnologico: le società globali sono state profondamente segnate dagli avvenimenti dell'11 settembre 2001 e dalle conseguenze che questi hanno portato a livello di sicurezza e sorveglianza sociale. Come descritto nel secondo capitolo, l'attentato alle torri gemelle ha causato un'accelerazione, o meglio una rivelazione, dei processi tecnologici funzionali per la sorveglianza sociale di massa a scopi di guerra e di sicurezza nazionale. Nell'arte contemporanea del nuovo millennio molti artisti hanno portato avanti istanze e critiche nei confronti di questo nuovo ordine di sorveglianza globale, osservando l'avanzamento dell'era digitale e delle nuove tecnologie.

⁵⁶ Bompensa A., Esposito U., Pierfelice L. (2018) Dall'analogico al digitale. *Kapusunus*.

3.2.1 Primi anni Duemila: la rappresentazione attraverso l'occhio della macchina

Esplorando il tema della videosorveglianza utilizzata in contesto militare, l'artista d'avanguardia e regista Harun Farocki è stato uno dei principali esponenti della videoarte che ha connesso l'uso della macchina fotografica al concetto di sguardo della macchina.

Il binomio “uomo-macchina” assume, secondo lui, la forma del binomio “occhio-macchina” quando analizza il funzionamento delle macchine intelligenti e ciò che esse “vedono” mentre operano sulla base di programmi di riconoscimento ed elaborazione delle immagini.⁵⁷

La trilogia *Auge / Maschine* (Fig. 20) di Harun Farocki consiste in tre opere video della durata di 25, 15 e 25 minuti, in cui l'artista riflette sui nuovi strumenti utilizzati nel lavoro, nella guerra e nel controllo, le nuove tecnologie di sorveglianza e di robotica partendo da dei filmati bellici della Guerra del Golfo (1991): come analizzato in precedenza, le maggiori spinte verso l'innovazione tecnologica sono spesso individuabili negli obiettivi bellici globali. La Guerra del Golfo ha rappresentato un incentivo per l'industria militare e tecnologica, che oltre ad avere effetti immediati sul campo di battaglia hanno anche contribuito alle tecnologie di uso quotidiano.

Le installazioni video vengono proiettate simultaneamente su tre schermi, in modo da saturare completamente lo sguardo dello spettatore con le immagini raccolte dai filmati di guerra che Farocki seleziona a mano tra il materiale trasmesso in quegli anni come reportage della guerra nel golfo persico. L'artista si concentra su queste immagini perché la maggior parte di esse sono state scattate e riprese da telecamere installate su ordigni esplosivi e bombe: la qualità elevata delle immagini impedisce di distinguere quali immagini sono state scattate da una macchina e quali da un occhio umano, capovolgendo completamente il valore di provenienza dell'immagine e togliendo all'occhio umano il suo ruolo di testimone della storia. La bomba diventa il reporter, le immagini di guerra vengono scattate dalle macchine: questo è rilevante perché “l'occhio della macchina da presa crea un'idea di soggettività e, dove c'è un soggetto, c'è intelligenza.”⁵⁸

⁵⁷ Farocki H. (2001) *Eye / Machine I*. Archivio digitale. Collezione MACBA. Fondazione MACBA.

⁵⁸ Farocki Harun (2001) *Auge / Maschine I-III*. Archivio Digitale della Collezione MACBA.

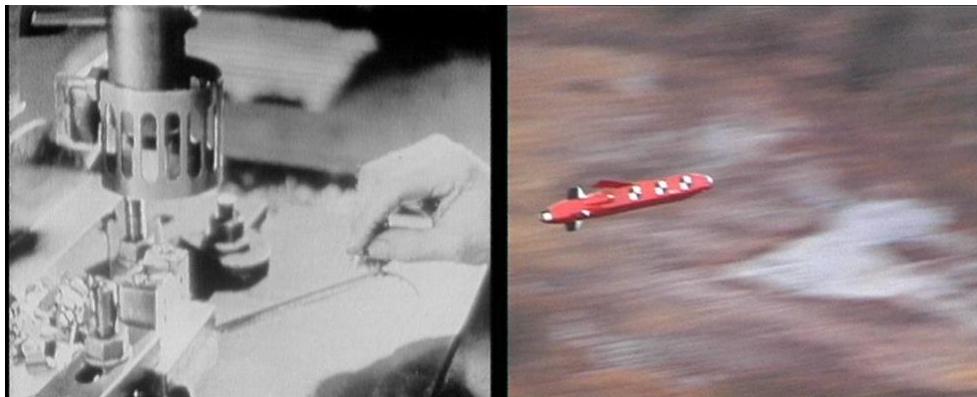


Figura 20. Auge / Maschine I-III (2001). MoMA. © 2026 Harun Farocki Filmproduktion.

<https://www.moma.org/collection/works/147861>

Le immagini che vengono scattate non sono intese per gli occhi umani ma per essere utilizzate da altre macchine come parametri di riconoscimento e a fini di esecuzione strategica: questo uso della sorveglianza militare viene adoperato per automatizzare il riconoscimento dei luoghi e degli obiettivi militari in specifiche situazioni, e sono tecnologie estremamente simili alla raccolta dati da parte dei satelliti e alle fotocamere utilizzate in campo medico. La riflessione dell'artista si focalizza sul significato che queste immagini scattate dagli occhi di una macchina può assumere per chi le guarda: una guerra in cui non si vedono le vittime è più facile da dimenticare, perché “la guerra è fatta da macchine autonomizzate, una guerra senza soldati come una fabbrica senza operai.”⁵⁹

Seguendo il filo narrativo dello sguardo della macchina, molti artisti si sono cimentati già dai primi anni Duemila sul tema della sorveglianza e sugli effetti diretti che questa ha sulla percezione e sulla psicologia umana: un esempio di questo è la mostra *CTRL [Space]* del 2002 curata da Thomas Y. Levin al ZKM Center for Art and Media di Karlsruhe in Germania. *CTRL [Space]* si pone come una mostra interdisciplinare che raccoglie molteplici lavori sulla sorveglianza sociale partendo dal modello di Panopticon elaborato da Benjamin Bentham e dal modello di controllo analizzato da Michel Foucault fino alle prime forme di sorveglianza tramite fotocamera negli inizi del Novecento e alle nuove forme di videoarte degli anni Settanta, approfondite nel paragrafo precedente. Alcuni

⁵⁹ Ibidem.

degli artisti e delle artiste menzionate analizzando la video arte del Novecento, infatti, sono state coinvolte nella mostra tedesca: come ad esempio, Bruce Nauman, Dan Graham e Julia Scher, e anche artisti non nominati come Rem Koolhaas, Sophie Calle, Thomas Ruff, Frank Thiel, Laura Kurgan e Josh Harris.

Tra questi, l'opera di Laura Kurgan è particolarmente rilevante perché è temporalmente allineata al momento dell'apertura della mostra, che avviene a distanza di un mese dall'attentato alle Torri Gemelle: l'immagine stampata da Kurgan (Fig. 21) è proveniente da un'immagine satellitare che quattro giorni dopo l'attentato ha immortalato il cosiddetto "Piano Zero", ossia come è stato nominato il sito del World Trade Center dopo la catastrofe. Lo spettatore assume una prospettiva elevata guardando verso l'immagine di Kurgan, che affronta solo per poco la retorica della sorveglianza:

"Il timore di nuovi attacchi è tangibile quasi quanto la distruzione causata dagli aerei dirottati, dando vita a una nuova sensibilità in materia di sicurezza e alla richiesta di una sorveglianza diffusa: viene evocata un'esperienza traumatica per contrastarne un'altra. Tale punto di vista distante esemplifica dunque cosa può accadere quando la cultura, nel tentativo di mantenere una rilevanza contemporanea, concentra la propria attenzione su eventi specifici."⁶⁰

Questa interpretazione di Kurgan si allinea con l'analisi che Farocki conduce in *Auge / Maschine* quando afferma che lo sguardo della macchina sulla realtà comporta come conseguenza una percezione diversa anche per l'occhio umano, il quale si abitua alle immagini scattate da delle prospettive lontane e distaccate e senza accorgersene esercita una visione della realtà attraverso un occhio non umano.

⁶⁰ Christofori R. (2002) ctrl space. ZKM, Karlsruhe, Germania. *Frieze*, Issue 65.



Figura 21. Kurgan L. (2001) *Four Days Later...* Immagine satellitare di “Ground Zero” New York, 11 settembre, 2001. Mostra CTRL [Space], Karlsruhe.

<https://www.frieze.com/article/ctrl-space>

I primi anni Duemila sono stati storicamente segnati dall’attentato del 2001, perciò è degna di nota l’analisi che Kurgan conduce partendo dallo sguardo di una macchina, che in questo caso è un satellite artificiale collocato in orbita sopra alla Terra: la documentazione di un disastro tanto grave per l’intera umanità avviene tramite lo sguardo di una macchina che registra i cambiamenti geografici del nostro pianeta e di conseguenza anche gli aspetti più traumatici a livello materiale nella città di New York.

Spostando l’attenzione al vecchio continente, nel 2004 l’artista visuale e performer Jill Magid porta la sua pratica artistica a Liverpool, in Inghilterra: Magid è un’artista estremamente legata ai luoghi in cui pratica il suo lavoro e realizza delle opere visuali basate allo stesso tempo su esibizioni ed esperienze di vita reale. Per portare al pubblico delle esperienze quanto più reali possibili si affida spesso alle istituzioni e alle forze dell’ordine locali per cercare di ottenere un punto di vista che venga dall’interno. Lei stessa afferma nel suo sito: “Mi piacciono i segreti, non necessariamente per rivellarli ma per la loro stessa esistenza. Per entrare in un sistema, cerco la scappatoia.”⁶¹

⁶¹ Magid J. Sito personale, sezione delle Dichiarazioni dell’artista. <https://www.jillmagid.com/projects>

Nel 2004 Jill Magid trascorre 31 giorni a Liverpool e crea un contatto diretto con la polizia di Merseyside e il Consiglio Comunale della città, che non a caso posseggono il sistema più ampio di video sorveglianza urbana di tutta l'Inghilterra. Da qui nasce il concetto di *Evidence Locker* (Fig. 22), un'opera basata sui video ricavati dai filmati di videosorveglianza della città di Liverpool in cui l'artista è identificabile dal cappotto rosso che indossa: in determinate circostanze Magid chiamava la polizia per chiedere di essere localizzata e filmata dalle telecamere in determinate pose o per chiedere agli agenti di essere guidata per le strade della città seguendola dalla videosorveglianza.



Figura 22. Magid J. (2004) *Evidence Locker: Control Room* (fermo immagine). Minuto 7:14.

<https://www.jillmagid.com/projects/evidence-locker-2>

Per convincere la polizia di Liverpool a rilasciare il materiale video che la ritraeva, Magid ha sporto 31 richieste formali parlando dei suoi sentimenti e delle sue emozioni, cercando di ottenere i dati che la riguardavano come se scrivesse delle lettere d'amore alle istituzioni della città. Come scrive l'artista nel 2007:

Cerco relazioni intime con strutture impersonali. I sistemi con cui scelgo di lavorare – come la polizia, i servizi segreti, la videosorveglianza e l'identificazione forense – operano a distanza, con una prospettiva grandangolare che livella le differenze e cancella l'individuo. Ricercò la potenziale morbidezza e l'intimità delle loro tecnologie, l'illusorietà del loro punto di vista onnisciente, le modalità con cui custodiscono la memoria (pur smettendo spesso di

ricordare), il loro radicamento nella società (causa della loro invisibilità), la loro autorità, la loro apparente intangibilità e, insieme a tutto ciò, la loro potenziale reversibilità.⁶²

3.2.2 Dal 2010 ad oggi: lo sviluppo dell'artveillance

*Artveillance*⁶³ è un termine coniato dal sociologo Andrea Mubi Brighenti nel 2010 per definire un campo di studio e di pratiche artistiche che si identificano “nell'ambito delle influenze e degli scambi reciproci tra arte e sorveglianza.”⁶⁴ Per coerenza, come ha fatto Brighenti, utilizzerò il termine *arte della sorveglianza*, che sintetizza tutta la pratica artistica che analizza i temi nell'interesse degli studi sulla sorveglianza.

Come afferma il sociologo Brighenti, ad oggi non esiste una corrente artistica che abbia il nome di “artveillance” ma esistono delle artiste e delle pratiche che ricadono dentro a un filone di analisi comune in cui si trattano di queste tematiche oppure delle pratiche in cui vengono utilizzati gli strumenti della sorveglianza per la realizzazione delle opere. Perciò è importante definire che, spiegando questo termine, non ci si riferisce a un movimento unitario bensì a un incremento della comparsa di questi temi nell'arte contemporanea, che il sociologo ha osservato. Dal punto di vista sociologico, è rilevante il fatto che negli ultimi decenni è stata osservata questa frequenza tematica nelle pratiche artistiche contemporanee: l'arte rappresenta sotto molti punti di vista uno strumento per elaborare e denunciare i fatti più interessanti e urgenti della nostra società, e l'aumento di lavori sulla sorveglianza serve come traccia per individuare i momenti storici in cui il tema è diventato più allarmante di altri.

Nel 2011, le artiste Eva e Franco Mattes iniziano a presentare una raccolta di 10,175 immagini hackerate dai computer personali di 78 persone senza il loro consenso e senza che loro lo sapessero: per spiegare la modalità in cui hanno ottenuto queste immagini, le artiste affermano nel loro sito, “abbiamo avuto accesso a queste immagini sfruttando un semplice difetto software che ci ha consentito di ottenere il pieno accesso remoto ai loro computer.”⁶⁵ L'opera è intitolata *The Others* (Fig. 23), ossia “gli altri”, e consiste in una

⁶² Magid J. (2007) *JILL MAGID: With Full Consent*. Comunicato Stampa della Galleria Gagosian, New York.

⁶³ Brighenti, A. M. (2010). *Artveillance: At the crossroad of art and surveillance*. *Surveillance & Society*, 7(2), p. 137.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Eva e Franco Mattes (2011) *The Others*. Sito personale: <https://0100101110101101.org/the-others/>

proiezione delle immagini con una colonna sonora composta di canzoni provenienti dai medesimi dispositivi: tecnicamente, l'operazione di hackeraggio delle immagini non è propriamente un furto in quanto “gli artisti sono riusciti ad entrarne in possesso grazie ad un errore del sistema informatico”⁶⁶. Tuttavia, non per questo l'azione è meno invasiva dal punto di vista della privacy degli utenti e trasmette allo spettatore una tematica molto ambigua: da una parte è evidente la tematica del desiderio costante di condivisione della propria vita privata e la documentazione di questi momenti tramite le immagini, e dall'altra si interfaccia il pericolo della violazione della privacy e della perdita di controllo sulle proprie scelte. L'installazione mette in evidenza proprio la convivenza di queste dimensioni e il confine sempre più sottile che le divide: le artiste vogliono forzare gli utenti a comprendere che l'era digitale ha sancito una perdita di controllo sulla propria persona che non potrà mai essere ristabilito ma solo rinegoziato.



Figura 23. Eva e Franco Mattes (2011) *The Others*. Presentazione a diapositive allestita a HEK, Basel.

<https://0100101110101101.org/the-others/>

Eva e Franco Mattes esplorano come degli hacker le potenzialità e i limiti della rete, offrendo al pubblico un punto di vista critico sul rapporto umano con la tecnologia e

⁶⁶ Cavuti B. (2014) *The Others* – Eva and Franco Mattes. *Generazione Critica*. Opere al Centro.

mettendo in luce parecchie dinamiche sconosciute ai fruitori⁶⁷, come ad esempio in *The Bots*, che sarà analizzata nel corso di questo paragrafo parlando di arte post-internet.

Proseguendo sull'arte critica della sorveglianza digitale è importante menzionare il lavoro di Hito Steyerl, un'artista visuale contemporanea che esplora il mondo e i significati delle immagini definendole come “una condensazione delle forze sociali”.⁶⁸ Invece di considerare l'immagine come un oggetto o un feticcio che rappresenta qualcosa, l'artista la interpreta come un conglomerato di desideri in conflitto tra loro, rapporti di potere, sistemi politici e strutture economiche cristallizzate in forma materiale. Da qui il suo studio e l'apprezzamento per le immagini anche considerate povere, ossia di bassa risoluzione.

In materia di sorveglianza, l'artista analizza come le tecnologie video derivino direttamente dall'ambito bellico: in *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (Fig. 24) vengono riportati dei filmati di aree desertiche disseminate di bersagli per la calibrazione fotografica degli aerei militari. In questo caso, l'immagine unisce la sovrapposizione tra la fotografia digitale di uso comune e la videosorveglianza militare: le tematiche vengono affrontate in una sorta di filmato didattico ironico in cui queste riprese vengono alternate a video in cui Steyerl stessa illustra diverse pratiche per rimanere invisibili in un mondo in cui i mezzi di sorveglianza stanno diventando sempre più sofisticati. La contrapposizione viene evidenziata dall'alternarsi dell'interfaccia di un desktop al paesaggio desertico, che sottolinea il legame tra l'economia di guerra e il mondo dell'intrattenimento e della comunicazione: l'artista interroga l'interlocutore, “In che modo le persone scompaiono in un'epoca di totale iper-visibilità? [...] Vengono forse nascoste da un eccesso di immagini? Si vanno a nascondere tra altre immagini? O diventano esse stesse immagini?”⁶⁹

⁶⁷ Righi C. (2023) Eva e Franco Mattes tra reale e digitale. La parte oscura della rete. *Decode. Decodificati*.

⁶⁸ Steyerl H. (2006) The language of things. *Transversal.at Journal*.

⁶⁹ Steyerl H. (2014) Testo di sala dalla mostra *Cut to Swipe*. 11 Ottobre 2014 – 22 Marzo 2015.



Figura 24. Hito Steyerl (2013) *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*.

Fermo immagine. MoMA. © 2026 Hito Steyerl.

<https://www.moma.org/collection/works/181784>

Similmente al lavoro di Hito Steyerl sulle modalità per rendersi invisibili in una società sotto sorveglianza, ci sono le maschere di Zach Blas: nel 2013 l'artista visuale londinese organizza dei laboratori per realizzare delle maschere collettive che uniscano una denuncia contro il riconoscimento facciale sotto i molti punti di discriminazione della tecnologia. Nell'opera *Facial Weaponization Suite* (Fig. 25) vengono raccolti i dati facciali aggregati dei partecipanti per trasformarli in maschere amorfe non più riconoscibili dai sistemi biometrici, che vengono utilizzate in pubblico, durante performance ed esposte.

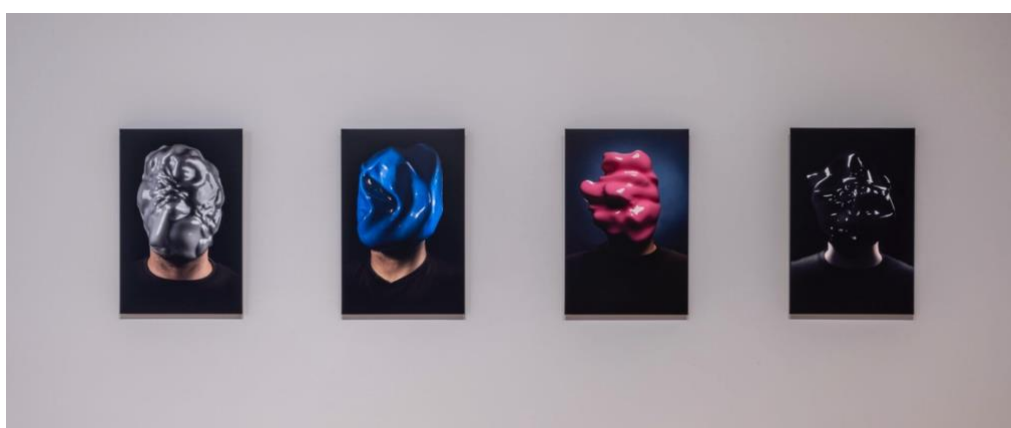


Figura 25. Zach Blas (2013-14) *Facial Weaponization Suite*. Mostra del 2023, Chicago. Fotografia di Michael Tropea.

<https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

Tra le quattro maschere, la più celebre è *Fag Face Mask* (la terza partendo da sinistra in Fig. 25), generata sulla base dei dati biometrici dei volti di numerosi uomini queer per denunciare l'uso delle tecnologie di riconoscimento facciale per determinare l'orientamento sessuale dell'individuo. La maschera è realizzata mescolando i connotati di questi uomini per rispondere ad alcuni studi che affermano che i computer sono in grado di riconoscere l'orientamento sessuale di una persona sulla base dei suoi connotati: la videosorveglianza utilizzata a questo scopo non è solo una violazione della privacy ma rinforza anche una discriminazione delle persone queer. A difesa da questo, Blas realizza una maschera che gli scanner biometrici non riescono a registrare perché non possono leggere dati biometrici sovrapposti, proteggendo chi la indossa dal riconoscimento facciale in luoghi pubblici e durante le proteste. Queste maschere sfruttano "l'uso della maschera da parte dei movimenti sociali come strumento di trasformazione collettiva volto a rifiutare le forme dominanti di rappresentanza politica."⁷⁰

Prima di riportare l'attenzione sui lavori più recenti di Eva e Franco Mattes, è importante menzionare il lavoro di Laura Poitras, una delle migliori inchieste artistiche sulla sorveglianza. L'artista e regista statunitense è principalmente conosciuta per il documentario sulle rivelazioni dell'ex tecnico della CIA Edward Snowden: la sua pratica documentaristica è caratterizzata da un approccio attivista e critico nei confronti del controllo esercitato dalle istituzioni e dai potenti, concentrandosi in particolare sui lati più oscuri delle istituzioni statunitensi e nella loro condotta a livello globale. Questo approccio viene portato anche nella sua mostra personale del 2016, intitolata *Astro Noise*, tenutasi al Whitney Museum di New York: dedicata alla sorveglianza militare, agli effetti dell'11 settembre, alla sorveglianza di massa e alla guerra per mezzo dei droni.

La tematica della sorveglianza effettuata tramite droni militari è una delle tematiche più rilevanti dell'epoca contemporanea e anche tra le più sconosciute: nell'installazione *Bed Down Location* (Fig. 26) Poitras invita le persone a sdraiarsi sotto alla proiezione dei cieli stellati ripresi in Yemen, Pakistan e Somalia per evocare la costante paura di vivere sotto la sorveglianza dei droni. Per generare una reazione ancora più forte, colloca alla

⁷⁰ Blas Z. (2013) Facial Weaponization Suite: Fag Face. Sito ufficiale: <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

fine del percorso espositivo un monitor di sorveglianza che rivela che una telecamera a infrarossi nascosta sul soffitto ha ripreso segretamente i visitatori trasformandoli nei veri e propri oggetti di sorveglianza: lo spettatore, pensando di star guardando il cielo notturno, stava in realtà venendo sorvegliato dalla tecnologia tipicamente utilizzata dai droni militari.

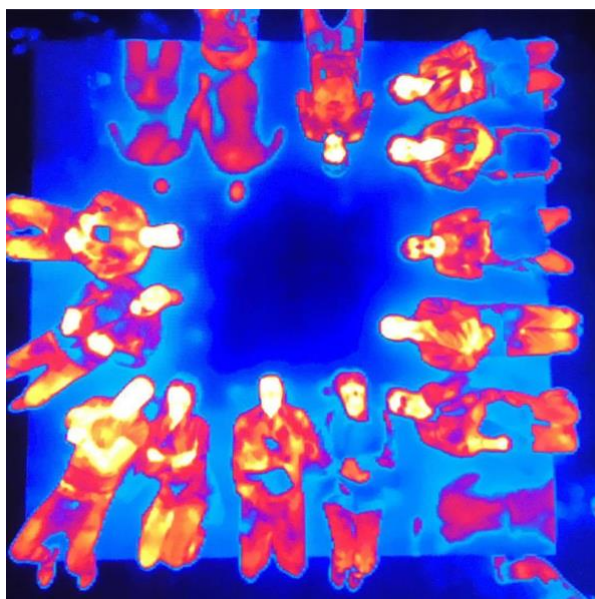


Figura 26. Laura Poitras (2016) *Bed Down Location*. Astro Noise. Whitney Museum of New York.

<https://digitalstorytellinglab.com/breakthroughs/2017/laura-poitras-astro-noise>

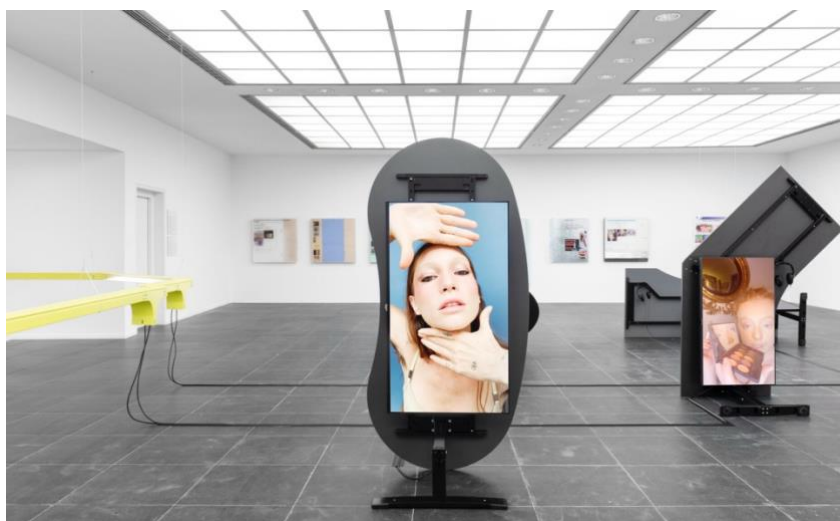
Avvicinandoci ad anni più recenti e a tematiche più emergenti, *The Bots* (Fig.27) di Eva e Franco Mattes affronta la tematica della sorveglianza digitale invisibile che scorre sotto il tessuto dei social media. Si tratta di un'installazione video composta da sette interviste condotte con l'aiuto del giornalista Adrian Chen sulle persone che sono o sono state dei moderatori di contenuti online su piattaforme di social media come Facebook e Instagram.

Sappiamo che tutto ciò che pubblichiamo sui social media viene esaminato e monitorato, può essere segnalato e rimosso. Esistono "linee guida della community" e "restrizioni sui

contenuti". Quale community? Le restrizioni di chi? Sarà sicuramente qualche algoritmo, no?⁷¹

La risposta a questa domanda è no: i “bot” che pensiamo controllino i contenuti che pubblichiamo online non sono affatto dei bot ma delle persone in carne ed ossa che sedute in qualche ufficio leggono, visionano e controllano tutte le foto, i video e i testi che vengono postati sui social media. L’inchiesta di Chen rivela che tutto viene controllato dai moderatori, dal post sulle vacanze estive al post dello zio conservatore, dal sito di e-commerce che promuovi nelle storie all’opinione che pubblichi sull’immigrazione, e sono loro a decidere quando e se un contenuto viola le linee guida della piattaforma, e di conseguenza se deve essere censurato o meno.

Le installazioni video hanno sfruttato il linguaggio comunicativo del counter-tutorial, utilizzato precedentemente da Feroza Aziz, per veicolare racconti talvolta terrificanti sulla professione del moderatore online: infatti, le interviste vengono recitate anonimamente da sette attori e attrici dai loro appartamenti mentre svolgono un make-up tutorial e si riprendono con lo smartphone. Questa installazione svela una realtà scomoda sulle regole nascoste dei social media che usiamo tutti i giorni: le forme di sorveglianza sui contenuti digitali sono ancora condotte da esseri umani che spesso si ritrovano a visionare cose violente e offensive per otto ore al giorno.



⁷¹ The Bots (2020). DIS.art, <https://dis.art/series/the-bots>

Figura 27. Eva e Franco Mattes (2020) *The Bots*. Commissionata dal KW Institute for Contemporary Art, Berlino.

<https://0100101110101101.org/show-fake-views/>

Opere come quelle di Eva e Franco Mattes mettono in luce i sistemi che operano per mandare avanti le piattaforme e il mondo digitale e i lati più negativi della sorveglianza quando questa è ancora delegata agli esseri umani, quando l'occhio non è più quello della macchina.

Un altro esempio dell'uso della sorveglianza per analizzare i contenuti pubblicati sui social media, è il progetto dell'artista Dire Depoorter intitolato *The Follower* (2023-26), che utilizza le videocamere di sorveglianza per osservare e raccogliere il processo che precede lo scatto di una fotografia destinata a un post su Instagram: l'artista ha registrato settimane di riprese provenienti da telecamere ad accesso libero puntate su luoghi pubblici simbolici dove solitamente gli influencers scattano le foto per i social. Analizzando l'opera, la giornalista Samantha Cole, afferma:

Ritrarre le persone in questo modo – ignorare; eppure, pienamente esposte allo sguardo pubblico – dà la sensazione di assistere a qualcosa di intimo ma, al contempo, privo di pudore. È anche un promemoria del fatto che, ovunque andiamo nel mondo moderno, siamo osservati, anche quando crediamo di poter selezionare e controllare ciò che il mondo vede di noi.⁷²

A conferma di questo, altri strumenti di uso comune che in realtà rivelano che non possiamo davvero selezionare e controllare quando e cosa il mondo vede di noi, sono le *ring cameras*, ossia le videocamere utilizzate per la sorveglianza domestica degli esterni della propria abitazione. Oltre a registrare chi si avvicina alla porta di casa, queste telecamere sono dotate di tecnologia per il riconoscimento facciale che riconduce i tratti somatici del viso a dei dati in base all'età, il sesso e l'espressione: questo processo avviene tramite conversione dei dati raccolti in forme di identificazione algoritmica con l'uso modelli di *machine learning* addestrati a rilevare volti umani e a trarre da essi tali

⁷² Cole S. (2022) Artist Uses AI Surveillance Cameras to Identify Influencers Posing for Instagram. *VICE. Sezione Tech*.

inferenze.⁷³ L'installazione artistica *Enter the Ring: Facing Amazon's Ring of Surveillance* (2023) di Craig Fahner è un'opera interattiva che invita i visitatori a sperimentare la tecnologia di riconoscimento facciale in tempo reale. I visitatori sono accompagnati da un video di 12 minuti e da una guida pieghevole che fornisce informazioni su Amazon Ring e sul riconoscimento facciale. L'elemento centrale dell'installazione è il visualizzatore di riconoscimento facciale (Fig. 28), che rivela, attraverso un display interattivo, il tipo di inferenze che è possibile trarre dal volto umano: i visitatori si avvicinano a una videocamera per campanelli Amazon Ring e vedono come i loro volti vengono trasformati in dati.



Figura 28. Fahner Craig (2023) *Enter the Ring: Facing Amazon's Ring of Surveillance*. Visualizzatore di riconoscimento facciale.

https://www.researchgate.net/figure/An-image-of-the-Facial-Recognition-Visualizer-in-use_fig1_407464741

In queste installazioni emergono le perplessità riguardanti l'utilizzo della tecnologia di riconoscimento facciale e corporale come pratiche di sorveglianza dei corpi nel web e nel mondo reale: in questi ultimi casi le artiste si riappropriano di queste tecnologie per dare vita nello spazio espositivo a una critica che il fruitore è in grado di cogliere facendo uso in prima persona dello strumento tecnologico. Così facendo, come l'essere umano

⁷³ Fahner C., Light E., MacNeil Q. (2026) *Enter the Ring: Artistic Interventions in Facial Recognition and Domestic Surveillance*. *Surveillance & Society* 24 (3): 255-265.

attraversa la realtà senza accorgersi di essere sorvegliato o tenendo in mano uno strumento che rileva qualsiasi movimento e preferenza, il fruitore abita la complessità di questa tecnologia e per la prima volta è in grado di accorgersene. L'installazione artistica diventa il veicolo attraverso cui è possibile fare esperienza di qualcosa che nella quotidianità non siamo in grado di captare e analizzare; l'artista diventa il portatore di un messaggio nascosto e talvolta scomodo, che aspetta il fruitore dove meno se lo aspetta.

4. Conclusione

Nel corso di questa tesi sono stati affrontati disparati temi: partendo dal primo capitolo e dalle prime teorie sulla comunicazione ho proseguito verso l'analisi economica e politica condotta da Shoshana Zuboff e in seguito verso la teoria sul panottismo elaborata da Jeremy Bentham e Michel Foucault, al fine di fornire una base teorica solida alle tematiche più tecnologiche trattate nel capitolo successivo. L'analisi tecnologica consente a chi legge di configurare meglio l'origine storica della sorveglianza come la conosciamo nella nostra quotidianità, ossia attraverso le telecamere. Il corpo centrale della ricerca si concentra infatti nell'analisi della sorveglianza come strumento di controllo e cerca di rispondere alla domanda di ricerca iniziale, ossia, può davvero la tecnologia utilizzata nella sorveglianza significare sicurezza e innovazione quando nel suo utilizzo è implicata un'invasione della privacy e una perdita della libertà individuale?

La parte più ampia di questo lavoro è finalizzata a cercare di rispondere proprio a questo, fornendo delle informazioni specifiche sulla protezione dei dati personali e sull'aumento di casi di violazione della privacy nel periodo successivo agli attentati del 2001. Mentre nel capitolo finale vengono approfondite le modalità in cui queste tematiche vengono trattate nell'arte contemporanea, partendo dalle prime installazioni dell'arte concettuale fino all'arte digitale più recente, in cui le artiste parlano attraverso gli occhi della macchina.

L'obiettivo che ha guidato la scrittura di questi capitoli è stato quello di mettere a confronto i lavori sulla sorveglianza, dai saggi alle installazioni video, dalla tecnologia alle normative, per riportare la tematica non solo nel contesto dei nuovi media ma anche nel contesto delle arti visive e delle riflessioni politiche e filosofiche contemporanee. L'ambizione più ampia è di portare l'attenzione a un argomento per me estremamente interessante e importante per l'attualità, ma di cui si sente parlare sempre da un determinato punto di vista: spesso manca il punto di vista critico e fattuale sulle tecnologie di sorveglianza e sul mondo della comunicazione mediale. Nella scrittura e nella fase di ricerca delle fonti, mi sono accorta di quanto questi temi siano soggetti a un determinato filtro, mirato a non intaccare la legittimità e la reputazione delle piattaforme digitali ultramiliardarie come Google, Facebook, Meta e TikTok. Mi sono accorta della difficoltà

nel trovare delle opinioni su queste aziende che non fossero finalizzate ad elogiarne la grandezza o il successo tecnologico, e quanto fosse ancora più complesso cercarle proprio nei motori di ricerca il cui algoritmo è strettamente legato alle linee guida di queste piattaforme. Ad esempio, ho fatto molta fatica a trovare fonti che parlassero in modo oggettivo delle violazioni della privacy commesse dalle aziende di Mark Zuckerberg, e spesso mi sono dovuta affidare a motori di ricerca alternativi a Google, come Tor e FireFox.

Tutto questo è rilevante, ed è necessario dirlo per capire il messaggio implicito di questa tesi: le piattaforme che usiamo ogni giorno non sono neutre. Non sono neutre politicamente né economicamente e coltivano degli interessi specifici e in linea con gli obbiettivi delle aziende che le gestiscono e le possiedono. Facendo ricerca per il primo capitolo mi sono imbattuta su un termine che non avevo mai sentito prima, ossia *Tecnofascismo* o fascismo tecnologico, in un articolo pubblicato quest'anno dalla professoressa femminista del MIT Catherine D'Ignazio: esprime il concetto che molte voci fuori dal coro stanno cercando di affermare da anni. Il fascismo tecnologico è uno stato di controllo sui mezzi di comunicazione (applicazioni di messaggistica, motori di ricerca e social media) da parte di persone e aziende che hanno un'agenda politica conservatrice e mirata alla restrizione dei diritti e delle libertà individuali. Ne è un esempio proprio la complessità nel reperire informazioni e articoli accademici a riguardo.

Nella comprensione di questa dissonanza di fondo, è stato di estremo supporto il lavoro di Shoshana Zuboff *Il capitalismo della sorveglianza* (2019), che è stato il fondamento strutturale della mia opinione personale e una guida per l'impostazione della tesi: l'autrice ha ottenuto enorme riconoscimento proprio perché non ha avuto paura delle possibili ripercussioni dell'affrontare a viso aperto Google e Facebook e le altre aziende della Silicon Valley. E soprattutto non si è fermata davanti alla mancanza di informazioni perseguendo lei stessa ricerche, indagini e interviste mirate per fornire una sua interpretazione del sistema che di fatto norma la sorveglianza che viviamo ogni giorno.

Pur essendo un lavoro fondamentale, il saggio di Zuboff si riferisce agli avvenimenti precedenti al 2019, lasciando scoperti gli ultimi sette anni di avanzamento della sorveglianza in tutti gli aspetti della nostra vita: in questi anni siamo stati testimoni del

successo di TikTok e dell'unificazione di molte piattaforme di social media sotto l'azienda Meta.

La velocità di questi cambiamenti è stata l'ennesimo fattore di complessità nella ricerca di fonti accurate e affidabili, soprattutto per affrontare la tematica della privacy e della sorveglianza operata dagli enti governativi nei social media: riferendosi questa ricerca a un tema estremamente attuale, è stato dedicato molto tempo e attenzione nel riportare i fatti in modo oggettivo per indurre chi legge a formulare una propria opinione considerando l'impostazione generale del discorso. Si è spesso palesato il dubbio di non star riportando i temi più recenti in modo abbastanza approfondito e normato e di star riportando esempi che in qualche mese saranno già superati da nuovi eventi e surclassati.

Tuttavia, sopravvive la speranza di aver influito nel discorso critico sulla sorveglianza e di aver portato l'attenzione su dei lavori e delle opere che nel corso dei decenni hanno avuto la stessa intuizione, che sono state delle *voci fuori dal coro*.

Bibliografia

- Acquisti A., Brandimarte L., Loewenstein G. (2015). Privacy and Human behavior in the age of information. *Science* 347, n. 6221.
- Ajan L. (2025). Uncanny Observers: The Inescapable Gaze of The Dollie Clones. *Julia Stoschek Foundation reader*. Sito di Lynn Hershmann Leeson.
- Almuhimedi H. (2015). Your location has been shared 5398 times! A field study on mobile App privacy nudging. Proceedings of the 33rd annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems. ACM, New York.
- Anderson N. (2010). Why Google keeps your data forever, tracks you with Ads. *Ars Technica*.
- Antinucci S. (2017). La video rivoluzione. *Il Manifesto. Supplemento Alias*.
- Bauman Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity, Cambridge.
- Bauman Z., Lyon D. (2013). *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, trad. it di Marco Cupellaro, Laterza.
- Bernstein J. (2016). You should probably check your Pokémon Go Privacy Settings. *Buzzfeed*.
- Blas Z. (2013). Facial Weaponization Suite: Fag Face. Sito ufficiale: <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>
- Bolter J. D., Grusin R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- Bompensa A., Esposito U., Pierfelice L. (2018) Dall'analogico al digitale. *Kapusonus*.
- Brighenti, A. M. (2010). Artveillance: At the crossroad of art and surveillance. *Surveillance & Society*, 7(2), 137-148.
- Casalino M. (2019). Potere, egemonia e governo della vita nel pensiero di Gramsci e Foucault. *N. 18 (2019). Temporalità plurale e anacronismi: la tradizione marxista «contropelo»*. Mimesis.
- Cavuti B. (2014). The Others – Eva and Franco Mattes. *Generazione Critica*. Opere al Centro.
- Cesaro, L. (2024). 3x3x6: Control Strategies and Surveillance Art. *Rivista Carte Semiotiche*.
- Cesaro, L. (2022). *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*.

- Cesaro, L. (2022). *Una vita sotto sorveglianza: Erasing David di Bond*.
- Christofori R. (2002). ctrl space. ZKM, Karlsruhe, Germania. *Frieze, Issue 65*.
- Cole S. (2022). Artist Uses AI Surveillance Cameras to Identify Influencers Posing for Instagram. *VICE. Sezione Tech*.
- Cotton, C. (2021). *La fotografia come arte contemporanea*.
- David G. (2019). A Brief History of Google's Street View Cameras. *Trek View*.
- De Rosa, M. (2023). *Abitare con le immagini. Percorsi tra spazialità, quotidiano e cultura visuale*.
- De Pascalis I. A., Marmo L. (2020). Superfici, confini e formati: la produzione di immaginari e atmosfere mediali nello scenario contemporaneo. *Imago*.
- D'Ignazio C. (2026). What is Tecnofascism. *Medium. Data + Feminist Lab*. MIT.
- Doctorow C. (2024). *Come distruggere il capitalismo della sorveglianza*. Mimesis Postuman3.
- Fahner C., Light E., MacNeil Q. (2026). *Enter the Ring: Artistic Interventions in Facial Recognition and Domestic Surveillance*. *Surveillance & Society* 24 (3): 255-265.
- Farocki H. (2001). *Hauge / Maschine I-III*. Archivio digitale della Collezione MACBA.
- Foucault, M. (1975). *Sorvegliare e Punire. La nascita della prigione*.
- Friedmann M. (2025). Surveillance, Seduction, and Subversion: The Art of Julia Scher. PRESS. *Art Culture Technology*.
- Garcia-Martinez A. (2017). I'm an ex-Facebook Exec: don't believe what they tell you about Ads. *The Guardian*.
- Gargantini G. (2022). La stanza dove si vede tutto quello che succede a Venezia. *Il Post. ITALIA*.
- Hershman L. (2005). The Raw Data Diet, All-Consuming Bodies and the Shape of Things to Come. *Leonardo* 38, no. 3 (2005): 209.
- Hilbert M. (2012). Toward a synthesis of cognitive biases: how noisy information processing can bias human decision making. *Psychological Bulletin* 138, n. 2.
- Hopkins N. (2017). Facebook Moderators: a quick guide to their job and its challenges. *The Guardian*.
- Inglehart R. (1990). *Culture Shift In Advanced Industrial Society*. Princeton University Press.

- Kamarinou D, Millard C., Singh J. (2016). Machine Learning with Personal Data. *Social Research Network*. Rochester.
- Kent C. (2019). Julia Scher: American Promises. *ArtSeen. The Brooklyn Rail*.
- Kitchin, R. (2014). The Real-Time City? Big Data and Smart Urbanism, in “Geo-Journal”, 79 (1), pp. 1-14.
- Kitchin, R. (2018). The Realtime-ness of Smart Cities. *Tecnoscienza: Italian Journal of Science & Technology Studies*, 8 (2). pp. 19-42.
- Konchakivskyi R. (2024). Quando sono uscite le telecamere di sicurezza? Una storia completa delle telecamere di sicurezza. *Ajax*.
- Lomas N. (2016). Pokémon Go wants to catch (almost) all your apps permissions. *TechCrunch*.
- Magid J. (2007). *JILL MAGID: With Full Consent*. Comunicato Stampa della Galleria Gagosian, New York.
- Maltese P. (2017). Gramsci e Foucault, Foucault e Gramsci. *Materialismo Storico* N.1, vol. 2, Università di Palermo.
- Mancini P. (2012). L'evoluzione della comunicazione: vecchi e nuovi media. *Atlante geopolitico. Treccani*
- Mann S. (2004). *Sousveillance. Inverse Surveillance in Multimedia Imaging*. MULTIMEDIA '04: Proceedings of the 12th annual ACM international conference on Multimedia, pp. 620-627.
- Manovich L. (2001). *Il linguaggio dei nuovi media*. The MIT Press.
- McClain L. (1995). Inviolability and Privacy: the Castle, the Sanctuary, and the Body. *Yale Journal of Law & the Humanities*, n.1.
- McGrath, J. (2012). Performing surveillance. In *Routledge handbook of surveillance studies* (pp. 83-90). Routledge.
- McGrath, J., & Sweeny, R. J. (2010). Surveillance, Performance and New Media. *Surveillance & Society*. 7(2), 90-93.
- McLuhan, M. (1964). *Il medium è il messaggio*. Understanding Media: The Extensions of Man.
- Mischitelli L. (2021). Riconoscimento facciale: cos'è, come funziona, perché è sempre più usato. *Il Punto. Agenda Digitale*.

- Monahan, T. (2018). Ways of being seen: surveillance art and the interpellation of viewing subjects, *Cultural Studies*, 32(4), 560-581.
- Negroponte N. (1995). *Being Digital*, London; trad. it. *Essere digitali*, Milano 1999.
- News Agencies (2019). Teen's TikTok 'makeup tutorial' condemning China goes viral. *Aljazeera, News Uighur*.
- O'Neill, C. E. (2022). *The artist as surveillant: the use of surveillance technology in contemporary art* (Master's thesis, Sotheby's Institute of Art-New York).
- Orwell G. (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London. Secker & Warburg.
- Osborne S. (2019). Hong Kong protesters devise face-covering hairstyle to get around mask ban. *Independent UK Edition*.
- Ozóg, M. (2008). Observing Observation: Visions of Surveillance in Media Art, *Art Inquiry*, (10), 167-186.
- Righi C. (2023). Eva e Franco Mattes tra reale e digitale. La parte oscura della rete. *Decode. Decodificati*.
- Robinson D. (2016) Facebook faces EU fine over Whatsapp data-sharing. *Financial Times*.
- Ruffilli B. (2026). 30 miliardi di immagini da Pokémon Go usati per l'addestrare l'IA che guida i droni militari. *La Stampa*.
- Schwartz P. M., Peifer K. N. (2017). Transatlantic Data Privacy. *Georgetown Law Journal* 106, n. 115.
- Silverman J. (1987). Introduzione di *Surveillance*, Catalogo Mostra al LACE, Los Angeles Contemporary Exhibitions.
- Simonite T. (2012). What Facebook Knows. *MIT Technology Review*.
- Søilen, K. L. G. (2020). *Safe is a Wonderful Feeling: Atmospheres of Surveillance and Contemporary Art*. *Surveillance & Society*, 18(2), 170-184.
- Sommer J. (2017). The best investment since 1926? Apple. *The New York Times*.
- Sontag S. (1977). *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*. Piccola Biblioteca Einaudi ed. 2004.
- Stedman Jones D. (2012). *Masters Of The Universe: Hayek, Firedman, and the Birth of Neoliberal Politics*. Princeton University Press.
- Steyerl H. (2006). The language of things. *Transversal.at Journal*.

- Streitfeld D. (2013). Google admits Street View project violated privacy. *The New York Times*.
- Surace M. (2005). Analisi socio-giuridica del rapporto tra sorveglianza e diritto alla riservatezza nell'era di Internet. *ADIR – L'altro Diritto*.
- Thompson D. (2010). Google's CEO: "The laws are written by the lobbyists. *The Atlantic*.
- Titlow J. P. (2017). How Instagram Learns from Your Likes to Keep You Hooked. *Fast Company*.
- Tomassini M. (2018). Dancing isn't a crime: protests against the arrest of a young Iranian woman. *Pime Asia News*, Iran.
- Vallance C. (2026). Regulator contacts Meta over workers watching intimate AI glasses videos. *BBC*.
- Wang, Z. (2021). Watch Me Watching: Surveillance Art and the Politics of Observation. *Aspectus*, (3).
- Youngblood G. (1970). Expanded Cinema.
- Zuboff, S. (2019). *Il capitalismo della sorveglianza - Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, LUISS University Press.
- Zweben M. (2009). Life-pattern marketing: intercept people in their daily routines. *SeeSaw Networks*.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il/La sottoscritto/a *Natasha Milan*, matricola numero *975557*, iscritto/a presso Ca' Foscari al corso di Laurea/Laurea magistrale in *Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali*, autore/autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea *Sorveglianza e nuovi media: il paradigma del controllo nel contesto dell'era digitale e delle arti visive*, relatore/relatrice *Miriam Stefania De Rosa*, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

- ☒ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;
- ☐ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare:
- *indicare il nome dello strumento (es. "ChatGPT" se applicazione o "GPT" se modello) con riferimento alla versione specifica (ad esempio, "ChatGPT-4, versione rilasciata a marzo 2024");*
 - *se sono stati utilizzati più strumenti, specificare ciascuno di essi indicandone nome e versione;*
 - *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:*
 - *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;*
 - *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;*
 - *supporto alla scrittura automatica di frasi;*
 - *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica; altro (specificare);*
 - *indicare le sezioni/i capitoli interessate/interessati;*
 - *indicare come è stata verificata la correttezza, la qualità e l'attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati.*

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

Ringraziamenti

Ci tengo a ringraziare in primo luogo la mia relatrice, la professoressa Miriam De Rosa per la costante gentilezza e disponibilità nel guidarmi nella fase iniziale di questo lavoro di ricerca, che è stato alquanto travagliato e complesso, e nei mesi seguenti. Ringrazio specialmente il professore Lorenzo Lazzari, il correlatore di questa tesi, per l'affiancamento e l'aiuto durante la scrittura di ciascun capitolo nei mesi estivi, per la disponibilità e la propositività.

Mi sento di ringraziare anche le professoresse che in questi due anni mi hanno più stimolato e fatto appassionare dei temi trattati in questa tesi: Laura Cesaro e Federica Timeto. La professoressa Laura Cesaro è stata la mia prima insegnante in questo corso magistrale ed è stata anche la prima a mostrarmi un modo di insegnare diverso e corale, facendomi appassionare dei temi della sorveglianza e del panottismo nel mondo del cinema e della comunicazione. La professoressa Federica Timeto, conosciuta prima alle manifestazioni e dopo in classe, è stata l'ultima professoressa di questi due anni e non solo mi ha trasmesso informazioni su un campo di studi affascinante, gli studi culturali, ma mi ha anche dato speranza sul futuro dell'insegnamento nell'istituzione universitaria. Grazie a tutte.