

# CINERGIE

## Il Cinema e le altre Arti

[HOME](#) [ABOUT](#) [LOGIN](#) [REGISTER](#) [SEARCH](#) [ARCHIVES](#) [ANNOUNCEMENTS](#) [OLD SERIES - 1999-2011](#)

[Home](#) > [Archives](#) > [No 6 \(2014\)](#)

### No 6 (2014)

DOI: 10.6092/issn.2280-9481/v3-n6-2014

#### Full Issue

View or download the full issue

[PDF](#)

#### Table of Contents

Editoriale n°6  
*Roy Menarini*

[PDF \(ITALIANO\)](#)

5

Sergei Parajanov: Saving Beauty  
*Siranush Galstyan*

PDF (ENGLISH)

104-114

---

## Under Analysis

Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri  
*Gabriele Gimmelli*

PDF (ITALIANO)

115-123

The Garden Lodge Tapes – Freddie Mercury, gli home video e YouTube  
*Diego Cavallotti*

PDF (ITALIANO)

124-135

Barriere nella metropoli  
*Daniele Zanello*

PDF (ITALIANO)

136-146

---

## Reviews

Libri ricevuti. A cura di Roy Menarini  
*Roy Menarini*

PDF (ITALIANO)

147-151

Che cos'è un film. Enrico Terrone, Filosofia del film, Carocci, Roma 2014  
*Pietro Bianchi*

PDF (ITALIANO)

152-154

Parafrasando Raymond Williams, "di fatto non esiste alcuna audience; esistono solo modi di considerare le persone come audience." Mariagrazia Fanchi L'audience, Editori Laterza, Roma, 2014  
*Giacomo Di Foggia*

PDF (ITALIANO)

155-156

## SOTTO ANALISI **The Garden Lodge Tapes – Freddie Mercury, gli home video e YouTube**

Nei manuali di retorica che prendono la forma di guide per la redazione di testi saggistici, una delle prime regole esposte è la declinazione del tema portante dell'arco testuale. Poiché, tuttavia, i *case studies* di questo saggio, ossia quei brani di video amatoriali<sup>1</sup> caricati su YouTube in cui compare Freddie Mercury, possono apparire inusuali, si ritiene necessario specificare anche la prospettiva teorica al cui interno tali materiali verranno analizzati.

Il primo riferimento riguarderà innanzitutto la teoria del dispositivo<sup>2</sup> nell'accezione elaborata da Frank Kessler<sup>3</sup>. L'impianto teorico sarà quindi assicurato da una struttura concettuale capace di ben delineare i problemi legati al tema del passaggio "interdispositivale" – dal dispositivo del video analogico amatoriale a quello della piattaforma di YouTube.

In primo luogo, appare necessario chiarire che cosa Kessler intenda con il termine "dispositivo". Più che a una struttura particolare, egli fa riferimento a un campo di forze configurato da quattro vettori: *framing* istituzionale, situazione di visione, modalità di lettura – e relativo *mode of address* – e struttura tecnologica<sup>4</sup>. Da una parte, dunque, si ha il dispositivo dei video analogici, caratterizzato dalla fruizione di tali materiali all'interno di un contesto protetto e privato; dall'altra, con YouTube, si ha un "sistema ibrido di gestione dell'informazione"<sup>5</sup>, sistema implicato, a sua volta, da una precisa configurazione "dispositivale".

Riguardo al nostro caso, ci si ritrova immediatamente davanti a un'*impasse* epistemologica: assai poco può essere affermato riguardo al dispositivo originale, ossia a quel campo di forze che regola la visione dei video all'interno del contesto per cui sono stati prodotti. Non possiamo nemmeno asserire in maniera precisa chi siano gli autori delle riprese o chi abbia conservato i nastri originali fino a oggi. Alle problematiche comuni riscontrate nell'indagine di simili materiali, riferibili, come sostiene Roger Odin, alla mancanza di informazioni di *background*<sup>6</sup>, si aggiungono, infatti, quelle legate alla prematura scomparsa di coloro che hanno vissuto con Mercury fino alla sua morte (per esempio, uno dei suoi assistenti personali, Joe Fannelli, ed il suo amante, Jim Hutton).

Il dispositivo originale appare, in sostanza, irrimediabilmente compromesso. Irricostruibile, se non in maniera astratta, esso interroga dal cono della sua ombra le nuove formazioni "dispositivali": può essere considerato solo come punto di indeterminazione della nostra speculazione, come origine incerta da cui i video si distaccano, entrando a fare parte di altri dispositivi. Il lavoro del ricercatore diviene, così, un'attenta riflessione sul modo di presentazione delle immagini amatoriali: una resa epistemologica nei confronti della loro superficie, la cui critica pertiene al tentativo di individuare quegli snodi concettuali che, mettendo in questione la leggibilità di tali immagini, negano la trasparenza dei loro contenuti, spingendoci a riflettere sulle masse epistemiche che deflettono i raggi dell'immediatezza fruitiva. Insomma, sarà necessario operare una profonda analisi di quegli elementi che, nel momento stesso in cui marcano la distanza rispetto al dispositivo originale, ne rivelano i tratti salienti.

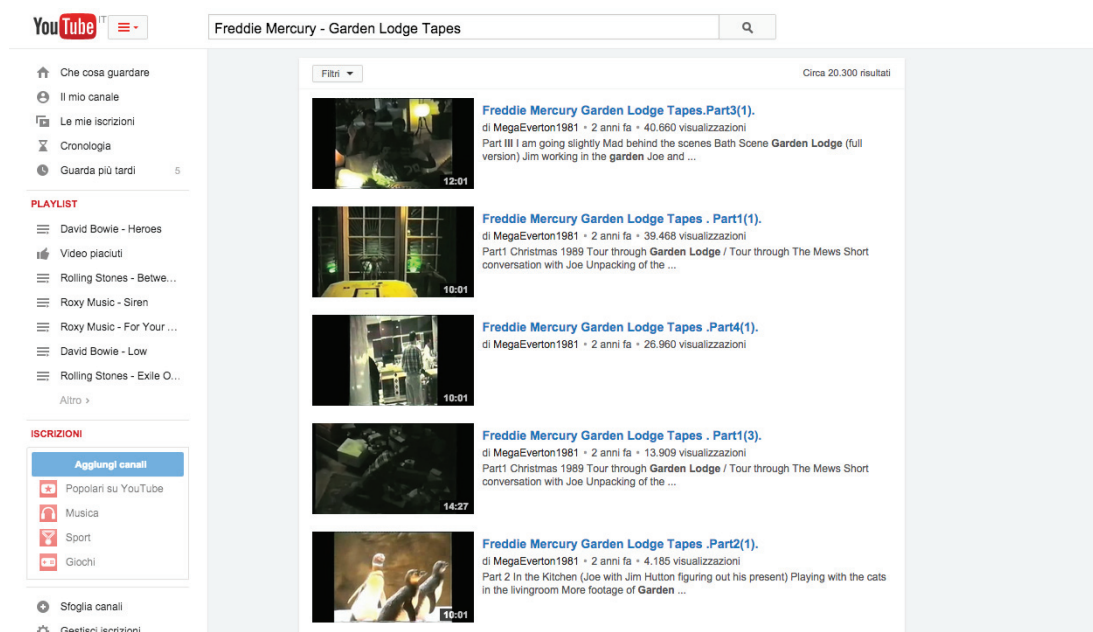
Ciò si tradurrà nel tentativo di descrivere come la nuova formazione "dispositivale" a cui i video amatoriali scelti come *case studies* fanno riferimento (YouTube) si declini in funzione del loro upload. In particolare, si approfondirà il rapporto tra la nozione di "sistema ibrido di gestione dell'informazione" di YouTube, quella di dispositivo ed i *case studies*. In prima istanza, il tema verrà elaborato in prospettiva teorica; in seconda istanza, il primo dei tre punti problematici messi in evidenza, quello dell'istituzione di YouTube, verrà applicato ai *case studies*; in terza istanza, verranno evidenziati gli ulteriori snodi concettuali emersi durante l'analisi dei *case studies*.

### ***Il sistema ibrido di gestione dell'informazione come dispositivo***

Che cosa intendiamo con "sistema ibrido di gestione dell'informazione"? Seguendo le riflessioni di Kessler e Schäfer, rimandiamo alla creazione di un sistema di gestione di dati che si estende oltre la

## SOTTO ANALISI semplice messa a disposizione dei file video.

Nel caso di YouTube, infatti, ci troviamo davanti a un database<sup>7</sup> capace di fornire all'utente un ampio insieme di metadati – dalle brevi descrizioni dei contenuti alle *tags*, dai *link* ad altri siti ai commenti, dalle informazioni relative alle visualizzazioni del video ai *flagging rates*<sup>8</sup>. Tali metadati sono, per la maggior parte, elaborati dagli utenti e utilizzati come strumenti per la creazione di forum “for various kinds of interaction between humans”<sup>9</sup>. In virtù di ciò, l'ibridazione dell'eterogeneo diviene il piano di composizione del flusso di dati e metadati: tali elementi, secondo Kessler e Schäfer, caratterizzano YouTube come nuova pratica mediale<sup>10</sup>.



In questa breve digressione emergono, in translucenza, i quattro assi del campo di forza “dispositivale”. La speculazione di Kessler e Schäfer, infatti, prende avvio dalla struttura tecnologica di YouTube: già discusso da Lovink, il problema infrastrutturale è giudicato dai due studiosi importante anche se non fondamentale<sup>11</sup>. Maggiormente rilevante appare quell’orizzonte superficiale legato al rapporto tra interfaccia e utenza che si configura come relazione tra utente, istituzione, situazione di visione e modalità di lettura.

Innanzitutto vi è, quindi, il funzionamento di YouTube in quanto istituzione: gli utenti non caricano semplicemente file video all’interno di una piattaforma, ma sono invitati anche a una gestione partecipata dei metadati riguardanti i video. Dal punto di vista istituzionale diviene centrale, così, la negoziazione delle attività tra “utente-uploader”<sup>12</sup>, utente fruitore e YouTube. Al di là della riflessione sui rischi che un simile *modus operandi* comporta<sup>13</sup>, appare interessante considerare il modo in cui tale negoziazione si traduce nelle strutture dell’“istituzione espansa” di YouTube. In maniera più precisa, il fuoco del nostro discorso, riguardante il rapporto tra caricamento di materiali amatoriali e database, investirà quelle dinamiche di interazione tra utenti, come le visualizzazioni ed i commenti, che rendono visibile entro quali limiti si svolge la fruizione dei video.

In seconda ed in terza istanza, vi sono i temi legati alla situazione di visione ed alle modalità di lettura dei video, i cui insiemi sono intersecati. Per quanto concerne la situazione di visione, viene evocata una situazione ibrida, caratterizzata da un palinsesto di azioni che l’utente può compiere. Muovendosi

**SOTTO ANALISI** tra semplice fruizione, possibilità di consultare immediatamente le meta-informazioni dei video, di commentarle e di collegarsi ai link segnalati, colui che guarda un video su YouTube fruisce di un database<sup>14</sup>: tra concentrazione e distrazione, tra osservazione del video ed analisi dei suoi metadati, tra autoprogrammazione tramite la creazione di playlist e possibilità di commentare ciò che si è visto, ritorna, sotto forma di speculazione sul dispositivo, il problema della critica della superficie, intesa, come sostengono Kessler e Schäfer, nella prospettiva di un'indagine dell'interfaccia<sup>15</sup>.

### ***I video amatoriali nell'istituzione espansa: Freddie Mercury at home Garden Lodge e Freddie Mercury Garden Lodge Tapes***

Questa lunga digressione teorica ci consente di affrontare l'analisi dei nostri *case studies* con maggiore sicurezza. Innanzitutto, come è emerso dalla trattazione del rapporto tra materiali amatoriali, YouTube e problematica istituzionale, è necessario riflettere sul ruolo svolto dalle interazioni tra utenti all'interno dell'istituzione espansa di YouTube.



Provvederemo, dunque, a individuare i canali di YouTube su cui sono stati caricati i video – in particolare, ci concentreremo su quelli di due utenti, koubiack e MegaEverton1981. In entrambi i casi, isoleremo i primi gruppi di video “postati”<sup>16</sup> e cercheremo di mettere in atto un’analisi dell’istituzione all’interno di un’indagine ad ampio spettro della problematica “dispositivale”. Tale scelta risponde a due motivazioni. In primo luogo, tali gruppi sono stati individuati dagli stessi uploader: devono essere considerati, dunque, come unità autonome all’interno di un percorso elaborato, consapevolmente o meno, da loro. In secondo luogo, questi sono i blocchi che hanno ottenuto il maggior numero di visualizzazioni: possono essere considerati, dunque, un attendibile test per la valutazione delle interazioni intraistituzionali legate all’upload ed alla fruizione dei video.

koubiack, che non appare un uploader particolarmente attivo (sul suo canale<sup>17</sup> compaiono solo dieci video), è il primo a “postare”: si tratta di *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*<sup>18</sup>, un brano di ventinove secondi in cui compaiono Freddie Mercury, Peter Straker e Trevor BB Clarke (amici del cantante) caricato l’11 gennaio 2007. Il video ha ottenuto 300.336 visualizzazioni, con 227 like e 16 dislike. Il commento dell’uploader è sintetico: “Freddie Mercury ... Private video”<sup>19</sup>.

A livello di contenuti, è possibile notare Clarke che entra di prima mattina nella cucina della casa di

**SOTTO ANALISI** Mercury indossando un paio di occhiali da sole. Mercury e Straker scoppiano a ridere. Il primo esclama: "You look just like Gloria Swanson, dear"<sup>20</sup>; Straker rivolge un commento ironico a Clarke: "Keep the Glasses on, dear"<sup>21</sup>.

I commenti al video sono di varia natura: dalle dichiarazioni d'amore dei fan più accaniti – come scoobydoolabrador: "i love you FREDDIE!!!!!!!!!"<sup>22</sup> – agli insulti omofobi – come IsItOnTab: "THESE WERE THE FAGGOTS THAT GAVE HIM AIDS hahahahaha i should shake there (sic) hands for killing off this muther fucker (sic) but....there (sic) likely dead too!!! hahahahahahahahaha"<sup>23</sup> –, dalle riflessioni sulla legittimità morale dell'upload di materiali privati – come Daniel Rodriguez: "This should be taken off Freddie was a very private man and i bet this is no exception"<sup>24</sup> – alla difesa dell'uploader – come JGN248: "I would like someone to post this such of things when im (sic) dead and gone. No problems with that. This is not too private anyway. Fun for the fans to have a look in to (sic) his house and life and after he passed away.. i think he probably thinks so too=")<sup>25</sup>.

koubiack posta un secondo video il 12 gennaio 2007 e lo intitola *Freddie Mercury at home Garden Lodge* 2<sup>26</sup>. Si tratta di un brano di un minuto e diciotto secondi in cui Mercury compare circondato da tre uomini (la sottoesposizione non li rende riconoscibili): secondo le intenzioni dell'uploader, crea una sorta di dittico con *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*. Il video ha ottenuto 142.288 visualizzazioni, con 195 like e 4 dislike. Il commento dell'uploader è, di nuovo, sintetico: "Freddie sign autograph ? Private video..."<sup>27</sup>.

A livello di contenuti, è possibile notare Mercury che, nel proprio salotto, discorre con tre uomini e firma autografi, mentre, in sottofondo, scorrono le canzoni *Tie Your Mother Down* e *We Are The Champions*. I commenti al video sono sostanzialmente simili a quelli di *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*, a eccezione di un mini-thread legato alle asserzioni dell'utente antifreeze894. Egli, infatti, afferma di vivere davanti a Garden Lodge (questo il nome della casa di Mercury) e di essersi trasferito lì poco prima che Mercury morisse. Alcuni utenti, come mariposagarcia, Gravichick343, Eugene K sembrano assecondare le sue affermazioni (Eugene K arriva a chiedergli se vi siano ancora i graffiti sul muro della villa); altri, invece, come l'utente Angela Delgado, ne sottolineano le contraddizioni – antifreeze894 sostiene di essersi trasferito nel 1992 e di aver intravisto Mercury, morto nel 1991, in giardino. Probabilmente anche un altro utente, mogirdotnet, in un commento cancellato, evidenzia le incongruenze del racconto di antifreeze894. Le sue reazioni<sup>28</sup>, in entrambi i casi, sono molto vicine al *cyberbullying* sanzionato dalle *policy*<sup>29</sup> di YouTube.





**SOTTO ANALISI** Più recenti, anche se più completi, sono gli upload di MegaEverton1981. Sul suo canale troviamo circa 500 video: 11 video-compilation di durata variabile (da dieci a quindici minuti) ed ordinate in quattro gruppi sono intitolate *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes*. Al loro interno è possibile ritrovare materiali eterogenei: dalle feste di Natale a Garden Lodge alla documentazione delle riprese dei videoclip di *I'm Going Slightly Mad*; dalle conversazioni in giardino alle carpe Koi, di cui Mercury era collezionista; da un funerale (probabilmente quello dello stesso Mercury) ai figli di Mary Austin (prima compagna del cantante ed erede del suo patrimonio); dagli interni di Garden Lodge a due versioni alternative del videoclip di *These Are the Days of Our Lives*; dai gatti di Mercury alla sua toilette.

*Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*<sup>30</sup> è stato caricato il 23 giugno 2012. Da quella data a oggi<sup>31</sup> ha ottenuto 35.991 visualizzazioni, con 98 like e 2 dislike. Il commento dell'uploader rimanda a una prima indicizzazione dei contenuti: "Part1 Christmas 1989 Tour through Garden Lodge / Tour through The Mews Short conversation with Joe Unpacking of the presents (grainy footage) The next morning (Kitchen scene with Trevor BB Clarke)"<sup>32</sup>.

A livello di contenuti, possiamo isolare tre nuclei descrittivi. Dal minuto 00:00 al minuto 03:06 è possibile osservare riprese effettuate nel salotto di casa Mercury in cui sono riconoscibili diverse persone legate alla sua cerchia d'amicizie: Barbara Valentin, Peter Straker, Trevor BB Clarke, Peter Freestone (assistente personale di Mercury) e Mary Austin. Dal minuto 03:06 al minuto 05:29 l'operatore compie una sorta di ricognizione degli interni della villa, affidando alla videocamera le proprie riflessioni su ciò che vede. Dal minuto 05:29 al minuto 10:00 il centro delle riprese è rappresentato dalla figura di Mercury che illustra agli ospiti un piano dell'edificio.

Il centro di interesse peritextuale è costituito qui dai commenti dell'utente openbeats832, che afferma di essere il legittimo proprietario dei nastri magnetici originali:

I am the current owner of these tapes in their original video 8 format. These posted are only clips glued together of the originals. I have 4 video 8 tapes, each around 3 hours long. Plus a 45 minute film of freddie (sic) in 1978 shopping in japan and giving a tour of his hotel room filmed (sic) by Paul Prenter. I have tried many times to have these removed from youtube, as they are now my property, and I bought them to get them off the web. They just alter videos to be able to keep them up<sup>33</sup>.

Senza attendere risposte, openbeats832, nel commento successivo, precisa: "The voice you're hearing during the whole tape is the lover of Joe F's (Joe being Freddie's ex and personal cook). I do not appreciate (sic) these being posted, as these tapes now belong to me. I would like them to be removed from the web all together"<sup>34</sup>. Catturata l'attenzione degli altri utenti – in particolare di PrincessCinderella55, che gli chiede da dove provengano i nastri<sup>35</sup> – openbeats832 avvia un'accesa discussione con un altro utente, Terren Mares. Questi sostiene che tutti dovrebbero essere liberi di fruire di questi materiali. Ammette, inoltre, di avere scaricato i video. La reazione di openbeats832 culmina con il seguente post:

That's interesting. Seeing as there is a ban that won't allow you to download it. So number one, I don't believe you. And number two, thanks for the heads up. Inform my lawyer of your statement and we will have your IP address tracked. If it's found you actually do have a copy of my video, I will add you to the lawsuit. Admitting stealing property is by far the most idiotic thing anyone can do. Thanks for making my job easy<sup>36</sup>.

In nessun commento interviene il titolare dell'account, MegaEverton1981.

Gli interventi di openbeats832, tuttavia, non si limitano ai commenti di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*. È possibile osservare due suoi post anche tra i commenti di *Freddie Mercury Garden*

**SOTTO ANALISI** *Lodge Tapes . Part 1(2)*<sup>37</sup>. Qui openbeats832, in risposta all'utente Christopher Howe, rievoca la storia dei video ed afferma, di nuovo, le proprie decisioni: "They were a part of Joe F's estate. When he died, it went to his boyfriend. They were then sold. a few people have owned them since 95. I am the current owner of the original video 8 tapes. And I want these videos removed from youtube"<sup>38</sup>. Grazie a questo commento inizia un microthread in cui si sviluppa la discussione tra openbeats832 e l'utente Chanel Mcguire, il cui post riporta una constatazione e una riflessione:

Dude, the only thing you can do is take the person to court and show you have a copyright on the tapes. If you have a copyright and/or have the tapes legally as your property with proof is the only way for these tapes to be removed. But I think showing these tapes are good for the fan, because we get to see a side of Freddie not everyone knew<sup>39</sup>.

La reazione di openbeats832 appare, qui, più controllata. Comunica a Chanel Mcguire che, dal punto di vista legale, sta lavorando a una possibile soluzione del problema e che i video saranno eliminati in poche settimane. Alla minaccia irrisolta – i video sono tuttora<sup>40</sup> online – segue una speculazione sul ruolo fruitivo dei fan: "Fans don't need to see everything. These aren't even all the tapes. I get that everyone wonders what he was like outside of 'work', but respect his privacy. He was a human being"<sup>41</sup>.

I commenti di openbeats832 rappresentano una fondamentale risorsa per l'indagine dell'istituzione espansa di YouTube. Innanzitutto, permettono di collegare i peritesti connessi al primo ed al secondo brano di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1*. Rafforzano, insomma, il legame tra i due video a un livello diverso rispetto a quello contenutistico – il secondo prende avvio dalla fine del primo e ne replica l'andamento: si inizia con una nuova perlustrazione della casa, intorno al minuto 04:15 si passa in cucina e, infine, si riprende il giro della villa.

A livello di interfaccia, potremmo parlare di una questione pragmatica: i post di openbeats832 aumentano la coesione dell'interfaccia senza aumentarne la coerenza. Non consentono, infatti, di instaurare dei collegamenti semantici forti tra le sue parti: al contrario, incrementano il disordine a livello di decodifica dei significati, soprattutto perché non è possibile verificare ciò che viene asserito dall'utente. Coloro che intervengono all'interno delle discussioni, tuttavia, non sembrano badare a una simile confusione.

In termini pragmatici, dunque, si potrebbe sostenere che essa non inficia l'accettabilità dell'interfaccia, la cui solidità è assicurata da due elementi. Il primo afferisce alla possibilità di ordinare i rimandi a distanza attraverso link ipertestuali che compaiono sullo schermo al termine della visualizzazione e che suggeriscono all'utente quali altri video guardare. Il secondo rimanda a quella dimensione extra-testuale capace di fornire agli utenti tutti gli strumenti necessari a orientarsi sulla superficie dell'interfaccia. Tale dimensione dipende essenzialmente dalle dinamiche che connettono memoria collettiva e consumo mediale<sup>42</sup>.

Gli utenti che si avvicinano a questi materiali, infatti, hanno precise cognizioni relative alla biografia di Mercury, cognizioni che, "experienced by proxy"<sup>43</sup>, "felt and shared but not directly experienced"<sup>44</sup>, possiedono i tratti fondamentali dell'esperienza della memoria nella società massmediale. Ciò che viene definito da Alison Landsberg come memoria protesica<sup>45</sup> diviene, nel nostro caso, quell'insieme condiviso di conoscenze pregresse ottenute attraverso il consumo mediale che struttura le competenze passive ed attive degli utenti – ossia, da un lato, la capacità di collegare i diversi frammenti di cui sono composti i video a un medesimo orizzonte di senso e di situarli in momenti precisi della vita di Mercury<sup>46</sup>; dall'altro l'elaborazione e la condivisione con altri utenti delle interpretazioni di ciò che viene mostrato.

Per quanto concerne la riflessione sull'istituzione espansa di YouTube, tuttavia, la questione pragmatica appare secondaria se viene confrontata con un problema presente alla sua radice. Dai post di openbeats832 (in particolare, dall'ultimo commento citato), ma anche dai post di antifreeze894, infatti, emergono diverse modulazioni di un atteggiamento condiviso. Entrambi gli utenti sostengono di essere i reali depositari di una memoria di cui i video caricati sono manifestazioni. openbeats832, affermando



## SOTTO ANALISI

di essere il detentore dei nastri magnetici originali e di essere amico dell'ex compagno di Joe Fannelli, rivendica per sé una linea di conoscenze che porta direttamente a Mercury. In questo modo, intende dimostrare di avere il diritto, a differenza degli altri fan, di osservare come fosse la rockstar nella sua vita quotidiana. In maniera analoga, antifreeze894, pur non rimandando ad alcuna conoscenza in comune, si attribuisce un ruolo diverso da quello del semplice appassionato: abita vicino all'ex casa di Mercury e, un giorno, è riuscito anche a vederlo. La sua esperienza, dunque, gli permette di superare i vincoli legati alla semplice fruizione dell'interfaccia di un database e di "acquisire autorevolezza" all'interno della microcomunità raccolta attorno al forum/peritesto.

Ciò spiega le reazioni, talvolta eccessive, dei due utenti nel momento in cui altri mettono in crisi le loro affermazioni: quando viene fatto notare a antifreeze894 che il suo racconto non collima cronologicamente con le vicende biografiche di Mercury, si pone in discussione l'autorità dell'utente all'interno dell'istituzione espansa di YouTube, autorità legata alla capacità di superare i limiti della interfaccia, mostrando agli altri utenti di potere connettere, sulla base della propria memoria personale, la sua superficie con un contenuto emotivo forte – in questi casi, il possesso degli originali oppure l'esperienza di "avere visto Freddie Mercury"<sup>47</sup>.



### *Dai case studies a nuovi snodi teorici*

Per quanto concerne il caso di openbeats832, inoltre, il rimando ai concetti di originale e di autorità pone il discorso all'interno di una prospettiva potenzialmente benjaminiana. Come sostiene Eva Hielscher, nel momento in cui entriamo in contatto con i film amatoriali, facciamo esperienza della loro doppia dimensione auratica. Da un lato, abbiamo ciò che ella definisce "The Material Side of Amateur's Film Aura"<sup>48</sup>, che richiama quella particolare configurazione tecnologica – la pellicola invertibile – in cui non esiste stampa del negativo: la pellicola che viene impressionata è la stessa che viene proiettata. Dall'altro, vi è "The Immaterial Side of Amateur's Film Aura"<sup>49</sup>, elemento legato alla complessa relazione che gli home movies stabiliscono con la dimensione rituale e, in maniera più specifica, con il loro ristretto contesto fruitivo<sup>50</sup>.

A differenza della tecnologia-film, quella video afferisce a una diversa configurazione delle dimensioni materiale ed immateriale dell'aura. Nel primo caso, va sottolineato che il nastro magnetico è leggibile già al termine della ripresa: al contrario di quanto accade con la pellicola invertibile, non vi è bisogno di passaggi chimici intermedi. È così possibile individuare un originale, il cui valore auratico è minato,

**SOTTO ANALISI** tuttavia, dall'agilità di generazione delle copie, a cui, però, si lega sempre una diminuzione della qualità delle immagini. Il passaggio di generazione porta a riflettere su una mancanza: si presenta come non-pienezza dell'esperienza di visione, come fruizione depotenziata, che rimanda, per negazione, alla presenza di un originale di qualità superiore. La disseminazione connessa al valore espositivo<sup>51</sup> riporta al centro della discussione, dunque, l'importanza del valore auratico degli originali.

In riferimento al lato immateriale dell'aura, si potrebbe sostenere che l'aumento del valore espositivo consentito dal nuovo regime di copia permette, specularmente, un'estensione delle reti sociali al cui interno si fruisce di un medesimo contenuto video. In questo senso, i video originali si configurano come il grado zero della rete sociale avvivata dalla moltiplicazione e dalla distribuzione delle copie. Conservati da chi ha fatto le riprese – o da chi ne è erede –, ne incarnano il punto di origine, divenendo testimoni diretti del loro qui ed ora: per questo motivo, vanno custoditi e tenuti al riparo da occhi indiscreti.

YouTube e, in generale, l'utilizzo di piattaforme di video-sharing portano al collasso le reti sociali coinvolte nella fruizione dei video amatoriali: nel momento in cui un video diviene visibile da tutti coloro che siano in possesso di una connessione internet, qualsiasi forma di controllo della sua fruizione diviene impossibile. I post di openbeats832, al di là della loro veridicità, testimoniano di un tentativo di reazione nei confronti del superamento dei "limiti d'esponibilità" dei materiali amatoriali all'interno di un caso particolare, ossia quello della rappresentazione della vita privata di un personaggio pubblico. Non a caso, a livello peritestuale, parte dei thread dei commenti ha come oggetto il rapporto tra la legittimità degli upload ed il rispetto della vita privata di Mercury.

I commenti di openbeats832, insomma, centrano un problema teorico di raggio amplissimo<sup>52</sup>. Gli snodi coinvolti, tuttavia, non avrebbero fondamento senza un'ulteriore riflessione: l'importanza di tali materiali riguarda la capacità della videocamera di restituire l'"esser stato lì ed in quel momento" dell'operatore – nel nostro caso "l'esser stato nella casa di Freddie Mercury e di averlo ripreso": anche se il segnale video-analogico non può essere considerato isomorfo<sup>53</sup>, il tema della transcodifica non inficia completamente le proprietà indessicali dell'immagine. In altri termini, la necessità di affidarsi a un dispositivo tecnologico che decodifichi segnali elettronici non incrina il "senso di presenza" legato alle immagini, neanche quando la creazione di copie digitali complica ulteriormente i processi di transcodifica. Per essere caricati su YouTube, infatti, i video analogici devono essere trasformati in video digitali. Tale passaggio, anche se può contribuire ad aumentare il "rumore" dei video – l'upload di un file video su YouTube implica l'utilizzo di formati di compressione<sup>54</sup> –, non mette in crisi il loro centro: vediamo Freddie Mercury perché è stato lì; possiamo muoverci nella sua casa perché, una volta, qualcun altro è stato in quelle stanze. Ciò non significa, tuttavia, sostenere che il video amatoriale rimandi a un orizzonte di pura trasparenza. Al contrario, significa mettere in crisi tali assunti prendendo avvio da un'indagine del contenuto.

Nell'atteggiamento di openbeats832 – anche se, in realtà, ciò è valido per buona parte degli utenti che hanno commentato il video<sup>55</sup> – diviene rilevante la definizione del proprio ruolo di *gatekeeper* di materiali che testimoniano della vita privata di un personaggio pubblico. openbeats832 sostiene che, in quanto possessore degli originali, ha il diritto esclusivo di osservare chi fosse il "Mercury privato"<sup>56</sup>, l'uomo oltre la maschera della rockstar. Riflessioni del genere rivelano immediatamente la loro ingenuità. In che senso si parla del "Mercury privato"?

José Van Dijck, nell'opera *Mediated Memories in the Digital Age*, sostiene che, nel campo della produzione filmico-audiovisiva amatoriale, è molto difficile tracciare una linea di netta separazione tra ambito pubblico ed ambito privato senza, al contempo, compiere un'operazione astratta e superficiale: non si presta attenzione, infatti, a problemi fondamentali, come, per esempio, la forte commistione di memoria autobiografica e consumo mediale. Non interrogare la separazione dei due campi significa porre al centro della propria riflessione un soggetto lontano dalla complessità dei rapporti sociali. Insomma, ogni elaborazione teorica relativa alla rappresentazione dell'identità in campo audiovisivo che non tenga presente gli intrecci di pubblico e privato espunge dal proprio orizzonte il modo in cui l'individuo entra in relazione con la sfera sociale ed in cui la sfera sociale influenza la nozione di identità

**SOTTO ANALISI** individuale: “Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating the relationship between self and culture at large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity”<sup>57</sup>.

L’upload su YouTube dei film e dei video amatoriali catalizza quel processo di commistione tra pubblico e privato che mette in crisi la nozione di identità intesa come struttura cristallina. Quando i contenuti dei “mediated memory objects”<sup>58</sup>, sotto forma di file digitali, vengono caricati sulla piattaforma, rendono esplicita la loro natura paradossale: da un lato vi sono immagini in movimento che costituiscono una delle componenti della materia, opaca e fantasmatica, dell’identità; dall’altro una struttura peritessuale – i commenti degli utenti – che attribuisce a tale fantasma una definizione ben precisa, ossia quella di sfera privata.

All’interno della seconda dinamica, inoltre, le elaborazioni della memoria protesica hanno un ruolo di fondamentale rilevanza. I mezzi audiovisivi, come sostiene Joanne Garde-Hansen, offrono ai fruitori “memories of places and experiences through which they have not lived and yet shape their identity and affect them”<sup>59</sup>. Attraverso le immagini in movimento, coloro che osservano hanno la possibilità di provare nostalgia per qualcosa di cui hanno fatto solo esperienza indiretta, mediata. Le piattaforme online come YouTube “seems to intensify this prosthetic memory by providing more and more emotional encounters with the past”<sup>60</sup>, aumentando, dunque, anche le occasioni in cui gli utenti possono provare quel senso di “loss and displacement”<sup>61</sup> che, secondo Svetlana Boym, rappresenta la manifestazione di un’urgenza psicologica: il desiderio di vivere in un tempo differente rispetto al proprio, una sorta di “rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition”<sup>62</sup>.

Per quanto concerne i nostri *case studies*, l’effetto nostalgico legato alla memoria protesica si traduce in una compartecipazione da parte degli utenti che, retroattivamente, motiva i continui tentativi di definire chi fosse il “Mercury privato” a partire dalle proprie opinioni e dalle proprie emozioni. Sia che, per alcuni utenti – come, per esempio, *IsItOnTab*<sup>63</sup> –, Mercury fosse solo un facile bersaglio della propria omofobia, sia che, per altri, fosse l’incarnazione di un investimento emotivo forte<sup>64</sup>, il principio comportamentale rimane sostanzialmente il medesimo. Risponde, cioè, alla necessità di partecipare alla rielaborazione dell’identità di Mercury, di cui si hanno cognizione e memoria solo grazie al consumo mediale. L’istituzione espansa di YouTube diviene, tramite questo paradosso, il luogo in cui i materiali amatoriali, soprattutto se rappresentano soggetti la cui vita privata è considerata sensibile, rinegoziano i termini del rapporto tra pubblico e privato. Chi sia il “Mercury privato” presente nei video diviene una domanda a cui si può dare la seguente risposta: è ciò che gli utenti della piattaforma di YouTube dicono, o meglio, scrivono pubblicamente.

Gli utenti partecipano, così, alla costruzione (di un piano) dell’identità di Mercury grazie a materiali che illuminano ciò che è sempre apparso come una zona d’ombra. La disseminazione e l’upload dei video su YouTube, quindi, non danno semplicemente accesso a luoghi proibiti, ma accelerano quel processo di mediazione paradossale tra pubblico e privato che costituisce il nucleo stesso della pratica di “riprendere e farsi riprendere” e che innerva la costruzione dell’identità come stratificazione di immagini.

Diego Cavallotti

## Note

1. All’interno di questo saggio i termini home video, video amatoriale e video privato verranno riferiti alla medesima area semantica. Non è nostro obiettivo, infatti, affrontare problemi di natura tassonomica.
2. Il punto di avvio della riflessione sul dispositivo può essere ricondotto alle elaborazioni di Jean-Louis

## SOTTO ANALISI

Baudry. In particolare, si segnalano due saggi – “Effets idéologiques produits par l’appareil de base” (*Cinétique*, nn. 7-8, 1970) e “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité” (*Communications*, n. 23, 1975, pp. 56-72) – che, ancora oggi, costituiscono il riferimento principale della produzione teorica. Nella riflessione di inizio XXI secolo è possibile, infatti, riconoscere almeno due campi di ricerca. Il primo rimanda all’indagine dei rapporti che il dispositivo cinematografico stabilisce con le nuove tendenze della produzione audiovisiva (si pensi, per esempio, a Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris 2012). Il secondo si concentra, invece, sul problema della storicità del dispositivo cinematografico e della presenza, all’interno della storia del cinema, di più configurazioni “dispositivali” (si pensi, per esempio, a Frank Kessler, “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, in *Cinémas*, vol. 14, n. 1 (2003), pp. 21-34).

3. Cfr. Frank Kessler, “Notes on Dispositif”, <<http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>>, 2007.

4. Cfr. *ivi*, p. 16.

5. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, “Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System”, in Pelle Snickars, Patrick Vonderau (a cura di), *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, Stockholm 2010, pp. 275-291, p. 275.

6. Odin si riferisce all’universo degli home movies. Non appare scorretto, tuttavia, stabilire un nesso tra una simile riflessione e la dimensione videoamatoriale. Cfr. Roger Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach”, *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2007, pp. 255-71, p. 263.

7. Cfr. Geert Lovink, “The Art of Watching Databases: Introduction to the Video Vortex Reader”, in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008, pp. 9-12, p. 9.

8. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, *op. cit.*, p. 279.

9. *Ivi*, p. 288.

10. Cfr. *ivi*, pp. 287-288.

11. Cfr. *ivi*, pp. 278-280.

12. Con “utente-uploader” intendiamo l’utente che non si limita a fruire dei video, ma provvede anche a caricarli.

13. Cfr. Minke Kampmann, “Flagging or Fagging: (Self-)Censorship of Gay Content on YouTube”, in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *op. cit.*, pp. 153-160, *passim*.

14. Cfr. Geert Lovink, *op. cit.*, pp. 9-10.

15. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, *op. cit.*, p. 287.

16. In particolare, ci concentreremo sui gruppi di video che sono stati postati per primi dagli utenti-uploader e che rimandano allo stesso titolo.

17. <<https://www.youtube.com/user/koubiack>> (ultima visita 26/07/2014. Tutti i siti citati sono stati visitati l’ultima volta il 26/07/2014).

18. <<https://www.youtube.com/watch?v=gtrez1ZEQZk&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJew&index=8>>.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*. Come è possibile notare, ci troviamo davanti a una forma di *hate speech* sanzionato da YouTube (cfr. <<https://support.google.com/youtube/answer/2801939?hl=en>>).

24. *Ibidem*.

## SOTTO ANALISI

25. *Ibidem*.
26. <<https://www.youtube.com/watch?v=sINuOo7NHEo&index=7&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJ>>.
27. *Ibidem*.
28. In risposta a mogirdotnet: "alright then if you really want to be a cunt. i moved in on september 24th 1991,im (sic) not going to remember the exact date i spotted him in his garden anyway". *Ibidem*.
29. <[https://support.google.com/youtube/answer/2801920?hl=en&ref\\_topic=2803176](https://support.google.com/youtube/answer/2801920?hl=en&ref_topic=2803176)>.
30. <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
31. All'ultima consultazione del 26/07/2014.
32. <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. La risposta di openbeats832 è la seguente: "Joe F's last boyfriend. I'm friends with him. Why?". Con Joe F. si intende Joe Fannelli, assistente personale (ed ex-amante) di Mercury, morto a sua volta di AIDS nel 1995. *Ibidem*.
36. *Ibidem*.
37. <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>. Anche questo video è stato caricato il 23 giugno 2012. Fino al 26/07/2014 ha ottenuto 12.996 visualizzazioni, con 45 like e 3 dislike. Il commento dell'uploader è lo stesso di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*.
38. *Ibidem*.
39. *Ibidem*.
40. All'ultima consultazione del 26/07/2014.
41. <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>.
42. Cfr. Joanne Garde-Hansen, *Media and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, passim.
43. *Ivi*, p. 27.
44. *Ibidem*.
45. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 25-26.
46. <[https://www.youtube.com/watch?v=PR\\_ulhf\\_mVI](https://www.youtube.com/watch?v=PR_ulhf_mVI)>. Si legga, per esempio, il commento dell'utente jose moctezuma: come altri, egli elabora una precisa contestualizzazione temporale dei video prendendo avvio da ciò che è possibile riconoscere nelle immagini.
47. Come si può notare, l'analisi della prima parte di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes* non comprende anche il terzo segmento (*Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(3)*). Si tratta, infatti, del video che, all'interno del primo blocco, è stato meno visualizzato (12.951 con 37 like e 1 dislike) e meno commentato (solo sei commenti). Al fine di esaurire teoricamente gli spunti forniti dai primi due video, abbiamo preferito citarlo solo in nota: <<https://www.youtube.com/watch?v=tiC4-Pv6WEs>>; il video è stato caricato il 23 giugno 2012; il commento dell'uploader è lo stesso di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*.
48. Eva Hielscher, "Amateur Film, Benjamin's Aura and the Archive", in Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L'archivio*, FilmForum, Udine 2012, pp. 149-161, p. 150.
49. *Ibidem*.
50. Cfr. *ivi*, p. 151.
51. Il termine "espositivo" (come il termine "esponibilità" utilizzato più avanti) deve essere interpretato in senso benjaminiano. Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-29.
52. Abbiamo tralasciato, per ragioni di spazio, le questioni di natura legale e commerciale connesse

- SOTTO ANALISI** all'upload di questi video. Tentiamo di rimediare invitando il lettore a confrontare le problematiche descritte dall'articolo con quelle analizzate nel saggio di Lauren S. Berliner, "Shooting for Profit: The Monetary Logic of YouTube Home Movie", in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-London 2014, pp. 289-300.
53. Cfr. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, p. 18.
54. Cfr. Sean Cubitt, "Codecs and Capability", in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *op. cit.*, passim.
55. Si pensi al commento di Freddie Mercury & Queen: "A partire da oggi, pubblicherò uno al giorno, questi video girati al Garden Lodge..... Veri momenti di una vita privata di Freddie Mercury, insieme a tutti i suoi amici.... (Un po' di pazienza se in alcuni Freddie non compare subito). Per i veri appassionati sarà bellissimo guardarli..... Buona visione!!!!". <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
56. Si pensi alla seguente affermazione di openbeats832: "I get that everyone wonders what he was like outside of 'work', but respect his privacy". <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>.
57. José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 19.
58. Julia Nordegraaf ha applicato le elaborazioni di Van Dijck all'universo degli home movies. Non sembra scorretto, dunque, riferirle anche all'universo degli home video. Cfr. Julia Noordegraaf, "Extended Family Films: Home Movies in the State-Sponsored Archive", *The Moving Image*, n. 9 (primavera 2009), pp. 83-103.
59. Joanne Garde-Hansen, *op. cit.*, p. 62.
60. *Ivi*, p. 63.
61. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Book, New York 2001, p. XIII.
62. *Ivi*, p. XV.
63. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=gtrez1ZEQZk&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJew&index=8>>.
64. Cfr. <[https://www.youtube.com/watch?v=PR\\_ulhf\\_mVI](https://www.youtube.com/watch?v=PR_ulhf_mVI)>. Si legga, come esempio, il post dell'utente Ruggero Nastasi.