

Dentro/Fuori

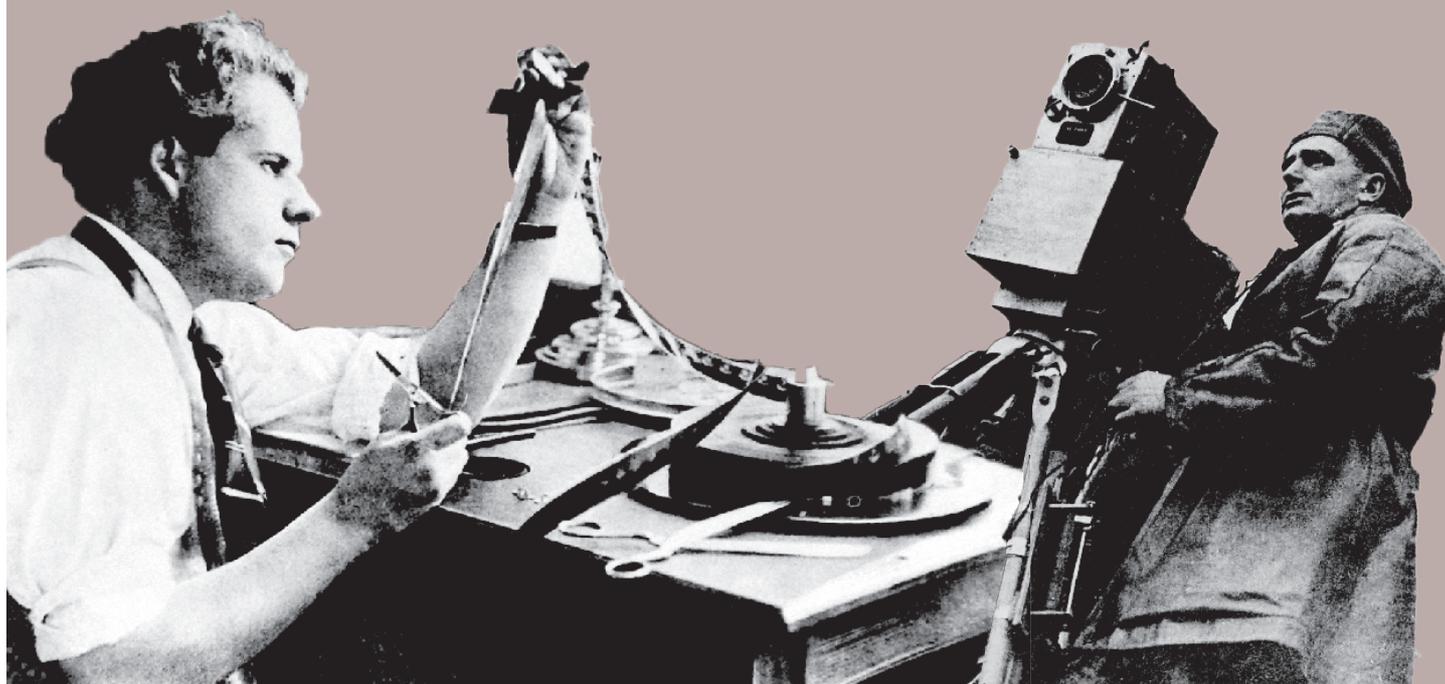
Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio

a cura di Stefano Capezzuto, Dora Ciccone e Alma Mileto

Introduzione di Pietro Montani



il lavoro culturale





il lavoro culturale

Dentro/Fuori

Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio

A cura di Stefano Capezzuto, Dora Ciccone e Alma Mileto

Data di pubblicazione : ottobre 2017

Impaginazione di Dora Ciccone

Per contatti: dentrofuori.ebook@gmail.com

ISBN 978-88-908247-7-7

www.lavoroculturale.org

SOMMARIO

Introduzione di Pietro Montani

Prefazione

Armonia e discontinuità

Interrompere l'infinito storytelling del reale | Dario Cecchi

Marfa e Mary. Il montaggio armonico in *Ejzenstein* e in *Marcello* | Alma Mileto

Suoni e immagini di città in «Lisbon story» | Dora Ciccone

Processi di montaggio nel cinema e nel sogno | Rocco Gaudio

Melting Plot. Sovrapposizione di trame e personaggi in *Sense8* | Claudio Cantale

Il montaggio costruttore e decostruttore in *Un piccione seduto su un ramo riflette sull'esistenza* | Antea Sgarano

Mediazione e rimediazione del reale

Per una filosofia del video. Una lettura *flusseriana* di *Videograms of a Revolution* | Francesco Restuccia

Etica delle immagini e testimonianza di guerra: i casi *Eau argentée* e *Kobane Calling* | Fiorenza Lupi

Fotografia e funzione testimoniale. Una riflessione a partire da *Il sale della terra* | Riccardo Venci

«Aiutami a essere umano». L'estetica dell'ibridazione nei film di Cronenberg | Martina Lucano

Le cinque variazioni: uno spazio intermedio conflittuale | Paolo Sinigaglia

Dogville: 'film fusione' di discontinuità | Eleonora Sposini

«Resurrezione dell'immagine»

Splendore e miseria della traccia nelle *Histoire(s) du Cinéma* | Alessio Scarlato

Autoritratto come processo di autenticazione dell'immagine ed elaborazione del lutto. Riflessione su *JLG/JLG. Autoritratto a dicembre* | Andreina Franzese

Aby Warburg: i percorsi della memoria tra montaggio e movimento | Emanuele Carlenzi, Eleonora Del Riccio

Ambienti mediali

L'immaginazione ai tempi del digitale | Riccardo Finocchi

Il video a 360 gradi: una nuova frontiera dell'esperienza cinematografica | Mohammadreza Ilooni

Immagini di sé. Un caso esemplare, il *Memofilm* | Martino Feyles

Interagire con l'ambiente | Elisa Binda

«Autenticare» dati e immagini in Rete. L'hacking biopolitico de *La Cura* | Stefano Capezzuto

L'archivio partecipativo: il cinema alla prova dell'interattività. Intervista a Natalie Bookchin | Angela Maiello

Gli autori dei saggi

Francesco Restuccia

PER UNA FILOSOFIA DEL VIDEO

Una lettura flusseriana di «Videograms of a Revolution»

Tra il 16 e il 17 dicembre 1989, pochi giorni dopo la caduta del muro di Berlino, una grande manifestazione viene repressa a Timișoara, in Romania, provocando decine di morti. Immagini contraffatte accompagnano voci che parlano di migliaia di cadaveri. Le fotografie finiscono su tutti i giornali occidentali. A seguito di ciò una nuova ondata di proteste porta il 22 dicembre alla caduta di Nicolae Ceaușescu, che sarà giustiziato con la moglie Elena il 25 dicembre 1989. I fatti, giorno per giorno, sono quasi interamente filmati e trasmessi in diretta dalla televisione nazionale. Molte delle dichiarazioni ufficiali avvengono all'interno degli studi televisivi. Innumerevoli sono state anche le riprese amatoriali.

Per tutto l'anno successivo si tengono diversi convegni in tutta Europa sulla prima rivoluzione in diretta TV. Molti teorici del cinema e dei media, da Serge Daney a Jean Baudrillard, sono chiamati a commentare gli eventi, ma uno tra i primi a scrivere sui fatti, in un breve e denso saggio del '90, *Il politico nell'epoca delle immagini tecniche*, è Vilém Flusser, che pochi mesi dopo muore di incidente stradale. Nel '92 Harun Farocki e Andrei Ujică realizzano *Videograms of a Revolution*: un film prodotto con solo materiale di repertorio, in cui si raccontano quei giorni. Bastano poche inquadrature per capire che non si tratta di un film sulla rivoluzione rumena, ma di un lavoro su quelle immagini, sulla funzione che hanno avuto e che possono avere. Un lavoro profondamente influenzato dalle riflessioni di Flusser.

H. Farocki e V. Flusser, *Catchphrases – Catchpictures*, 1986

Farocki e Flusser si conoscevano e stimavano, ispirandosi a vicenda e realizzando persino un progetto insieme, *Catchphrases – Catchpictures* (1986), una conversazione in un caffè di Berlino ovest in cui i due analizzano il rapporto tra testo e immagine sulla prima pagina di un giornale scandalistico. Nei suoi articoli Farocki cita spesso Flusser, utilizzandone il pensiero anche per rileggere i propri lavori (cfr. Farocki, 2004a). In un articolo dedicato al filosofo di Praga, Flusser: *Das Universum der technischen Bilder*, Farocki scrive: «Le idee diventano nodi, e ogni volta [Flusser] intreccia questi nodi con una carica e una velocità diverse, venendo da una diversa direzione. Il suo modo di procedere è intensivo, non estensivo; non conquista nuovi territori, ma esplora uno spazio circoscritto da molteplici cammini» (Farocki, 1987, 80). Ciò che più colpisce di questa descrizione è che si adatta tanto bene al pensiero di Flusser, quanto all'opera di Farocki.

Videograms of a Revolution ha due grandi punti d'interesse: da un lato segnala il pericolo di una certa cultura delle immagini – quella che in modo molto chiaro si è manifestata in Romania –, dall'altro mette in opera un esemplare lavoro di rielaborazione critica di queste stesse immagini, attraverso un gioco di campo e controcampo tra il punto di vista ufficiale (quello della televisione governativa) e quello dei filmati amatoriali, creando un ponte tra gli eventi che avvengono sotto i riflettori e i luoghi in cui le informazioni sono recepite attraverso le televisioni.

H. Farocki e A. Ujică, *Videograms of a Revolution*, 1992

Ma di quale cultura delle immagini si sta parlando? Cosa è successo in Romania?

È successo qualcosa di semplice. La chiamano rivoluzione, ma credo sia un termine sbagliato, perché rivoluzione è una categoria politica e non mi sembra che quanto è successo sia in alcun modo politico. [...] Voglio sottoporvi l'ipotesi che una nuova fase della cultura delle immagini sia sul punto di irrompere (Flusser, 1990a, 16).

Tradizionalmente fotografie e filmati erano usati per documentare eventi storici e politici²⁰. Documentare significa rendere

20 Flusser, rifacendosi al pensiero di Hannah Arendt, considera politico ciò che è agito dagli esseri umani nello spazio pubblico, determinato da una temporalità lineare: un evento politico è storico perché ha cause e conseguenze. Lo spazio privato, quello dell'*oikonomia*, è al contrario caratterizzato da una temporalità ciclica, rituale e routinaria. I nuovi media, facendo irrompere il pubblico nel privato e il privato nel pubblico, mettono in crisi queste categorie.

«disponibile per futuri controlli» (Flusser, 1990b, 140). L'affermarsi della cultura di massa avrebbe provocato un primo cambiamento nella relazione tra immagine ed evento per cui già a partire dal secondo dopoguerra un numero crescente di eventi politici sarebbe accaduto al fine di essere documentato: le «immagini sono assurde a scopo politico» (Flusser, 1990b, 140). Tali avvenimenti, come l'allunaggio dell'Apollo 11 o persino i dirottamenti aerei, non sarebbero che anticipazioni della propria rappresentazione mediatica.

Gli uomini che si vedono nel cinegiornale - non solo il presidente della repubblica e gli sportivi, ma anche terroristi e scienziati - non sono "eroi" che agiscono storicamente, bensì attori cinematografici che con un occhio sbirciano la camera di ripresa. La luna è stata "conquistata" dagli astronauti americani, perché in televisione si potesse vedere questo e il discorso di Nixon e anche i terroristi dirottano aerei per essere filmati (Flusser, 1979, 101).

Da qui il senso di irrealità che li permea e che ha causato tanta diffidenza e teorie complottistiche. Per Flusser dal momento che ammettiamo la finalità estrinseca di un evento, il suo essere-per-l'immagine, è inutile ipotizzare l'irrealità di ciò che è rappresentato: è la stessa categoria di realtà a perdere consistenza. Se un evento non è che un pretesto per la produzione di un'immagine, quest'ultima risulta in qualche modo più reale del suo significato, l'evento-pretesto. «Gli occhi vedono quello che significa, il resto è metafisica di cattiva qualità» (Flusser, 1985c, 32). Con i fatti di Timișoara, tuttavia, si compie un passo ulteriore: «le immagini televisive possono suscitare eventi politici» (Flusser, 1990b, 140), il che significa che sono insieme il fine e il motore di ciò che avviene. Immagini che provocano eventi i quali sono a loro volta pretesti per altre immagini: «una gallina non è che il modo di un uovo per fare un altro uovo», scriveva Samuel Butler (cit. in Wiener, 1964, 41).

Videograms of a Revolution, 1992

Nel corso del film di Farocki e Ujicà le immagini sono le vere protagoniste: in moltissime scene si inquadrano telecamere che filmano ciò che avviene, televisori che mostrano i fatti o addirittura telecamere che filmano televisori, nel disperato tentativo di fissare sulle immagini una realtà che pare sfuggire e a cui a volte sembra possibile accedere solo attraverso quel canale. Questo avviene senz'altro col 'processo' di Ceaușescu, svoltosi in una lontana scuola elementare di campagna, prossima al luogo in cui il dittatore in fuga era stato catturato: un'unica telecamera filma l'evento culmine della rivoluzione a cui il popolo assiste in diretta, lasciando le strade deserte. Chi sente il bisogno di partecipare non può fare altro che filmare il televisore che trasmette quell'unica immagine – o filmare le telecamere che riprendono quel televisore. Proprio su una di queste inquadrature, rimontate in *Videograms of a Revolution*, una voce fuori campo recita una riflessione profondamente flusseriana:

Sin dalla sua invenzione, il film sembrava destinato a rendere visibile la storia: è stato capace di ritrarre il passato e di mettere in scena il presente. Abbiamo visto Napoleone a cavallo e Lenin sul treno. Il film era possibile, perché c'era la storia. In modo quasi impercettibile, come se si procedesse su un nastro di Möbius, il rapporto si è rovesciato. Guardando avanti dobbiamo pensare: se il film è possibile, allora anche la storia è possibile.

Ora quelle che Flusser chiama immagini tecniche (fotografie, video e film) non solo rendono visibile la storia, ma le conferiscono significato e così la rendono possibile. Flusser e Farocki non sono pessimisti, riconoscono lo stato delle cose e ritengono fondamentale imparare a intervenire²¹.

Bisogna saper stare al gioco delle immagini, per non essere tagliati fuori e perdere ogni possibilità di azione, e rendersi conto piuttosto dell'immenso campo di manovra che grazie alle immagini ci risulta ora accessibile. Non guardare alla realtà attraverso lo schermo come se questo fosse una finestra, bensì «giocare contro l'apparecchio» (Flusser, 1983, 30; 59), che esso sia un televisore, una telecamera, un computer, un drone o uno smartphone. E tuttavia «dobbiamo partecipare al loro gioco non con l'intento di vincere, ma con quello di alterarlo» (Flusser, 1969, 4). In modo simile Farocki, in *Interface*²², dove ripercorre la propria opera mostrando i suoi lavori in due schermi nella propria postazione di montaggio, parla di affiancare «immagine e contro-immagine».

21 È su questo punto che si gioca la sottile, ma profonda, differenza tra la lettura di Flusser e quella di Baudrillard della rivoluzione rumena (Baudrillard 1992). Cfr. Cervini (2011) che considera *Videograms of a Revolution* «un'alternativa alla prospettiva teorica aperta dalla riflessione di Baudrillard», «pur partendo dalla stessa necessità di ripensare l'idea di evento e il modello di storia che esso porta con sé».

22 Si è deciso di citare le opere di Farocki nella versione inglese, con cui sono conosciute internazionalmente. Il titolo tedesco di *Interface* è *Schnittstelle*, «interfaccia», che tuttavia alla lettera significa «postazione di taglio».

H. Farocki, *Interface*, 1995

Il pericolo sta nel non rendersi conto della trasformazione avvenuta e continuare a comportarsi nei confronti di eventi di questo tipo secondo categorie e modelli superati. «La storia attualmente scorre in funzione delle tecnoimmagini: è una pellicola da tagliare e montare, solo questi tagli e questi montaggi le conferiscono il suo significato» (Flusser, 1979, 101). Bisogna allenare la propria immaginazione tecnica, la capacità di leggere, produrre e modificare immagini tecniche, attraverso l'interazione con gli apparecchi da cui queste dipendono, per non essere comparse del film in cui viviamo. Flusser non si ritrae davanti alla consapevolezza che la nostra vita è modellata sulle immagini tecniche che la permeano e al fatto che oramai «stiamo cominciando a pensare in base a categorie fotografiche» (Flusser, 1983, 107), ma proprio per questa ragione ritiene fondamentale che i nostri modelli siano buoni film e buone fotografie.

La tecnocrazia che ci minaccia non è un sintomo della tecnoimmaginazione, al contrario è il sintomo della sua assenza. I tecnocrati sono cattivi produttori di film²³ e i funzionari, gli apparatchik, sono cattivi attori e cattivi truccatori (Flusser 1979, 101).

Proprio per intraprendere in prima persona questo addestramento all'immaginazione tecnica, nel 1971 Flusser decide di passare un anno a New York in un centro di sperimentazione video chiamato the Kitchen. «Era diretto da un tipo totalmente pazzo, illetterato, un videomaker geniale, un coreano chiamato Nam June Paik, che sta alla filosofia come io al judo. Ed è un peccato, perché è un ottimo videomaker» (Flusser, 2008, 184). La lamentela non è fine a se stessa: per Flusser è fondamentale che la competenza tecnica si accompagni a una riflessione critica e filosofica: «la tecnica è attualmente una cosa troppo seria per poter essere lasciata ai tecnici» (Flusser, 1985a, 89). In quell'anno tuttavia si rende conto di un aspetto del video che fino a quel momento gli era sfuggito e che lo distingue nettamente dalle altre immagini tecniche e in particolare dal film: la disposizione alla trasmissione e all'elaborazione istantanea delle informazioni.

Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974

Nel 1982, in occasione di una conferenza tenuta a Salerno, Flusser scrive un interessante articolo, *Toward a Theory of Video*. In questo testo afferma che il video, già alla sua epoca, grazie alla trasmissione via TV e alla diffusione di videotape e dispositivi di registrazione, può essere considerato la nostra principale fonte d'informazioni, ma presto diventerà anche la nostra forma di comunicazione dominante, quando sarà possibile inviarsi video attraverso «telefoni audiovisivi» connessi in rete²⁴ (Flusser, 1982a, 36).

Finora si è fatto uso del video secondo la logica del broadcasting: un'emittente invia un filmato attraverso un canale univoco e i destinatari vi assistono, come fosse un film²⁵. Ma le caratteristiche proprie del video permettono di usarlo in modo dialogico: in ciò risiede la sua vera potenzialità, che nell'82 – ma forse anche oggi – deve essere ancora pienamente scoperta. La differenza tra una diffusione delle informazioni irradiate in modo monodirezionale (broadcasting) e uno scambio critico e costruttivo di informazioni in rete (network) indica due orizzonti tra loro contrapposti: «nel primo caso si può parlare di una anestetizzazione della coscienza di tutti gli interessati (anche delle emittenti), nel secondo caso dell'emergere di una nuova forma di coscienza post-politica» (Flusser, 1985b, 188).

Ciò che più incuriosisce Flusser del medium video è la relazione tra lo schermo e l'occhio tecnologico della telecamera: potendo monitorare istantaneamente ciò che si registra, si è in grado di modificare le proprie azioni in base a ciò che si vede, improvvisando e intervenendo nella ripresa. Questo continuo feedback fa del video una sorta di specchio. Uno specchio che non inverte destra e sinistra, che mostra il mondo dal punto di vista di un altro e che è dotato di una memoria navigabile e manipolabile: «ciò che mostra può essere immagazzinato e contemplato per l'eternità. È allo stesso tempo una visione effimera ed eterna» (Flusser, 1982a, 2). Uno specchio delle meraviglie che può essere sfogliato come un libro, andando avanti e indietro o soffermandosi su

23 Per «produttori di film» Flusser intende i *filmmaker*, coloro che tengono le forbici in mano: registi e montatori.

24 Nonostante Flusser sia morto prima della diffusione del *world wide web*, conosceva e studiava diverse forme di connessione in rete come il *Minitel* (*Médium interactif par numérisation d'information téléphonique*) particolarmente diffuso in Francia – Flusser aveva intenzione di usarlo per 'condividere' le proprie lezioni –, il BTX (*Bildschirmtext*) in Germania e il BBS (*Bulletin Board System*).

25 È questa logica che porta erroneamente a descrivere il lavoro di Farocki come cinema documentario.

una parola-fotogramma.

L'estrema flessibilità del medium permette impieghi diversi da quello contemplativo: usi dialogici e ludici, che in parte possiamo riconoscere oggi in alcune nostre pratiche quotidiane. Si può usare una videoregistrazione come una lettera, inviandola e aspettandosi una risposta video; si può utilizzare come estensione del nostro sguardo, per vedere là dove si è assenti, spiare dietro gli angoli, osservare il proprio stomaco. Immagini di questo tipo sono tra quelle che più interessano a Farocki: immagini operative (cfr. Farocki, 2002), il cui scopo è puramente tecnico e funzionale, e phantom shots (cfr. Farocki, 2004b), filmati ripresi da posizioni normalmente non accessibili all'uomo, come quelli ottenuti da una telecamera appesa sotto un treno in corsa o da un drone in volo.

La metafora del video come specchio ha un'altra caratteristica essenziale: lo specchio riflette. È un medium riflessivo in senso filosofico: come il pensiero, attraverso la riflessione, è capace di tornare su se stesso, prendendo coscienza di sé e della propria funzione, così il video offre la possibilità di essere usato come strumento di analisi per comprendere la funzione delle immagini. Un filmato può rappresentare qualcosa per poi riprendere, e rimettere in discussione, il modo in cui lo si rappresenta. La facilità di diffusione e manipolazione del video permette che qualsiasi filmato sia recuperato, rimontato e rianalizzato. Il video permetterebbe per la prima volta, secondo Flusser, una filosofia per immagini: un pensiero visivo. Dal punto di vista di Flusser il lavoro di Farocki non fa parte della storia del cinema: è una tappa fondamentale della storia della filosofia.

Il video è per sua essenza uno strumento per la riflessione. Per riflettere sul mondo e sulla propria posizione in esso. Questo diventa lampante se si usa il monitor per vedere noi stessi come gli altri ci vedono. Certo, un video può essere usato per rappresentare il mondo, come se fosse una foto o un film. Ma questa è una funzione supplementare del video, non quella essenziale. Le immagini video sono essenzialmente media per un'immaginazione riflessiva, filosofica, non per un'immaginazione rappresentativa, artistica. Ovviamente queste due immaginazioni si attraversano e sovrappongono e il video lo mostra. Ma mi sembra che il video possa essere, per la prima volta nella storia, un medium per una filosofia che non sarebbe più discorsiva (Flusser, 1982a, 2).

Nella prima parte di *Interface* Farocki mostra sui suoi due schermi alcune scene di *Videograms of a Revolution* e ritorna in particolare su un'inquadratura. L'ultimo discorso di Ceaușescu, ripreso dalla televisione nazionale e mandato in onda in diretta, è disturbato dalle proteste (che un'interruzione della trasmissione nasconde e insieme, in qualche modo, segnala). In una casa di Bucarest un giovane rumeno, di nome Paul Cozighian, guarda queste immagini scorrere sul televisore e le riprende con la sua telecamera amatoriale: a quel punto, forse cercando una spiegazione di quell'interruzione, sposta la telecamera dallo schermo verso la finestra, mettendo in connessione l'immagine ufficiale a quella della strada. «Immagine e contro-immagine». Farocki a sua volta riprende la scena che appare sui due monitor e addirittura si fa registrare mentre la inquadra con un'altra telecamera. Infine rimonta questi video affiancando *Bild e Gegen-Bild* e sovrapponendo il suo commento fuori campo.

Interface, 1995

Bisogna considerare un'ultima caratteristica di questa scena, che mette in luce una peculiarità del medium video che Flusser considerava fondamentale: le tre immagini qui rimontate non sono solo girate in luoghi e momenti differenti, ma sono realizzate da tre persone diverse. Chi è l'autore di un video che raccoglie i punti di vista di un anonimo operatore della TVR, di Paul Cozighian e di Harun Farocki²⁶?

Per noi gli autori non solo non sono più necessari, ma non sono più possibili. Al posto di questi dialoghi interiori noi, invece, possiamo produrre dialoghi esteriori, conversazioni intersoggettive, che sono incredibilmente più creative di quanto potessero esserlo i grandi uomini (Flusser, 1985a, 138).

Se allo specchio possiamo vedere sempre e soltanto secondo il nostro punto di vista, il video ci permette di accedere al punto di vista di un altro. Senza questa dimensione intersoggettiva e dialogica, il carattere riflessivo del video rischierebbe di scadere nell'autoreferenzialità.

Il video non specchia il mondo dal punto di vista di un unico spettatore, come fa lo specchio tradizionale, ma dal punto di vista di tutti i partecipanti. Se guardare il mondo da un unico punto di vista, tenuto come preferenziale, è ideologia, il video supera tutte le ideologie. Per lui tutti i punti

26 Alla fine di *Videograms of a Revolution* compare la lista dei nomi di coloro che hanno realizzato le riprese utilizzate, come se si trattasse dei titoli di coda del film.

di vista sono equivalenti e devono essere coordinati per produrre una visione ampia. Tanto meno il video specchia il punto di vista di un osservatore distanziato, trascendente, come il punto di vista del filosofo o dello scienziato. In questo senso, il video supera l'oggettività. È immerso nella scena che sta specchiando, è sincronizzato con lei. La sua immagine è il risultato di una coordinazione dei punti di vista dei partecipanti: la telecamera passa di mano in mano e ogni partecipante può esigere da chi tiene la telecamera che cambi il punto di vista. [...] Non si tratta quindi di oggettività, ma di inter-soggettività (Flusser, 1982b, 2).

La coordinazione dei punti di vista permette di ottenere una «visione ampia». Kant, nella *Critica della facoltà di giudizio*, accenna a un «pensare ampio», proprio di chi «si pone al di sopra delle condizioni soggettive private del giudizio», a proposito della seconda massima del comune intelletto umano: «pensare mettendosi al posto di ciascun altro» (Kant, 1999, 130). In questo senso il video ci insegna a vedere e a pensare il mondo, e la nostra posizione in esso, dal punto di vista di ciascun altro. L'intersoggettività a cui fa riferimento Flusser dev'essere intesa in senso forte, come un campo di relazione (Beziehungsfeld). Il video rappresenta una scena, ma allo stesso tempo vi è immerso ed è sincronizzato con essa: chi filma e chi è filmato si costituiscono come tali l'uno in relazione all'altro. Una situazione simile a quella che Pietro Montani definisce una relazione chiasmatica tra un medium ambientale e un ambiente mediale. Laddove una telecamera è presente la reversibilità dello sguardo è sempre possibile e a ogni immagine, con un leggero movimento della mano, può corrispondere una contro-immagine.

Non ha senso quindi chiedersi cosa sia davvero successo in Romania al di là della sua rappresentazione mediatica, perché ciò che è accaduto, è accaduto in quella relazione mediale e non può essere compreso al di fuori di essa.

Il lavoro di critica delle immagini, di rielaborazione e rimontaggio dei videogrammi, è un lavoro necessariamente collettivo e dialogico. Quotidianamente ognuno di noi partecipa, in modo più o meno consapevole e in modo più o meno critico, a questo lavoro intersoggettivo sulle immagini. Ed è questo stesso lavoro a determinare la qualità dell'ambiente mediale in cui siamo immersi.

BIBLIOGRAFIA

Baudrillard J.

1992 *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Éditions Galilée, tr. it. *L'illusione della fine*, Milano, Anabasi, 1993.

Butler S.

1878 *Life and Habit*, London, Jonathan Cape, 1910.

Cervini A.

2011 «La camera e l'evento. Videogramme einer Revolution», *Imago*, 3, pp. 145-150.

Farocki H.

1987 «Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder», *Zelluloid*, 25, pp. 77-80, trad. mia.

2002 «Transversal Influences», *Trafic*, 43, pp. 19-24.

2004a *Working on the Sight-lines*, Elsaesser T. (ed.), Amsterdam, Amsterdam University Press.

2004b «Phantom Images», *Public*, 29, pp. 12-24.

Flusser V.

1969 «Da banalidade do mal», *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, 26 luglio 1969, tr. it. di F. Restuccia, «Sulla banalità del male», *Flusser Studies*, 9, 2015.

1979 «Filmerzeugung und Filmverbrauch», *Lob der Oberflächlichkeit*, Mannheim, Bollman, 1995, tr. it. «Produzione e consumo di film», *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 87-103.

1982a *Toward a Theory of Video*, inedito, trad. mia. Disponibile online: <http://www.flusserbrasil.com/arte174.pdf>

1982b «Líbano, vídeo e objetividade», *Shalom*, ottobre 1982, 36-37, trad. mia.

1983 *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, tr. it. *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

1985a *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, tr. it. *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi editore, 2009.

1985b «Die Städtische Raum und die neuen Technologien», in *Nachgeschichten*, Düsseldorf, Bollman, tr. it. «Lo spazio civico e le nuove tecnologie», *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 186-188.

1985c *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, trad. mia.

1990a *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*, Lecture, Budapest, 7 aprile (24'30"), in *We Shall Survive in the Memory of Others*, Colonia, Walther König, 2010, trad. mia.

1990b «Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder», in *Falter. Wochenzeitschrift für Kultur und Politik*, 26, tr. it. «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 140-148.

2008 *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, trad. mia.

Kant I.

1999 *Critik der Urtheilskraft*, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi.

Wiener N.

1964 *God & Golem inc.*, The M.I.T. Press, Cambridge MA, tr. it., *Dio & Golem SpA*, Bollati Boringheri, Torino 1991.