

La Rit-macchina e la Piattaforma. Studio su Netflix*

Antonio Ricciardi**
Ricercatore indipendente

This article explores Netflix's operational mechanisms through the conceptual lens of Félix Guattari's "abstract machine". It does so by identifying and analysing the various disruptions within Netflix's complex socio-technical system – such as marginalisations, breaches, and fissures – that compromise its computational transparency. The externality and heterogeneity that bind the various components of the Netflix-machine (users' bodies, devices, algorithms, cables, cloud, aesthetic values) produce a kind of irreparable noise that functions as a bug within the platform. By investigating these assemblages, the article also aims to shed light on the underlying Netflix's 'rhythmological character'. It argues that these disruptions drive the platform's expansive capabilities and open it to increasingly complex, fluid, and precarious assemblages. Through this analysis, this work ultimately contributes to discussions on technological and social individuation, offering fresh insights into how technology and culture intertwine within an environment dominated by algorithmic logic.

Keywords: Netflix, Guattari, Platform, Algorithm, Deleuze.

* Articolo proposto il 23/10/2023. Articolo accettato il 10/06/2024.

** ricciardi84@gmail.com

Introduzione

Lo studio che qui presentiamo si propone di analizzare i meccanismi di funzionamento della piattaforma di streaming Netflix attraverso il prisma concettuale di ciò che Félix Guattari, in *Caosmosi* (2020), chiamava *macchina astratta*, e che noi, sulla scorta delle intuizioni di Kodwo Eshun (2021), proveremo ad articolare nei termini di una vera e propria *rit-macchina*. Nello specifico, quello che ci proponiamo è di scoprire, all'interno del compatto ordito socio-tecnico che dà consistenza alla piattaforma, tutta una serie di smarginature, di brecce, di incrinature che ne sporcano la trasparenza computazionale. La scoperta di questa esteriorità, che attraversa la piattaforma da parte a parte, ci consentirà di metterne in luce un carattere ritmologico che, a nostro avviso, ne definisce tanto la potenza di propagazione quanto l'inemendabile apertura verso degli assemblaggi più complessi, più mobili, più precari. Ramon Lobato, nel suo importante *Netflix Nations* (2019, pp. 43-70), fa giustamente notare come il dibattito sorto attorno al servizio di *subscription video on-demand* (SVOD) californiano – anche a causa della sua natura profondamente ibrida, a metà tra l'estetico e l'algoritmico – si sia articolato secondo due direttrici ben distinte. Da un lato, Netflix è emerso come oggetto di studio dentro il contesto già di per sé strutturato dei *television studies*. In questo ambito, la piattaforma di streaming viene analizzata alla luce di quelli che sono stati gli sviluppi del medium televisivo, leggendo i servizi di SVOD come punto d'approdo di un tragitto che è considerato, se non unitario, senz'altro organico (Andò & Marinelli, 2018; Jenner, 2018; Lobato, 2019; Lotz, 2007; Wolff, 2015). L'altro versante di studi ad essersi concentrato sull'analisi di Netflix è quello dei *platform studies* e dei *new media studies*. In questo caso, il percorso che ha segnato la nascita e lo sviluppo della piattaforma di streaming californiana viene apparentato a quelli di altri giganti informatici come Facebook, Amazon, Google, Apple: l'aspetto algoritmico della genealogia di Netflix acquisisce qui un carattere non solo genetico, ma addirittura essenziale (Alexander, 2016; Bogost & Montfort, 2007; Rodríguez Ortega, 2022). Il lavoro che qui presentiamo, pur riconoscendo alcuni tratti ereditari che legano la televisione alle piattaforme SVOD ed a Netflix in particolare, prende posto tra quegli studi (cfr. Airelli, 2018; Gaw, 2022; Finn, 2017; Khoo, 2022; Pajkovic, 2021) che, in maniera certamente più prossima al secondo filone di studi individuato da Lobato, hanno cercato di guardare alla natura spiccatamente *macchinica* di Netflix e del suo funzionamento.

Da questo punto di vista, Netflix incarna una macchina che – e lo vedremo attraverso la ricostruzione puntuale della sua genealogia – superata una certa soglia evolutiva, dà luogo ad un suo specifico *nomos*, un regime di risonanza interna (un ritmo) che finisce per influenzare tutti quegli elementi parzialmente esogeni che ad esso sono connessi (corpi degli utenti, infrastrutture tecniche, creazione delle opere, quadri normativi, etc.). In questo senso, assieme a Guattari, “tenteremo di considerare il macchinismo nel suo complesso [...] Ciò implica un concetto di macchina che si sviluppi ben al di là della macchina tecnica. Per ogni tipo di macchina porremo la questione [...] del suo potere singolare di enunciazione” (Guattari, 2020, p. 49-50).

Nella introduzione alla versione italiana di *After the Internet*, Tiziana Terranova (2024), una delle più lucide osservatrici dei mutamenti della galassia internet e della sua progressiva *piattaformizzazione*, fa notare come

la seconda decade del XXI secolo ha visto il precipitoso consolidarsi di un'ingente infrastruttura mondiale che ha unito le tecnologie della comunicazione e le tecnologie computazionali, la connessione e il calcolo, in modalità senza precedenti. Questa infrastruttura, che oggi costituisce la principale manifestazione della connettività digitale [...] ha l'aspetto di un complesso di servizi online di proprietà privata che si definiscono "piattaforme" (Terranova, 2024, p. 7).

Dentro il contesto di una più ampia questione delle piattaforme, diventa però necessario chiarire le ragioni e l'interesse di una analisi critica che prenda per oggetto Netflix, il suo funzionamento e la sua *ontologia*. La piattaforma di streaming californiana è una macchina che incessantemente annoda flussi di dati, flussi di segnale, flussi estetici e flussi affettivi. In questo senso, il suo funzionamento è eminentemente ritmico: la modulazione di tutti questi flussi, operata a diverse temporalità, tra loro sfasate, costituisce – è questa la nostra tesi – il tratto più peculiare di Netflix e, in un discorso che travalica gli obiettivi di questo saggio, delle piattaforme più in generale. Il processo di *piattaformizzazione*, che ha trasformato Netflix da compagnia di video-noleggio in una *media company* di dimensioni globali, se ripercorso alla luce delle riflessioni di Guattari – che lungo il saggio arricchiremo con contributi di Gilbert Simondon, Kodwo Eshun e Michel Serres – permette, a nostro avviso, di guadagnare un punto di vista inedito sulle piattaforme e la loro natura ritmo-macchinica. In questo senso, il lavoro di scavo sul processo di costituzione della macchina-Netflix, svolto tramite le riflessioni sull'oggetto tecnico di Simondon (2021), metterà in luce un eccesso, uno surplus di tecnicità che vedremo assumere la forma del *parassita* di Michel Serres (2022). Il senso di questa presenza infestante sta tutto nelle brillanti intuizioni di Stamatia Portanova (2005) e del suo saggio *Rhythmic Parasites*:

Una molteplicità di parassiti microscopici e virulenti infestano il corpo capitalista ospite, uno sciame di forze micro-fisiche e molecolari che costruiscono un'organizzazione alternativa dei flussi e si muovono al proprio ritmo, producendo traiettorie casuali e infettando viralmente il 'sistema nervoso distribuito del capitale cibernetico' [...] l'emergere di una capitalizzazione gerarchica non elimina le micro-organizzazioni alla base del suo macro-ordine di scambio (Portanova, 2005).

Forti di questa lettura, potremo rivolgerci a Guattari ed al suo concetto di macchina. L'intero concatenamento macchinico cui dà luogo Netflix in quanto piattaforma, la sua costituzione tecnica assieme alla sua tensione computazionale, svela, sotto la sua natura concreta, una *macchina astratta* che, grazie alle intuizioni di Kodwo Eshun, scopriremo essere una vera e propria *rit-macchina*.

La mixologia magnetica di Russel accelera un discontinuum nel quale il futuro proviene dal passato. Il coro di percussioni è una Ritmacchina [...] Il coro di tamburi ghanese distribuisce i poliritmi in strati [...] Poliritmacchine diffuse, reti combinate di ritmi poli*contro*contra*sfasati*incrociati che operano come l'architettura distribuita della vita artificiale e generano una coscienza emergente. [...] Ritmo=reti di intermittenza, ritmi ciclici in sincrono ma fuori fase (Eshun, 2021, p. 6).

La rit-macchina emergerà allora come quell'assemblaggio che, mediante le sue propagazioni, è in grado di influenzare e modellare l'ambiente socio-tecnico in cui opera. In questo senso, Netflix, sebbene animata da un'inarrestabile tensione verso una algoritmizzazione e una calcolabilità totale, costituisce un caso di studio emblematico per osservare la maniera nella quale le piattaforme digitali siano costantemente attraversate da dei vettori caotici che ne condizionano il funzionamento.

Da un punto di vista metodologico, l'analisi che qui presentiamo adotta un approccio interdisciplinare, che intreccia le prospettive teoriche della filosofia e dell'epistemologia francese di matrice post-strutturalista – Guattari, Simondon e, in un certo senso, Serres – allo studio di un caso concreto come quello di Netflix. Questa doppia direttrice ci consentirà di articolare una comprensione più profonda di come le macchine di streaming, e Netflix in particolare, piuttosto che incarnare dei semplici distributori di contenuti, si costituiscano nei termini di veri e propri agenti attivi nella (ri)configurazione dei paesaggi mediatici contemporanei. Attraverso questa lente, il presente lavoro si propone di contribuire al dibattito sui processi di individuazione tecnologica e sociale, offrendo nuove prospettive sull'interazione tra tecnologia e cultura in un contesto sempre più segnato dalle logiche algoritmiche (cfr. Rouvroy, 2016; Finn, 2017; Zuboff, 2019; Airoldi, 2022).

Netflix: genealogia e nomos

Il contesto dentro il quale la macchina-Netflix trova la propria articolazione, ricostruito con grande precisione da Luis F. Alvarez Lèon (2019), appare profondamente segnato dall'insieme delle rotture e delle deviazioni che, durante tutto il novecento, hanno prima sconquassato e poi saldato la storia dell'industria dell'intrattenimento a quella dell'ICT. Due flussi, due *macchine* – Hollywood da un lato, la Silicon Valley dall'altro – in apparenza ben distinte, che, ad un certo punto della loro storia, finiscono per concatenarsi.

Ad Hollywood, le dinamiche di mercato dell'America di inizio novecento avevano sin da subito prodotto uno scenario nel quale una sola azienda deteneva il sostanziale monopolio dell'intero processo produttivo del settore cinematografico: “La Edison Manufacturing Company [...] esercitava uno stretto controllo su tutti gli aspetti dell'industria cinematografica – dalle tecnologie di produzione alla distribuzione dei film” (Alvarez Lèon, 2019, p. 51, trad. mia). Sebbene tale regime fu di fatto smantellato nel 1915 per mano della Corte Federale, nei decenni successivi la tendenza oligopolistica del settore si impose nuovamente. Tale traiettoria condusse ad una seconda significativa rottura, decretata dalla Corte Suprema nel 1948, che impose allo *studio system* di abbandonare il mercato delle sale cinematografiche e di limitarsi ai soli settori della produzione e della distribuzione. La decisione della corte costituì una vera e propria cesura che

portò alla riorganizzazione di Hollywood, che da industria solidamente caratterizzata da una integrazione verticale si trasformò in un cluster regionale definito da una rete di imprese verticalmente dis-integrate,

segnato da configurazioni variabili basate su progetti e da reti di collaborazione ricorrenti e un hub centrale di sei grandi studi cinematografici (p. 52, trad. mia).

Sarà, perciò, nel settore della riproduzione delle opere – che le major avevano dovuto abbandonare *ex lege* – che risuoneranno più potenti gli effetti delle innovazioni tecnologiche prodottesi negli anni immediatamente successivi a tale frattura. L'avvento della televisione di massa nel 1950 e lo sviluppo del settore dell'*home video* nell'80 determineranno, infatti, un progressivo avvicinamento tra il mercato della produzione cinematografica e quello della tecnologia e dell'ICT. Avvicinamento che diverrà ancora più intenso nel 1996, anno nel quale fa la sua comparsa sul mercato il DVD:

Il DVD, che fu commercializzato nel 1996, impiegò solo quattro anni a diventare il formato più venduto della storia, sorpassando il VCR nel 2000. La popolarità globale di questo formato continuò a crescere lungo il decennio: dopo altri quattro anni, nel 2004, nel mondo c'erano 272.7 milioni di possessori di lettori DVD (p. 54, trad. mia).

Questa data segna un punto di svolta sostanziale: la digitalizzazione di massa dei contenuti cinematografici, e più generalmente audiovisivi, si concatena immediatamente con l'incredibile sviluppo che, in quegli stessi anni, sta vivendo la rete internet. L'aumento vertiginoso della velocità delle connessioni, unito alla diffusione sempre maggiore che la rete conquista di domicilio in domicilio, creano i presupposti per trasformare internet in "un motore per la distribuzione di contenuti multimediali digitalizzati (come file digitali di musica e video), oltre ad una miriade di piattaforme per comprare e vendere [...] prodotti e servizi" (pag. 54, trad. mia). È, allora, proprio in questo ripiegamento dove cinema e tecnologie mediali si incrociano che Netflix ha l'occasione di venir fuori. Superando di slancio tutte le limitazioni fisiche che stavano pian piano affossando l'enorme business della catena Blockbuster, Netflix, attraverso una piattaforma di noleggio DVD gestita interamente via web, riesce in pochissimo tempo a conquistare fette di mercato sempre più grandi. Nel 2008, a 11 anni dalla sua fondazione, gli abbonati sono già più di 8 milioni, con un tasso di crescita che prevede un milione di nuovi utenti per anno. È in questa fase che un nuovo punto di rottura si produce, costringendo l'assemblaggio Netflix ad una riconfigurazione che ne segnerà in maniera decisiva il percorso: "il formato DVD iniziava a lasciare via libera alle nuove tecnologie. Fu allora che l'azienda spostò il nucleo dei suoi sforzi verso [...] una robusta piattaforma di distribuzione di contenuti" (pag. 55, trad. mia). L'obsolescenza della tecnologia DVD, lo sviluppo dell'infrastruttura internet a banda larga e le sorprendenti evoluzioni nelle tecniche di compressione del segnale (Beckley et al., 2019), mettono Netflix nella condizione di trasferire l'intero suo business online. Il catalogo cinematografico, che prima aveva una consistenza fisica che comportava tutta una serie di costi di stoccaggio, usura e circolazione, si trasforma adesso in un bene immateriale che può raggiungere gli utenti senza scarti temporali o impedimenti fisici. Se prima la rete di distribuzione erano le poste americane, adesso il supporto sono i cavi in fibra che trasportano il segnale e i pacchetti della rete internet, assieme ai dispositivi informatici dei suoi clienti. Si vede in maniera abbastanza chiara, perciò, in che senso una macchina, e questa macchina in

particolare, si costituisca sempre a partire dall'assemblaggio di una serie di elementi in costante evoluzione (flussi: di tecnologia, di innovazione, di segnale, di immagini, ecc.). Come vedremo più avanti, l'assemblaggio cui questi danno luogo travalica la mera dimensione tecnica, imponendo il suo diagramma attraverso un complesso sistema di risonanze che coinvolge tutti gli strati, assolutamente eterogenei, che lo compongono. Il passaggio allo streaming, perciò, costituisce per Netflix un definitivo cambio di paradigma, segnando una presa di consistenza prima inimmaginabile: se, nella prima fase, le informazioni che l'azienda riusciva a tirare fuori dal comportamento dei suoi clienti si fermavano alla scelta del film noleggiato, adesso la piattaforma riesce a tracciare qualsiasi forma di interazione tra il cliente ed i contenuti che essa propone. Non solo: Netflix è a questo punto in grado di modulare tutti quei flussi che la costituiscono – dall'attenzione dei suoi milioni di clienti fino ai contenuti da mettere a catalogo, passando per i suggerimenti attraverso i quali questo viene proposto – allo scopo di generare un *engagement* sempre più intenso (Gomez-Uribe & Hunt, 2015; Pajkovic 2021). A questo livello di autoconsistenza della macchina, il passaggio alla creazione di contenuti originali – avvenuto nel 2011 con il catalogo *Netflix Originals* – costituisce quasi una conseguenza naturale: la dimensione umana e, in questo caso, imprenditoriale, passa la mano, lasciando intravedere una sorta di gravità interna che, cucendo assieme i vari lembi di questo ordito macchinico, sembra prendere il sopravvento. Attraverso il *processed listening* (Carmi, 2020) del comportamento degli utenti, infatti, tutto il brulichio di dati che la piattaforma raccoglie entra, per la prima volta, direttamente dentro l'opera cinematografica, televisiva, documentaristica. Il cambio di paradigma è oggettivo: gli affetti, le passioni, le idiosincrasie dei corpi degli utenti diventano immediatamente il materiale espressivo attraverso cui la piattaforma dà corpo ai suoi contenuti (Rodríguez Ortega, 2022). Attraverso un capillare uso di micro-etichette per classificare le opere a catalogo, e un complesso sistema di creazione di *taste communities*, la piattaforma di streaming riesce a tradurre le microaffezioni che le sue stesse opere generano nella sua *audience*, ricombinandole per ottenere indicazioni su cosa produrre.

Netflix ha sviluppato più di 1.000 etichette di categoria che classificano i contenuti per genere, periodo storico, cast, sviluppo della trama e *mood*, utilizzando dei 'taggers' professionisti per classificare i film ad un livello estremamente raffinato. Queste categorie definiscono i cosiddetti micro-generi (o *alt-genres*) di cui, nel 2014, se ne contavano più di 76.000. [...] Questa micro-classificazione permette all'azienda di ottenere una visione ricca di sfumature delle preferenze dei consumatori e di ottimizzare il motore di raccomandazioni. [...] Netflix può ottenere un'immagine molto dettagliata del gusto personale dell'utente in un modo che sarebbe altrimenti inaccessibile all'utente stesso (Arielli, 2018, p. 85, trad. mia).

Il motore di questo calcolo è un certo tipo di algoritmo – il *Netflix Recommendation System*, in realtà una sommatoria di algoritmi combinati (Pajkovic, 2021) – che, sulla base dei dati raccolti (e delle categorie attraverso le quali essi sono articolati) raccomanda determinati contenuti a seconda del profilo dell'utente:

[Il NRS è] una raccolta di algoritmi proprietari utilizzati per raccomandare contenuti agli utenti e personalizzare quasi ogni aspetto della loro esperienza sulla piattaforma. A partire dal 2015, il NRS era responsabile di circa l'80% delle ore totali trasmesse su Netflix, e l'azienda aveva valutato l'impatto

combinato della personalizzazione e della raccomandazione in un miliardo di dollari annui di ricavi (Pajkovic, 2021 p. 3, trad. mia).

Come vedremo, dentro questa cabina di comando algoritmica pazientemente costruita da Netflix, si annidano però dei *parassiti* (Serres, 2022) che paiono guastarne irrimediabilmente il funzionamento. Per scovarli e provare a coglierne la dimensione genetica, sarà necessario guardare a Netflix e alla sua costituzione attraverso la teoria dell'oggetto tecnico di Simondon. Sarà solo a quel punto che potremo, attraverso la rit-macchina guattariana, tracciare un provvisorio bilancio della nostra indagine.

L'oggetto tecnico e i suoi parassiti

Abbiamo fin qui descritto le fasi che conducono Netflix verso il suo assetto odierno come un processo di risonanza interna, di concretizzazione. Che cosa intendevamo? Gilbert Simondon, nella sua tesi complementare di dottorato, intitolata *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici* (2021), scrive che:

L'unità dell'oggetto tecnico, la sua individualità e la sua specificità sono i caratteri di convergenza della sua genesi [...] l'oggetto tecnico è ciò che non è anteriore al suo divenire, ma presente ad ogni tappa di tale divenire. [...] L'essere tecnico evolve per convergenza e per adattamento a sé, si unifica internamente secondo un principio di risonanza interna (p. 22).

In questa citazione ritroviamo due concetti essenziali. Anzitutto, l'oggetto tecnico è il processo stesso del suo prender consistenza, una macchina che non fa che aggiornare costantemente il suo ritmo, il suo tempo: esso è contemporaneamente l'esito del suo processo di sviluppo e il punto di insorgenza degli sviluppi che seguiranno. Il secondo concetto richiama la questione della risonanza interna: il divenire dell'oggetto tecnico si produce portando tutti gli elementi che lo costituiscono dentro un complesso sistema di risonanze, di mutuo appoggio, che, da un certo momento in poi, si slega dalle necessità del suo creatore.

V'è quindi un momento raggiunto il quale questo processo di convergenza si fa autonomo, in cui un certo *nomos* si impone. Nonostante l'oggetto sia l'esito di uno sforzo tutto umano, tanto nel suo concepimento quanto nella sua realizzazione, vi è una soglia di sviluppo oltre la quale esso sembra assumere un punto di vista, come se all'interno del tessuto tecnologico che lo innerva si generasse una *piega*, tale da consentirgli di divenire soggetto della sua propria evoluzione:

A livello industriale, l'oggetto ha acquisito la propria coerenza ed è il sistema dei bisogni ad essere meno coerente del sistema dell'oggetto; i bisogni si conformano all'oggetto tecnico industriale, che acquisisce così il potere di modellare una civiltà (p. 26).

In maniera speculare a ciò che abbiamo visto con Netflix, accade che, raggiunto un certo livello di sviluppo che Simondon definisce *industriale*, la tensione interna alla concrenza dell'oggetto tecnico, la gravità che essa esercita, sia più forte del sistema delle esigenze degli utilizzatori: saranno questi a dover correggere la struttura del loro agire. L'oggetto tecnico dà luogo ad un campo, ad un ambiente tecnico in cui le esigenze umane sono solo una delle forze in gioco: esse dovranno scendere a patti con le velocità, i ritmi e le direzioni di sviluppo degli oggetti senza i quali questo stesso campo non esisterebbe.

Ma quali sono le tappe di questo processo? Simondon identifica sostanzialmente tre ambiti di individuazione dell'oggetto tecnico, tre diversi livelli di complessità che vanno a definire le maniere attraverso le quali si attualizza la tecnicità: gli elementi, l'insieme, e l'individuo. L'inventore "non procede ex nihilo, a partire dalla materia alla quale dà una forma, ma a partire da elementi già tecnici" (p. 76). Sono questi ad essere i veri portatori della tecnicità: gli *elementi* non sono già *oggetto*, ma sono piuttosto i grani, le molecole attraverso le quali un oggetto tecnico viene primariamente assemblato. Simondon individua nella molla l'esempio paradigmatico di ciò che definisce elemento: non costituendo mai un individuo tecnico ben definito, essa è sempre parte di un complesso, di un insieme tecnico, all'interno del quale è chiamata a svolgere una parte di lavoro. La tecnicità di cui l'elemento è il custode ultimo è costituita dalla potenza, dalla capacità di lavoro che l'elemento si porta dietro. Essa equivale, in questo senso, al complesso di quelle relazioni possibili con un insieme tecnico che l'elemento proietta fuori di sé. Si tratta perciò di qualcosa che travalica i confini fisici e meccanici del singolo elemento, riferendosi piuttosto al legame che questo intrattiene con un certo insieme ed alla misura della sua capacità di affettarlo e di esserne affetto: "le tecnicità [...] sono delle potenze, nel senso più pieno del termine, cioè delle capacità di produrre o di subire un effetto in una maniera determinata" (p. 77).

La nozione simondoniana di tecnicità sintetizza in maniera emblematica i temi della più importante opera dell'autore francese, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione* (2002). In questo lavoro il processo di individuazione viene notoriamente pensato nei termini di una presa di forma che scaturisce da una originaria sfasatura dell'essere. La metastabilità caratteristica di questa condizione (cfr. Bardin e Ferrari, 2022) determina una serie di *disparazioni*, di differenze intensive che vengono risolte mediante un processo che Simondon definisce di trasduzione. Trasduttivo è allora il meccanismo attraverso il quale vengono messe in comunicazione delle serie disparate, delle differenze di differenze, il cui esito consiste in una presa di forma, una *informazione*. Ad essere necessaria è una parziale indeterminazione, una metastabilità, che i due sistemi che entrano in risonanza devono possedere:

Perché ci sia scambio di informazione non è necessario un intervento "esterno" ai due sistemi [...] grazie al loro statuto strutturalmente instabile sono i sistemi stessi a produrre continuamente segnali che possono convertirsi in informazione se incontrano un altro sistema in stato metastabile il cui "codice", ovvero la cui risonanza, sia "relazionalmente" compatibile (Bardin, 2010, p. 32).

L'elemento tecnico è l'esito di un processo di questo tipo: la molla è la presa di forma che corrisponde alla soluzione di un problema di tipo tecnico. La soluzione che essa incarna,

pur risolvendolo, non esaurisce il campo problematico dal quale promana: se lo porta dietro come dimensione della sua tecnicità. È importante sottolineare questo passaggio: l'elemento è sin da subito portatore di una dimensione che lo eccede – un *parassita* – che si connette immediatamente con un insieme col quale si co-individua. Questo eccesso che l'elemento possiede nella forma della tecnicità, va a costituire l'ambiente tecnico dentro al quale emerge l'individuo tecnico, che possiamo far corrispondere alla macchina – alla *piattaforma* – propriamente detta. L'individuo tecnico – nel nostro caso: Netflix – allora, è la risultante della messa in comunicazione delle tecnicità dei vari elementi, che esso lega senza esaurire:

Gli elementi che materialmente costituiranno l'oggetto tecnico, e che sono separati gli uni dagli altri, senza ambiente associato prima della costituzione dell'oggetto tecnico, devono essere organizzati gli uni in rapporto agli altri in funzione della causalità circolare che esisterà quando l'oggetto sarà costituito. Si tratta dunque [...] di un condizionamento del presente da parte del futuro, di ciò che non è ancora (Simondon, 2021, p. 60).

L'elemento non ha un ambiente associato, ha piuttosto una tecnicità che dà luogo ad un *insieme tecnico* (un cantiere, un laboratorio, la rete) in seno al quale degli elementi tecnici possono riunirsi in un individuo. L'*individuo*, invece, è caratterizzato da una "causalità ricorrente nell'ambiente associato" (p. 63) che funge da "mediatore della relazione tra gli elementi tecnici fabbricati e gli elementi naturali nell'ambito dei quali funziona l'essere tecnico" (p. 60). L'individuo tecnico, la macchina, costituisce allora per Simondon quel punto in seno al quale una serie di tecnicità si riuniscono, entrando in risonanza tra loro e connettendosi ad un ambiente associato – il vento per le pale eoliche, l'acqua di un fiume per un mulino, i corpi e l'attenzione degli utenti per Netflix – col quale instaura un rapporto di causalità ricorrente.

Il processo di individuazione dell'oggetto tecnico per Simondon si riverbera, allora, in ciò che abbiamo visto a proposito di Netflix. Ognuno dei componenti, degli elementi, che costituisce la macchina Netflix, nasce dentro un insieme che è già tecnico: siano essi i linguaggi informatici attraverso cui viene realizzata l'app o il sito internet, oppure il complesso degli algoritmi che ne determinano il funzionamento; siano essi i DVD oppure i cavi della rete internet sul quale scorre il suo segnale. Netflix, allora, assembla la tecnicità di questi elementi attraverso una rete di risonanze interne sempre più intense. Nel contempo si lega al suo ambiente associato con il quale instaura quel rapporto di causalità ricorrente individuato da Simondon: i corpi degli utenti, il flusso di corrente elettrica, le opere degli autori non fanno che entrare e uscire da questa (rit)macchina attraverso un incessante sistema di intermittenze, recuperi, sfasamenti. Ma dentro questa causalità ricorrente, che assembla affetti, cavi, dati, segnali, sceneggiature, musiche, ecc., si palesa costantemente l'ombra di un *parassita*: l'individuo tecnico, come l'algoritmo di Netflix, è infestato da un rumore di fondo che gli impedisce di richiudersi completamente su di sé. C'è sempre un *fuori* – tanto sotto la forma di un eccesso di *metastabile* tecnicità, quanto sotto quella di una variazione aleatoria del *milieu* – che disturba la risonanza interna, rendendola sensibile a tutta una serie di variazioni, di sincopi, che la scompaginano. I dati che la piattaforma prima

raccoglie e poi utilizza come bussola nella realizzazione delle opere (Finn, 2017) si portano infatti dietro una affettività, un *pathos*, impossibili da ripulire o lavar via. Il *machine learning* di Netflix deve inventare degli algoritmi che in qualche misura tengano conto di questo residuo affettivo che sembra resistere a qualsiasi computazione:

Il machine learning, perciò, è usato in situazioni dove le regole non possono essere preimpostate, ma sono, per così dire, ottenute dal comportamento computazionale dei dati. Il machine learning è perciò l'inverso della programmazione: non si tratta di dedurre l'output da un dato algoritmo, ma piuttosto di trovare l'algoritmo che produce questo output (Parisi, 2019, p. 4).

L'algoritmo, questo insieme di regole attraverso le quali la macchina deciderà di proporre un determinato output, si porta dietro una componente aleatoria – un rumore, un *parassita* – incomprimibile. È la stessa dirigenza di Netflix, interrogata a proposito della misteriosa importanza che il *Netflix Recommender System* assegna ai film di Perry Mason (Finn, 2017, p. 95), a riconoscere la presenza di un infestante “fantasma nella macchina” (De Ruvo, 2022). Nelle parole di Todd Yellin, dirigente incaricato della ristrutturazione del sistema di raccomandazioni:

Lasciami filosofeggiare per un minuto. In un mondo umano la vita è resa interessante dalla serendipità. Più complessità aggiungiamo al mondo delle macchine, e più aggiungiamo serendipità che non potevamo immaginare. Perry Mason doveva accadere. Questi fantasmi nella macchina saranno sempre un sottoprodotto della complessità. A volte lo chiamiamo bug e talvolta lo chiamiamo una caratteristica. (Finn, 2017, p. 95).

Un *bug*, un parassita si annida nella macchina. Nel manometterne gli esiti, esso dà luogo ad un rumore inemendabile, una incomprimibile aleatorietà che è in un rapporto di filiazione diretta con la complessità del *dataset* sul quale l'algoritmo lavora. Quello stesso rumore che per Wiener e Shannon incarnava il problema da risolvere, sembra invece costituire lo sfondo dinamico dei processi di presa di forma o *informazione* (cfr. Striphas 2015):

Siano date due posizioni e un canale. Esse scambiano, come si dice, messaggi. Se la relazione riesce, perfetta, ottimale, immediata, essa si annulla come relazione. Se essa è là, se esiste, è perché ha fallito. [...] La relazione è la non-relazione. Ed è ciò, il parassita. Il canale porta il flusso, ma non si può cancellare come canale e frena il flusso poco o molto. La comunicazione perfetta, riuscita, ottimale, non terrebbe più conto di alcuna mediazione. [...] Non ci sarebbero più, da nessuna parte, spazi di trasformazione. Se ci sono canali, allora c'è rumore. Niente canale senza rumore (Serres, 2022, p. 109).

In che misura queste presenze infestanti modificano la nostra comprensione di Netflix e del suo macchinismo? E in che rapporto sono questi parassiti con la rit-macchina e la piattaforma? La risposta è tutta interna al piano del macchinico, o meglio, del *rit-macchinico* guattariano. È qui che riusciremo infatti a cogliere la maniera in cui tutti quei margini d'indeterminazione – i *parassiti* di Serres – che fendono la costituzione interna della macchina, si relazionano con un fuori – un rumore, un Caos – che può esser risolto solo ritmologicamente.

La macchina di Guattari

Per Guattari, la questione della macchina si dà come sovradeterminata rispetto a quella della tecnica: “la macchina è il prerequisito della tecnica, non una sua espressione” (Sauvagnargues, 2016, p. 185, trad. mia). Il reale, in questo senso, si costituisce nei termini di un macchinismo generalizzato. Esistono macchine tecniche, macchine sociali, macchine musicali e così via; ognuna di queste possiede un suo “singolare potere d’enunciazione” (Guattari, 2020, p. 50). La macchina lavora come un “precursore buio” (Deleuze, 1997) che lega assieme ritmi, flussi ed elementi disparati, connettendoli ed assemblandoli. Così facendo, essa, in qualche misura, *invoca* le stesse componenti tecniche ed organiche di cui si compone. In questo senso, allora, l’oggetto tecnico di Simondon si spacca, attraversato da parte a parte dai ritmi degli ambienti associati. Se la tecnicità degli elementi rendeva metastabile l’insieme tecnico dentro il quale emergeva l’individuo, adesso è il macchinismo inerente a tutte le componenti della macchina a diventare fonte di metastabilità. Qui, oggetto tecnico (la piattaforma Netflix raggiungibile tramite browser o app) ed ambienti associati (i corpi degli utenti, l’insieme dei loro dispositivi, la rete internet, le opere di cui Netflix detiene i diritti, la creatività dei suoi autori, e così via) sono riuniti come componenti di una sola macchina che li lega e li dinamizza. Ma a partire da quali componenti si costituisce una macchina? Guattari ci fornisce un elenco estremamente preciso:

- componenti materiali ed energetiche;
- componenti semiotiche, diagrammatiche e algoritmiche [...];
- componenti di organi, influssi e umori del corpo umano;
- informazioni e rappresentazioni mentali individuali e collettive;
- investimenti di macchine desideranti che producono una soggettività in adiacenza alle altre componenti;
- macchine astratte che si instaurano trasversalmente rispetto ai livelli macchinici materiali, cognitivi, affettivi e sociali precedentemente considerati (Guattari, 2020, p. 50)

Le componenti macchiniche individuate da Guattari risuonano profondamente con quegli elementi che definiscono l’architettura della macchina-Netflix: componenti materiali (cavi, schermi, macchine da presa, server, ecc.); componenti energetiche e di segnale; componenti diagrammatiche ed algoritmiche, essenziali per orientare, suggerire e programmare il comportamento degli utenti (Pajkovic, 2021; Rodríguez Ortega, 2022); i corpi degli abbonati, agganciati allo schermo, preferibilmente per lunghe sedute di *binge watching*; rappresentazioni individuali e collettive espresse nell’insieme degli infiniti processi di categorizzazione e marchiatura dei contenuti (Finn, 2017; Pajkovic, 2021, Gaw, 2022); le macchine desideranti, ovvero il piano macchinico-molecolare sul quale i soggetti si costituiscono sotto forma di *resto* (Deleuze & Guattari, 2002; Lazzarato, 2017). Rimane, come ultimo elemento trasversale a tutti quelli visti, la questione della *macchina astratta*:

Quando parliamo di macchine astratte, il termine “astratto” deve essere inteso nel senso di estratto. Si tratta di montaggi suscettibili di mettere in relazione tutti i livelli eterogenei da loro attraversati che abbiamo sopra elencato. La macchina astratta è trasversale rispetto a quegli stessi livelli cui attribuisce un’esistenza, un’efficienza, una potenza di affermazione ontologica. Le differenti componenti sono trascinate e rielaborate in una sorta di dinamismo (Guattari, 2020, p. 50).

È fondamentale qui cogliere la dimensione della *trasversalità*. Gli elementi che la macchina astratta attraversa, montandoli assieme, sono eterogenei gli uni rispetto agli altri. In questo senso, non vi è un equivalente generale entro il quale commutarli, una lingua franca dentro la quale tradurli. È in virtù di questa capacità di connettere l’eterogeneo che la macchina astratta costituisce il cuore pulsante del macchinismo guattariano.

Anche i gruppi sociali sono una macchina, il corpo è una macchina, ci sono macchine scientifiche, teoriche, informazionali. La macchina astratta attraversa tutte queste componenti eterogenee, ma soprattutto le eterogeneizza, al di fuori di ogni tratto unificatore e in base ad un principio di irreversibilità, di singolarità, di necessità (p. 63).

L’analisi di Guattari, oltre a cogliere quegli aspetti che definiscono l’effettiva architettura di piattaforma operante in Netflix (cfr. Rastogi, Parihar, Kumar, 2023), sembra risuonare in maniera profonda con una certa cultura dell’algoritmo, “che concepisce gli individui umani come nodi di reti tecnologiche piuttosto che di reti sociali” (Dinerstein, 2006, p. 585, trad. mia). Per quanto sarebbe scorretto ridurre le considerazioni di Guattari ad un puro slancio computazionalista, è fuor di dubbio che il suo macchinismo determini un decentramento del soggetto che, piuttosto che configurarsi come individuo unitario e indissolubile, incarna una sorta di zona di risonanza tra svariati universi di referenza, che non smettono mai di macchinarlo. Come fanno notare Blake Hallinan e Ted Striphas all’interno del loro importante saggio sul *Netflix Prize* (Hallinan & Striphas, 2016), peraltro facendo direttamente riferimento a *Caosmosi*, “come la competizione del Netflix Prize dimostra, [...] i parametri dell’identità culturale umana si allungano ben oltre l’umano, troppo umano per includere aspetti ‘prepersonali’ e ‘incorporali’ percettibili alle macchine” (p. 127, trad. mia).

Ma come avviene questa frantumazione dei soggetti all’interno della piattaforma? Come fanno i piani dell’*estetico* e dell’*affettivo* a trapassare e trasdursi nel *macchinico* e nell’*algoritmico*? Dentro la macchina-Netflix, evidentemente, il compito che Guattari assegnava alla macchina astratta viene interamente preso in carico dal *NRS*. Ma quali sono i processi e le operazioni che definiscono il meccanismo di ascolto e raccomandazione di Netflix?

Il primo di questi processi è lo sviluppo degli *altgenres* [...] Netflix ha inteso gli *altgenres* per stabilire nuove connessioni tra programmi apparentemente non correlati e respingere il cosiddetto ‘preconcetto di genere’. [...] Un altro schema di categorizzazione nel *NRS* sono le *taste communities* [...] cluster di spettatori con gusti simili, indipendentemente dal loro background demografico. Secondo il vicepresidente di prodotto di Netflix, Todd Yellin, i membri delle stesse comunità sono considerati ‘doppleganger del gusto’. [...] Un utente può appartenere a tre o quattro *taste communities* contemporaneamente. [...] L’ultima fase è la previsione, che consiste nella presentazione delle raccomandazioni agli utenti attraverso vari formati e soluzioni. Tutto su Netflix è raccomandazione (Gaw, 2022, pp. 713-714, trad. mia).

Attraverso gli *alt-genres* – “migliaia di nuove categorie di genere costruite segmentando film e programmi TV in componenti granulari inesauribili” (p. 713, trad. mia) – l’*NRS* mette in atto tre operazioni distinte, dapprima isolando gli elementi caratteristici di un’opera (è un *horror*, è per adolescenti, non ha l’*happy ending*, e così via); poi riducendo l’opera all’insieme che le etichette compongono e, infine, raggruppando i vari titoli accomunati dalle etichette o da un certo numero di esse. In questo senso, esso disarticola le ritmologie immanenti alle opere, congelandole dentro delle griglie che ne costituiscono una sorta di inerte rappresentazione. Il salto di qualità di questa procedura sta, naturalmente, nel fatto che la singola categoria non vale tanto nel suo senso descrittivo assoluto, quanto piuttosto relativamente alle altre categorie con cui interagisce. Ad ogni opera ne vengono associate un certo numero: per ognuna di esse, e rispetto al singolo titolo, vengono quindi monitorati e registrati tutta una serie di *eventi* (tempo di visione, tasso di abbandono, risposte all’autoplay, etc.) che vengono poi messi in relazione fra loro. Questi, che gli ingegneri di Netflix definiscono come “piccole unità di informazioni sensibili al fattore tempo che necessitano di essere elaborate con bassa latenza” (Amatriain & Basilico 2015, p. 404, trad. mia), nient’altro sono se non l’insieme delle più granulari tracce lasciate dall’utente dentro ai solchi predisposti dalla piattaforma. Ognuno di essi ha l’ambizione di andare a cogliere una vibrazione idealmente irrelata, pura singolarità manipolabile indipendentemente da tutte le altre. In questo senso, la piattaforma tenta di agganciare le più molecolari vibrazioni dei suoi utenti, cercando di instaurare delle propagazioni sempre più intense, correlando tutte le informazioni che riesce a tracciare. È importante notare come non ci sia un’essenza particolare o specifica che individua gruppi di utenti (*taste communities*) e gruppi di titoli (*alt-genres*): entrambi si costituiscono relazionalmente, nella amplificazione o nell’indebolimento delle loro connessioni (Khoo, 2022, p. 6).

Il lavoro del machine learning, in questo senso, sarà quello di calcolare in che modo la variazione di un parametro produca la variazione di tutti gli altri con i quali esso è in relazione. La computazione di questo rapporto differenziale doterà la piattaforma di un calco della macchina astratta che regola i rapporti in seno alla rit-macchina. Questo calco, o qualcosa di molto simile ad esso, è incarnato dalla geografia delle *taste communities* (Gaw, 2022; Pajkovic, 2021). È esattamente sulla base di questa geografia che Netflix sceglie – e paradigmatico in questo caso è l’esempio di *House of Cards* (Finn, 2017, pp. 104-110) – cosa produrre, distribuire oppure eliminare dal catalogo. Proprio qui, in questa cerniera che contemporaneamente separa e tiene assieme macchinico ed estetico, l’*NRS* prova a ricomporre il soggetto fratturato di Guattari, cercando di trasformare la sua attenzione nel carburante della macchina. Ma della macchina, proprio come vuole il filosofo francese, fanno parte anche i nervi, la pelle e le dita degli utenti, assieme ai loro dispositivi, alle connessioni internet della loro città, alle rappresentazioni mentali e alle ambizioni degli attori, dei registi e dei tecnici che lavorano ai film e alle serie, alle videocamere utilizzate, fino ai discorsi e alle passioni che le opere non smettono di generare e di cui non smettono di nutrirsi. Tutti questi flussi entrano ed escono dalla piattaforma, le turbinano attorno, da un lato avvolgendola, dall’altro venendone irrimediabilmente attratti. La piattaforma li annoda

pazientemente, portandosi però dietro tutta l'eterogeneità, tutta la caoticità da cui questi flussi, e i loro assemblaggi, sono irrimediabilmente affetti. In questo senso, Netflix è come scavata da *un fuori*, da una exteriorità, che insiste *nella* piattaforma come un *bug*, come un parassita. Una exteriorità che non giace, banalmente, nella distanza che separa l'analogico (i corpi degli utenti) dal digitale (l'*NRS*), ma che, più sottilmente, passa nella spaziatura che separa e tiene assieme tutte le componenti che abbiamo visto comporre la macchina di Guattari.

Ognuno di questi territori, di questi flussi, dotato di un suo proprio codice, di una sua specifica ritmologia, dovrà entrare in relazione e transcodificarsi con gli altri.

Rit-macchinismo: la piegatura del Caos

Ma come avviene questa connessione tra eterogenei? Se sul piano della tecnicità simondoniana erano proprio le potenze tecniche a garantire la connessione tra gli elementi, cosa garantisce, sul piano trasversale del macchinismo guattariano, l'assemblaggio delle componenti? Per poter definire in maniera esauriente la natura della rit-macchina, manca un ultimo tassello, un ultimo elemento che ci permetta di tracciarne la mappa. Ciò che ci manca è il *ritmo*. Ogni cosa, sia essa manufatto, essere vivente o evento, accade nel tempo. La realtà pulsa, dura, e in questo pulsare le sue parti si compongono, si propagano, si disgregano. A custodire il segreto di questo inarrestabile processo è il ritmo (cfr. Deleuze & Guattari, 2003; Portanova, 2013; Dixon-Romàn, 2016; Crespi & Manghani, 2020). Finanche nel più duro dei materiali, nella materia più solida, batte un ritmo che ne custodisce e ne assicura la durata:

La materia non è distribuita nello spazio e indifferente al tempo; non rimane completamente costante e totalmente inerte in una durata uniforme. [...] Essa non è solo sensibile ai ritmi, ma esiste, nel senso più pieno del termine, a livello di ritmo [...] Le nostre case sono costruite con un'anarchia di vibrazioni. (Bachelard, 2000, p. 137, trad. mia)

Ma ogni elemento, ogni oggetto componente la nostra rete rit-macchinica, non pulsa allo stesso tempo, non batte lo stesso ritmo. Ognuna delle componenti individuate da Guattari, ognuno dei flussi che Netflix non smette di modulare, consiste di una sua precisa ritmologia: flusso di dati, flusso di opere, flusso di segnale, flusso di affetti, ecc. Ognuno con i suoi tassi di velocità e lentezza, ognuno costretto a catturare l'altro, alimentandosene. Ogni flusso è allora contemporaneamente *parassita* ed *ospite*: rilanciandosi fra loro, questi compongono quella figura trasversale fatta di "ritmi ciclici, in sincrono ma fuori fase" (Eshun, 2021, p. 6). È questa sfasatura a garantire l'apertura, la mobilità della pulsazione ritmica, scongiurando il pericolo del collasso sulla misura, vale a dire su un ritmo univoco, scandito dall'alto, imposto. Infatti:

una misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo è l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico (Deleuze & Guattari, 2003, p. 442).

La misura è la rappresentazione del ritmo, il suo simulacro. La misura è lo sguardo di sorvolo che sclerotizza i ritmi dentro una striatura, una griglia, svuotandone la potenza caotica. Il ritmo, nella sua incommensurabilità, è sempre il modo che diversi ambienti, diverse componenti, hanno di piegare il *Caos* – il rumore – che li attraversa e li minaccia.

Le risonanze che si innescano tra i ritmi che compongono la rit-macchina contribuiscono a generare un campo che, raggiunta una determinata soglia di consistenza, produce il suo stesso *nomos*. La rit-macchina sviluppa così la sua propria proto-soggettività: “reti combinate di ritmi poli*contro*contra*sfasati*incrociati che [...] generano una coscienza emergente” (Eshun, 2021, p. 6). Ogni volta che un ambiente (sia esso algoritmico, affettivo, estetico, visivo, di segnale, ecc.) entra in trasduzione con un altro, si costituisce una (non)relazione, un assemblaggio rumoroso: la rit-macchina è la mappa multidimensionale di queste connessioni.

La domanda sulla natura e sull'impatto della piattaforma si trasforma allora nella domanda sulla rit-macchina e sui ritmi, le connessioni, i processi e le risonanze che la costituiscono. È solo su questo terreno che possiamo gettare lo sguardo al di là dei – pur significativi – temi della *sorveglianza* (Zuboff, 2019) e della *governamentalità algoritmica* (Rouvroy, 2016), per provare a capire in che modo le componenti della rit-macchina guattariana incrinino la compattezza della piattaforma, fiaccandone il sogno computazionale. In questo senso, se da un lato la piattaforma non smette di provare ad imporre un certo *dressage* ritmologico sui corpi dei suoi utenti, andando ad agganciarsi direttamente al piano molecolare e pre-soggettivo del desiderio (Cfr. Deleuze & Guattari, 2002, pp. 3-44), dall'altro essa è costantemente esposta al rischio di amplificare dei ritmi esogeni che sfidano il suo apparato predittivo, trascinandola verso inattese vie di fuga.

Conclusioni: la rit-macchina e la piattaforma

Netflix, e le piattaforme più in generale, costituiscono un caso specialissimo in cui oggetto tecnico e rit-macchina paiono perfettamente sovrapponibili. Ma, l'abbiamo visto, la piattaforma non è la rit-macchina. Questa è l'edificio trasversale e cangiante, attraversato “da una sorta di dinamismo”, nel quale proliferano i parassiti. Ognuna delle relazioni trasduttive che legano un piano all'altro – uno schermo ad un soggetto, un *alt-genre* ad un affetto di un utente, una regola dell'*NRS* ad un gruppo di opere, un formato di streaming ad una certa larghezza di banda – si porta dietro il segno di una *non-relazione* (Serres 2022), che è l'esito di una tra(s)duzione *ontologicamente caotica*. Se una relazione esiste, essa, letteralmente, *fa rumore*: “se ci sono canali, allora c'è rumore. Niente canale senza rumore” (p. 109). Ogni concatenamento inietta, fra i termini che connette, un fuori, un ritmo – che Serres, e noi con lui, chiamiamo *parassita* – irrecuperabile alla grammatica della relazione.

La rit-macchina, come le macchine desideranti di Guattari e Deleuze (2002), funziona solo guastandosi, ed è sempre “lavorata da un desiderio di abolizione. Il suo emergere si accompagna al guasto, alla catastrofe” (Guattari, 2020, p. 52). La rit-macchina è caratterizzata da una precarietà inemendabile. La piattaforma, invece, lavora con la ridondanza della misura, cristallizzando la maglia ritmica da cui essa stessa promana. L’ambizione della piattaforma è di colonizzare la rit-macchina: ne orienta le propagazioni, ne impone le ridondanze, ne prosciuga la *vis* caotica. Netflix è intimamente attraversata da questa tensione: la continua produzione di etichette (Arielli, 2018; Finn, 2017; Gaw, 2022), assieme all’infaticabile attività di calcolo e di predizione algoritmica del comportamento (Rodríguez Ortega, 2022), opera come una maglia che cerca di anticipare ogni divenire rit-macchinico. Ma, al di sotto di questa striatura, la rit-macchina lavora inesausta: ognuna delle sue componenti non smette di inventare il modo di stare assieme alle altre, rilanciandosi, aggregandosi, ignorandosi e disturbandosi. Ogni film, ogni episodio di una serie, finanche ogni inquadratura, se da un lato si porta dietro il segno di quella misura che tutto vuole anticipare, dall’altro corre sempre il rischio di generare una risonanza, di dar luogo ad un ritmo, che può propagarsi ben al di là dei calcoli dell’*NRS*. I contenuti estetici, al pari dei flussi di dati e delle ricorsività algoritmiche, non sono che ritmi, architetture vibrazionali le cui risonanze macchiniche (corporali, tecniche, politiche) sono costantemente in predicato di propagarsi e generare i più imprevedibili esiti. È vero: Netflix non è una piattaforma sociale nello stesso senso in cui possono esserlo Facebook, Instagram o Tiktok. Al pari di queste, però, la piattaforma di streaming è infettata da un flusso parassitologico (gli affetti degli utenti, le differenti tecnicità dei suoi componenti, i contenuti estetici delle sue opere, etc.) che genera un vortice di risonanze la cui origine si fa inassegnabile. In questo senso, le propagazioni tecno-culturali della rit-macchina vanno ben oltre qualsiasi possibile sogno computazionale. Proprio come auspicava Guattari, se “l’uso capitalistico dell’astrazione [...] consiste nel mettere ogni cosa in rapporto a una norma, [se] senza posa, l’astrazione capitalistica deve rifare il vuoto, riprodurre la dissociazione e l’isolamento [...] questo depotenziamento è sempre, da qualche parte, segretamente demolito” (Guattari, 2022, pp. 46-47). Il mondo è una macchina di macchine, è vero, e gli stessi soggetti non sono che gli esiti di queste infinite macchinazioni. Ma ogni volta che si dà macchina, si dà anche rumore, caos, imprevedibilità. Ogni assemblaggio – tecnico, algoritmico, affettivo – inventa il suo proprio *nomos*, la sua ritmologia, dando luogo ad una “coscienza emergente” (Eshun, 2021, p. 6) insensibile a qualsiasi volontà esogena.

Ciò che abbiamo provato ad articolare in questo saggio, allora, è una prospettiva in cui Netflix diviene parte di un insieme socio-tecnico più ampio e stratificato – la *rit-macchina* – il cui sistema di risonanze finisce per esondare il puro interesse corporativo dell’azienda-Netflix, trasformandosi in “un operatore di individuazione e di concatenamenti sociali” (Sauvagnargues, 2016, p. 186, trad. mia). In quest’ottica, si determina una radicale redistribuzione delle *agency*, che coinvolge tutte le componenti rit-macchiniche (opere, cavi, algoritmi, utenti, cloud, e così via): sono queste che, assemblandosi e parassitandosi, inventano un *nomos* macchinico che sfugge al controllo *Corporate Platform Complex* (Terranova, 2024). Da un lato dotato di una enorme forza di propagazione, dall’altro

incessantemente esposto all'intensità di quelle vibrazioni che non smettono di attraversarlo, tutto il complesso delle piattaforme proprietarie diviene, alla luce di quanto visto, "ben lontano dall'essere un impero pacificato; è turbato, al contrario, da un profondo stato di agitazione. Se da un lato sembra che abbia colonizzato il mondo, dall'altro [...] esso è sempre perennemente *accerchiato*" (p. 20).

Nota biografica

Antonio Ricciardi è un ricercatore indipendente il cui lavoro è focalizzato sui temi del ritmo, della tecnica e delle nuove tecnologie, con particolare riferimento al pensiero di G. Deleuze, F. Guattari e G. Simondon. Suoi scritti sono apparsi su *Mediascapes*, *Kaiak*. A Philosophical Journey, *Menelique*, *NOT*, *Roots&Routes*, *Kabul Magazine* e altrove.

Bibliografia

- Airoldi, M. (2022). *Machine Habitus. Towards a Sociology of Algorithms*. Cambridge: Polity Press.
- Alexander, N. (2016). Catered to Your Future Self: Netflix's "Predictive Personalization" and the Mathematization of Taste. In K. McDonald & D. Smith-Rowsey (eds), *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 81-100). New York, NY, London, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Alvarez Leòn, L. F. (2019). The Emergence of Netflix and the New Digital Economic Geography of Hollywood. In T. Plothe & M. B. Amber, (eds), *Netflix at the Nexus. Content, Practice, and Production in the Age of Streaming Television* (pp. 47-63). New York: Peter Lang.
- Amatriain, X., & Basilico, J. (2015). *Recommender Systems in Industry: A Netflix Case Study*. In F. Ricci, L. Rokach & B. Shapira, (eds), *Recommender Systems Handbook* (pp 385–419). Boston, MA: Springer.
- Andò, R., e Marinelli, A. (2018). *Television(s). Come cambia l'esperienza televisiva tra tecnologie convergenti e pratiche social*. Milano: Guerini e Associati.
- Arielli, E. (2018). Taste and the Algorithm. *Studi di estetica*, XLVI(3), 77-97 doi:10.7413/18258646062.
- Bachelard, G. (2000). *The Dialectic of Duration*. Manchester: Clinamen Press.
- Bardin, A. (2010). *Epistemologia e politica in Gilbert Simondon. Individuazione, tecnica e sistemi sociali*. Vicenza: Fuoriregistro.
- Bardin, A. & Ferrari, M. (2022). Governing Progress: From Cybernetic Homeostasis to Simondon's Politics of Metastability. *The Sociological Review Monographs*, 70(2), 248-263. doi:10.1177/00380261221084426.

- Beckley, J., Rhines, A., Wong, J., Wardrop, M., Mao, T., & Tingley, M. (2019). Data Compression for Large-Scale Streaming Experimentation. *The Netflix Tech Blog*. Preso da: <https://netflixtechblog.com/data-compression-for-large-scale-streaming-experimentation-c20bfab8b9ce>.
- Bogost, I., & Montfort, N. (2007). New Media as Material Constraint. An Introduction to Platform Studies. In *Electronic Tectonics: Thinking at the Interface. Proceedings of the First International HASTAC Conference*, pp. 176-193. HASTAC. Preso da: <https://core.ac.uk/download/pdf/37750302.pdf#page=196>.
- Carmi, E. (2020). Rhythmedia: A Study of Facebook Immune System. In *Theory, Culture & Society*, 37(5), 119-138. doi:10.1177/0263276420917466.
- Crespi, P., & Manghani, S. (eds). (2020). *Rhythm and Critique, Technics, Modalities, Practices*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e Ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Deleuze, G., & Guattari F. (2002). *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari F. (2003). *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.
- De Ruvo, G. (2022). Rimettere il fantasma nella macchina: una critica deleuziana dell'ontologia digitale e della governamentalità algoritmica. *La Deleuziana*, 14, 19-34. Preso da: <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2022/09/De-Ruvo.pdf>.
- Dinerstein, J. (2006). Technology and its Discontents: On the Verge of the Posthuman. *American Quarterly*, 58(3), 569-595. doi:10.1353/aq.2006.0056.
- Dixon-Romàn, E. (2016). Algo-Ritmo: More-Than-Human Performative Acts and the Racializing Assemblages of Algorithmic Architectures, *Cultural Studies↔Critical Methodologies*, 16(5), 482-490. doi:10.1177/1532708616655769.
- Eshun, K. (2021). *Più brillante del Sole*. Roma: NERO Edizioni.
- Finn, E. (2017). *Che cosa vogliono gli Algoritmi?* Torino: Einaudi.
- Gaw, F. (2022). Algorithmic Logics and the Construction of Cultural Taste of the Netflix Recommender System. *Media, Culture & Society*, 44(4), 706-725. doi:10.1177/01634437211053767.
- Gomez-Uribe, C.A., & Hunt, N. (2015) The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value, and Innovation. *ACM Transactions on Management Information Systems*, 6(4), 1-19. <https://doi.org/10.1145/2843948>.
- Guattari, F. (2020). *Caosmosi*. Milano: Mimesis.
- Guattari, F. (2022). *L'inconscio macchinico*. Salerno: Orthotes.
- Hallinan, B., & Striplas, T. (2016). Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media & Society*, 18(1), 117-137. doi:10.1177/1461444814538646.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. London: Palgrave Macmillan-Cham.
- Khoo, O. (2022). Picturing Diversity: Netflix's Inclusion Strategy and the Netflix Recommender Algorithm (NRA). *Television & New Media*, 24(3), 1-17. doi:10.1177/15274764221102864.

- Lazzarato, M. (2017). *Segni e Macchine*. Verona: Ombre Corte.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations. Geografia della distribuzione digitale*. Roma: Minimum Fax.
- Lotz, A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York, NY, London: New York University Press.
- Parisi, L. (2019). Critical Computation: Digital Automata and General Artificial Thinking, *Theory, Culture & Society*, 36(2), 89-121. doi:10.1177/0263276418818889.
- Pajkovic, N. (2021). Algorithms and Taste-Making: Exposing the Netflix Recommender System's Operational Logics. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28(1), 214-235. doi:10.1177/13548565211014464.
- Portanova, S. (2005). Rhythmic Parasites: A Virological Analysis of Sound and Dance. *The Fibreculture Journal*, 4. Preso da: <https://four.fibreculturejournal.org/fcj-021-rhythmic-parasites-a-virological-analysis-of-sound-and-dance/>.
- Portanova, S. (2013). *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rastogi, D., Parihar, T. S., & Kumar, H. (2023). A Parametric Analysis of AVA to Optimise Netflix Performance. *International Journal of Information Technology*, 15(5), 2687-2694. doi:10.1007/s41870-023-01281-z.
- Rodríguez Ortega, V. (2022). 'We Pay to Buy Ourselves': Netflix, Spectators & Streaming. *Journal of Communication Inquiry*, 47(2), 126-144. doi:10.1177/01968599211072446.
- Rouvroy, A. (2016). La governamentalità algoritmica: radicalizzazione e strategia immunitaria del capitalismo e del neoliberalismo? *La Deleuziana*, 3, 30-36. Preso da: <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Rouvroy2.pdf>.
- Sauvagnargues, A. (2016). *Artmachines. Deleuze, Guattari, Simondon*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Serres, M. (2022). *Il Parassita*. Milano: Mimesis.
- Simondon, G. (2002). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*. Milano: Mimesis.
- Simondon, G. (2021). *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*. Salerno: Orthotes Editore.
- Striphas, T. (2015). Algorithmic culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412. doi:10.1177/1367549415577392.
- Terranova, T. (2024). *Dopo Internet*. Roma: Edizioni Nero.
- Wolff, M., (2015). *Television Is the New Television*. New York, NY: Penguin.
- Zuboff, S. (2019). *Il Capitalismo della Sorveglianza*. Roma: LUISS.