Innesti | Crossroads 5

Testimoni di guerra
Cinema, memoria, archivio

Massimiliano Coviello

Edizioni
Ca'Foscari

Testimoni di guerra

Innesti | Crossroads
Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

5

Edizioni
Ca'Foscari

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Direttori | General editors
Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board
Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione | Editorial staff

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori | Readers
Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Danièle Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali Palazzo Malcanton Marcorà Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/Innesti

Testimoni di guerra
Cinema, memoria, archivio

Massimiliano Coviello

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2015

Testimoni di guerra: Cinema, memoria, archivio
Massimiliano Coviello

© 2015 Massimiliano Coviello per il testo
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/
ecf@unive.it

1a edizione aprile 2015
ISBN 978-88-6969-013-6 (pdf)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Abstract

This volume examines the figures and the reports of the witness within contemporary cinema, with particular attention to the representation of the conflicts that took place between the end of the 20th century and the first decade of the new millennium. During this period, technological innovations have radically changed the military logistics, the fields and the ways of perceiving wars (from the Gulf War to those proclaimed against the terroristic threats which followed the Twin Towers' attacks). Starting from the analysis of documentary – and fiction films, *Testimoni di guerra* highlights the strategies that allow the audiovisual report to create a new representation of the traumatic events. Thus, the report, free from the indexical relation between the technical equipment and the scene depicted, emerges as a changeable and problematic effect in unstable balance between the inscription of subjectivity and the erasure of its traces. Its effectiveness and social grip depend on these superimpositions: the objective narration of historical events coexists with the subjective report of the witness revealing the partiality of the documentation. Their attempts to overcome each other produce instability to the benefit of the memory, a social and cultural skill that requires access to both narration and images in order to make progress.

Sommario

Introduzione 9

PARTE PRIMA: IMMAGINI E RACCONTI DAL FRONTE

Sul campo di battaglia
Logistica della percezione e sintassi del visibile 25

Riattivazione della memoria e autenticazione delle immagini di guerra 59

PARTE SECONDA: GLI ARCHIVI DELLA SOFFERENZA

Fotografi delle torture 87

Il racconto delle vittime e dei carnefici 101

Conclusioni 131

Bibliografia 139

0 Introduzione

Sommario 0.1. Lo spazio delle immagini. – 0.2. Su alcune funzioni testimoniali dell'immagine contemporanea. – 0.3. Forme del ricordo, protesi della memoria, processi di archiviazione. – 0.4. Il posto del cinema nella ricostruzione degli eventi bellici. – 0. 5. Racconti e figure del testimone nel cinema di guerra. – 0.6. Il percorso narrativo dell'immagine di guerra. – 0.7. Ringraziamenti.

0.1 Lo spazio delle immagini

Alla fine degli anni Trenta, Walter Benjamin sottolineava la variabilità storica della visione. La percezione umana e il campo del sensibile non sono immutabili ma si riconfigurano grazie a un insieme di condizioni che il filosofo tedesco riassume sotto il termine latino di 'medium' (cfr. Pinotti, Somani 2012, pp. IX-XII). Pertanto, nel corso della storia delle culture visive, agli apparati che hanno modificato la visione si accompagna la sollecitazione delle capacità cognitive ed emotive connesse alla percezione.

In un'epoca in cui l'avvento del digitale ha espanso le possibilità di riproducibilità tecnica, l'immagine si configura sempre più come un costrutto culturale – concrezione di una storia e di una memoria delle forme – che ha perduto il saldo ancoraggio al suo supporto. Perdita o liberazione, dipende dai punti di vista. Fatto sta che nel panorama attuale diventa sempre più arduo definire le immagini a partire dal loro contenitore, che ambisce a trattenere e qualificare gli oggetti che in esso circolano (le immagini pittoriche, quelle televisive, cinematografiche, eccetera). Le immagini transitano continuamente nel nostro spazio sociale; gli schermi, «snodi di un circuito complesso» (Casetti 2015, p. 242), le captano per il tempo necessario a fruirle, spesso distrattamente, a modificarle, ad archiviarle, a condividerle negli spazi pubblici concessi dai social network. Nell'attuale condizione storica, nuovi e vecchi media sono stati destituiti dalla loro funzione di intermediazione tra il soggetto e il mondo e sono diventati dei display, degli strumenti che intercettano il transito continuo delle immagini e lo mettono a disposizione dei *prosumer*, ossia degli utenti che consumano e al contempo creano, producono e distribuiscono.

Per orientarsi nel campo del visivo, delle rappresentazioni, al confine tra la riflessione estetica e la teoria dell'arte, fra la semiotica dell'immagine, la teoria dei media e gli studi culturali, è necessario considerare le immagini

alla stregua di fluidi che transitano continuamente da un supporto all'altro.[1] È il campo delle interrelazioni che le immagini intrattengono, migrando da un media all'altro, trasformandosi, interferendo con le convenzioni di un supporto, ibridando i linguaggi, a dover essere indagato nel suo carattere molteplice, molare.

Il cinema è una delle zone nevralgiche di questi paesaggi in trasformazione ma è anche una piattaforma di osservazione per questi fenomeni.[2] Se le condizioni della fruizione cinematografica si stanno modificando drasticamente sino a frantumare la novecentesca visione in sala in miriadi di spazi – dalla poltrona di casa circondata dall'home theater ai video su YouTube, sino alla fruizione in movimento consentita da smartphone e tablet –, il linguaggio cinematografico, il modo di concatenare immagini e suoni, resta, anche in epoca postmediale (Krauss 2005a; Casetti 2009, pp. 173-178; 2011, pp. 162-170), il riferimento principale per la costruzione dell'infrastruttura sulla quale si sono sviluppati i media digitali. Pertanto, il cinema può essere pensato come apparato capace di influenzare le condizioni dell'esperienza sensibile della contemporaneità e come linguaggio che determina il funzionamento dei media digitali. Esso si innesta all'interno di nuove infrastrutture mediali, ne influenza alcune dinamiche di funzionamento e ne ingloba a sua volta alcuni elementi. Gli archivi visivi vengono esplorati, mobilitati, dai film che se ne appropriano per inserire le immagini del passato all'interno di nuovi montaggi, per attraversare la storia e arricchirla di nuovi racconti. Muovendosi tra passato e presente, prefigurando scenari futuri, il cinema continua a dialogare con lo spettatore, a sollecitarne la visione e a provocarne l'immaginario.

1 Per una genealogia delle diverse teorie che si sono confrontate sullo statuto e sulle funzioni delle immagini si veda l'introduzione di Andrea Pinotti e Antonio Somaini (2009, pp. 9-35) contenuta nel volume da loro curato e dedicato al dibattito contemporaneo sulle teorie dell'immagine. Per una ricostruzione dei regimi di visibilità rinvenibili nella storia delle forme di testualità come dei modi di fruizione in esse implicate si rimanda alle riflessioni di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (1996, pp. 41-101).

2 Nel rintracciare le linee guida per lo sviluppo della cultura visiva Béla Balázs scrive: «L'evoluzione della sensibilità umana [...] apre un capitolo nuovo nella storia dell'educazione dell'uomo. [...] In conseguenza di un arricchimento oggettivo dell'arte cinematografica, nasce **l'occhio** per il cinema, la cultura cinematografica. Le forme espressive del film si svilupparono a grado a grado ma con grande rapidità, e al tempo stesso stimolarono nel pubblico la facoltà di afferrare il nuovo linguaggio. Nasce dunque, sotto i nostri occhi, non soltanto un'arte nuova, ma anche un uomo dotato di una nuova sensibilità, di un nuovo ingegno, d'una nuova cultura» (Balázs 1975, p. 38). La consapevolezza del potenziale iscritto nell'apparato percettivo balza agli occhi della cultura attraverso una forma di rappresentazione che ne dispiega le potenzialità. Balázs è il primo teorico ad utilizzare, nel 1924, il termine di 'cultura visuale' (visuelle Kultur) (cfr. Balázs 2008).

0.2 Su alcune funzioni testimoniali dell'immagine contemporanea

Un'indagine sulle funzioni testimoniali delle immagini in epoca contemporanea non può prescindere dal campo intrecciato dei media, dalla proliferazione dei contesti discorsivi, dalla diversificazione degli apparati tecnologici di fruizione. Se le immagini influenzano in misura crescente sia i processi di negoziazione culturale del senso sia quelli sociali dell'esperienza, allora le strategie di costruzione del punto di vista e le dinamiche di inclusione e coinvolgimento dello spettatore diventano temi del dibattito teorico con molti rimandi e riflessi al modo di agire e pensare.

La scelta di frapporre tra il soggetto e il mondo la mediazione di un apparato percettivo si trova oggi sottoposta alla prepotente cancellazione di quegli appigli che consentono di ricostruire le coordinate dello sguardo. Questo processo di cancellazione della mobilità posizionale dello sguardo prende avvio con l'immagine televisiva del crollo delle Twin Towers. La singolarità ripetitiva e anestetizzante di questa immagine ne ha prodotto l'usura semiotica, un'ipostatizzazione che, al di là dei modi di produzione tecnica, ha eroso le capacità referenziali di quell'immagine e sottratto l'evento di qualsiasi metabolizzazione cognitiva (cfr. Dinoi 2008, pp. 141-142; Žižek 2002, pp. 20-21). Alla dimensione aspettuale che il discorso mediatico ha costruito attorno a quest'immagine si aggiunge quella enunciativa in cui i punti di vista possibili sull'evento '11 settembre' vengono inglobati, iscrivendo in queste immagini un simulacro testuale dello spettatore e cancellando quegli appigli che consentono allo spettatore di ricostruire le coordinate dello sguardo, impedendogli di oscillare tra diverse posizioni e restituendogli l'impressione di occuparle già tutte. Una sorta di neutralizzazione del punto di vista, un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, che si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre a un effetto di auto-evidenza, di appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è rappresentato. È proprio a partire dalle modalità di gestione massmediatica dell'11 settembre che i discorsi sul 'ritorno traumatico della realtà' e, all'opposto, sulla definitiva sparizione del 'reale' a vantaggio di logiche finzionali e spettacolari hanno dovuto fare i conti con la funzione costruttiva dei linguaggi, con la capacità del discorso di definire le coordinate attraverso le quali la società contemporanea costruisce un racconto degli eventi e ne determina l'iscrizione nella memoria. D'altra parte, l'utilizzo e la riscrittura dell'attacco alle Twin Towers ha mostrato come i produttori di immagini e gli spettatori siano capaci di assumere uno sguardo critico e consapevole, capace di districarsi nel discorso prodotto dalle immagini.

Il cinema diventa uno dei principali strumenti per il racconto di un evento storico e soprattutto per l'esplicitazione delle dinamiche discorsive che ne hanno garantito la comprensione o l'occultamento, nella misura in cui i film si fanno carico sia di una diagnosi delle scelte ideologiche che hanno

guidato i principi di selezione e presentazione dei 'fatti' (quali documenti sono stati conservati e perché), sia di includere nel tessuto del racconto una mobilità posizionale per lo spettatore. Sollecitare e riabilitare le funzioni testimoniali dell'immagine vuol dire offrire un posto allo spettatore, mobilitarne i valori e la sensibilità, propendere verso l'esplicitazione delle componenti che hanno permesso a quell'immagine di formarsi, di circolare e di fare presa sui discorsi sociali. È nel cinema che l'estetologo Pietro Montani ha rinvenuto e analizzato a più riprese una **politica dell'immagine testimoniale**.

> Perché il cinema, meglio di qualsiasi altra forma di esplorazione del visibile, ha saputo praticare, perlustrare, elaborare l'incrocio della cosa e dello sguardo, lo spazio del riguardo, si potrebbe dire, rendendolo interminabile, inconclusivo, mai chiuso sulla cattura e la normalizzazione dell'altro e dell'estraneo. […] Il cinema ha saputo mostrare che **questo incrocio non è puntiforme**, ma è un'apertura, uno spazio abitabile. (Montani 2011a, pp. 17-18)

Attestare una porzione di realtà non è sufficiente: la capacità documentale del mezzo cinematografico deve essere affiancata dalla rielaborazione narrativa che il racconto audiovisivo può attuare. Ripercorrendo le fasi che hanno portato il cinema a occupare le principali funzioni scopiche nel Novecento, Francesco Casetti descrive la relazione processuale che all'attestazione fa seguire il racconto, una dinamica che dalla constatazione passa alla ricostruzione per spingersi sino all'invenzione:

> Testimoniare è offrire il racconto di fatti effettivamente avvenuti; mentre raccontare è testimoniare fatti possibili. I due gesti sono in qualche modo circolari. Il cinema esalta questa circolarità passando da un fronte all'altro con straordinaria fluidità […]. Dunque la restituzione del mondo richiede un intervento diretto: non si può constatare un dato di fatto se non lo si ricostruisce anche un poco e se, ricostruendolo, non gli si aggiunge anche un pizzico di invenzione. […] l'immagine filmica rappresenta un campo di convergenza di misure diverse; ma è anche un luogo in cui queste misure si vengono articolando e definendo reciprocamente. Per questo possiamo ben dire che il cinema ha ereditato sia il senso della documentazione sia il senso del racconto; li ha messi a confronto come mai nessuno prima aveva potuto fare; li ha fatti collassare, con tutta la vertigine che ne consegue; ma ne ha anche riformulato la natura e l'identità in modo più produttivo. (Casetti 2005, pp. 124-126)

Il gioco tra i procedimenti linguistici permette di oscillare tra oggettività e soggettività. Seppur codificata e interdefinita, la tipologia degli sguardi filmici viene costantemente rimessa in questione dai film in cui al ricono-

scimento di uno stato di cose si sovrappone l'intervento di un punto di vista soggettivo (cfr. pp. 132-133). Il potenziale testimoniale si nutre di queste oscillazioni e al contempo apre il campo al **lavoro della memoria**, pratica sociale e culturale che non può progredire senza i mezzi della narrazione, senza archivi da perlustrare e immagini da inseguire.

La testimonianza è perseguita attraverso costrutti enunciativi che alternano l'iscrizione di una soggettività alla cancellazione delle sue tracce, un andirivieni tra il discorso in cui l'atto di enunciazione punteggia con le sue marche l'enunciato e la storia, dove invece «gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nell'orizzonte della storia» (Benveniste 1971, p. 287). Storia e racconto, che per il filosofo Paul Ricœur sono due procedure di ri-figurazione del tempo, trovano nel racconto testimoniale un luogo di implicazione reciproca (Ricœur 1988, pp. 279-290). **L'efficacia della testimonianza**, la sua cattura nel circuito della memoria, la sua presa sociale, dipendono da queste sovrapposizioni: la narrazione di eventi storici si affianca alle marche della soggettività, riconducibili a un filtro autobiografico (cfr. Cati 2013, p. 9), che qualificano il testimone in quanto tale e al contempo imprimono alla documentazione dei fatti la parzialità di un punto di vista che li ricostruisce.

> La specificità della testimonianza consiste in ciò: che l'asserzione di realtà è inseparabile dal suo accoppiamento con l'autodesignazione del soggetto testimone. Da questo accoppiamento procede la formula tipo della testimonianza: io c'ero. Ciò che viene attestato è indivisibilmente la realtà della cosa passata e la presenza del narratore sui luoghi dell'occorrenza. Ed è il testimone a dichiararsi, innanzitutto, come tale. Egli nomina se stesso. Un triplice deittico punteggia l'autodesignazione del testimone: la prima persona del singolare, il tempo passato del verbo e la menzione del là in rapporto al qui. (Ricœur 2003, pp. 229-230)

È proprio la tendenza ad imprimere la soggettività e la parzialità di un punto di vista sugli eventi che ha portato la testimonianza ad essere confinata per lungo tempo tra le false notizie, nei confronti delle quali gli storici hanno esercitato la loro metodica diffidenza (cfr. Bloch 1997, pp. 163-184). D'altra parte anche la scrittura della storia, per farsi garante del passato, non può esimersi dal confronto con la massa testimoniale che, a partire dai genocidi del Novecento e in particolare dalla Shoah, impone il dovere di ricordare e la salvaguardia da possibili revisionismi (cfr. Wieviorka 1999, p. 16).

Testimoniare vuol dire esporre l'ordine dei fatti che, non potendo assurgere a un valore di verità incontrovertibile, accetta di mostrarsi parziale, rivedibile, incompleto. Il discorso del testimone chiede di essere accolto, costruisce la sua credibilità a partire dal confronto con la comunità che si appresta ricevere la testimonianza. Prendono forma le traiettorie che definiscono **la dimensione etica del discorso testimoniale**: tra il debito assunto

nei confronti delle vittime, per le quali si custodisce il ricordo e si racconta, e il dovere nei confronti delle generazioni future alla quali bisogna consegnare la memoria del passato (Ricœur 2003, pp. 127-128).

0.3 Forme del ricordo, protesi della memoria, processi di archiviazione

L'urgenza di salvaguardare e preservare una memoria collettiva, che è sempre in procinto di scomparire o di essere manipolata a fini politici e propagandistici, è un tratto caratteristico della nostra cultura e ne attraversa per intero la storia. Se le mnemotecniche erano l'antica pratica con la quale il retore fissava nella memoria, proprio attraverso delle immagini spaziali, i cosiddetti *loci*, le fasi del suo discorso, e ne incrementava la persuasività (cfr. Yates 1993), le tecnologie sviluppate nel tempo per tramandare la memoria degli eventi alla collettività sono altresì uno strumento per selezionare e conservare gli eventi e soprattutto per garantirne la comprensibilità a partire da uno specifico punto di osservazione.[3]

D'altra parte oggi è diventato altrettanto urgente differenziare i processi di accumulazione delle informazioni come lo stoccaggio digitale dei dati dalla capacità di elaborazione memoriale di questi ultimi. È sempre più pressante la necessità di valutare le differenze che intercorrono tra una struttura conservativa, spesso esteriorizzata, e l'esercizio di memoria, tra il trattenere e l'elaborare, tra il trasmettere alle generazioni future e l'obliare. Tra interiorizzazione nella forma del ricordo ed esteriorizzazione attraverso i delegati della memoria (dalle mnemotecniche agli archivi di immagini e filmati reperibili su internet), tra stoccaggio delle informazioni e lavoro della memoria, si gioca il legame sociale con il passato e la progettualità verso il futuro. Questo equilibrio risulta sempre più instabile, pendente dalla parte dell'accumulo e dell'esonero del soggetto dai processi di memorizzazione, proprio a causa dell'incremento delle protesi tecniche. Anche il lato attivo della memoria, il suo esercizio, si trova 'bloccato' nell'incapacità di regolare i rapporti con il passato: nella disarticolazione dei legami tra la selezione storiografica e la costruzione identitaria, l'archiviazione, intesa come attività di costruzione di una storia comunitaria, rischia di trasformarsi in un catalogo di fatti.

3 Si tratta dell'operazione storiografica che, secondo De Certeau, raccoglie dei fenomeni e produce dei documenti. «In storia, tutto comincia con il gesto di mettere da parte, di raccogliere, e quindi di trasformare in 'documenti' alcuni oggetti suddivisi in altro modo. Il primo lavoro è questa nuova suddivisione culturale. In realtà essa consiste nel produrre tali documenti, con il ricopiare, trascrivere o fotografare cambiandone simultaneamente il posto e lo statuto. [...] Il materiale viene creato dalle azioni predisposte che lo ritagliano nell'universo dell'uso, che vanno a cercarlo anche fuori delle frontiere di questo universo destinandolo a un nuovo impiego coerente. Esso è la traccia degli atti che modificano un ordine ricevuto e una visione sociale» (de Certeau 2006, pp. 83-84).

Nel caso delle immagini di guerra i processi di condivisione e archiviazione mettono bene in luce gli effetti di deresponsabilizzazione derivanti dagli eccessi di patemizzazione indotti negli spettatori (cfr. Sontag 2003; Boltanski 2000) e i rischi prodotti da un disinteressamento nei confronti dei *frames* con cui il discorso politico troppo spesso esautora i cittadini dalle loro responsabilità (cfr. Butler 2010, pp. 63-100). Ma i processi di delega e assuefazione non dominano incontrasti lo scenario dei paradigmi di accesso, fruizione e condivisione della memoria e delle sue immagini nella contemporaneità. Essi, seppur preponderanti, sono controbilanciati da processi che richiedono la partecipazione interattiva del soggetto e ne sollecitano l'immaginazione (Montani 2014, pp. 15-19). Si tratta ad esempio del montaggio, inteso come strumento linguistico e creativo, forma di sapere pratico (cfr. Zucconi 2013, pp. 28-32) che può concorrere al rinvenimento delle immagini e dei documenti del passato, al loro riassemblaggio, e alla ridefinizione dei loro significati, garantendo così alle forme archiviali di essere non solo un repertorio delle tracce del passato ma anche uno strumento utile alla memoria storica e culturale.

I film analizzati nelle prossime pagine mostrano come le potenzialità testimoniali delle immagini di guerra possano attivarsi a partire dalla convergenza e dal montaggio di elementi eterogenei dal punto di vista mediale: dalle immagini che documentano la guerra sul campo di battaglia al dialogo tra disegni animati e reportage televisivi, dalle fotografie digitali diffuse sul web e utilizzate come prova giudiziaria contro i crimini di guerra ai documenti conservati negli archivi che, sottoposti a processi di musealizzazione, rischiano di essere degradati al rango di testimoni muti, incapaci di riattivare la memoria collettiva. Attraverso questa eterogeneità, presente nei singoli film, è possibile ripensare sia la relazione tra documentalità e processi di finzionalizzazione, sia la capacità testimoniale del cinema. Del resto, uno dei nodi problematici è proprio quello della possibile confusione tra il logoramento del potere testimoniale dell'immagine e la perdita di una dimensione referenziale attribuita al digitale e quindi esclusivamente inerente ai modi di produzione tecnica. Al di là della dimensione referenziale, ciò che influenza le capacità testimoniali delle immagini riguarda i fenomeni di rimediazione e interstestualità. Infatti, laddove la rimediazione permette di comprendere come «un medium si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale» (Bolter, Grusing 2002, p. 93) e di generare effetti contraddittori di trasparenza e opacità (ipermediazione) nella percezione del medium da parte dello spettatore (cfr. pp. 99-100), l'intertestualità costruisce un sistema di comparazione tra i regimi discorsivi messi in atto dai testi audiovisivi, le pratiche simboliche e sociali (cfr. Casetti 2006, pp. 39-40).

0.4 Il posto del cinema nella ricostruzione degli eventi bellici

I temi della guerra e la sua rappresentazione hanno attraversato tutta la storia del cinema: dai documentari girati nelle trincee della Prima Guerra Mondiale ai cinegiornali utilizzati come strumenti di propaganda durante il secondo conflitto mondiale; dai film ambientati durante la guerra in Vietnam – *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick, Platoon (1986) di Oliver Stone sono solo tre degli esempi più noti – fino alle recenti produzioni che mettono in scena conflitti in Medio Oriente da poco terminati o ancora in corso come *Redacted* (2007) di Brian de Palma e *The Hurt Locker* (2008) di Kathryn Bigelow, entrambi ambientati durante la seconda Guerra del Golfo, e *American Sniper* (2014) di Clint Eastwood, in cui la parabola della guerra al terrore viene filtrata attraverso lo sguardo e la morale di un letale cecchino dei Navy Seals.

Piuttosto che considerare il cinema di guerra dal punto di vista diacronico e descriverne l'evoluzione, questo volume prova a mettere in luce come alcuni dei film rubricabili all'interno del macro-genere del cinema di guerra siano un banco di prova metodologico per la comprensione delle dinamiche connesse alla ricostruzione della memoria in relazione a eventi traumatici e alla riconfigurazione della semiosfera – metafora biologica introdotta da Jurij Michajlovič Lotman per descrivere il funzionamento e l'evoluzione di un sistema culturale inteso come spazio semiotico dai confini porosi lungo i quali si realizzano continui processi di filtraggio e traduzione tra interno ed esterno (cfr. Lotman 1985) – sottoposta a momenti esplosivi come quelli rappresentati dalle situazioni conflittuali. Seguendo questo approccio si può individuare il posto del cinema nel meccanismo della cultura e mostrare come le relazioni complesse che attraversano l'universo dei testi artistici siano alla base di quella produttività dialogica che è il tratto costitutivo della semiosfera (Lotman 1994, p. 71).

Per Lotman, le situazioni di crisi sono momenti privilegiati per comprendere e autorappresentarsi i meccanismi semiotici alla base di una cultura (Burini, Niero 2010, pp. 241-264; Lotman 1993). Il conflitto e le sue rappresentazioni sono luoghi teorici in cui si palesano agli occhi dello studioso gli elementi invarianti che una cultura tende a preservare. A fianco a essi si nota l'incessante emersione di stati di turbolenza che, in diversa misura, vanno a intaccare la rigidità del nucleo strutturale. L'irruzione della 'diversità', dell''estraneità', all'interno della consuetudine porta con sé effetti esplosivi che possiedono diversi gradi di traducibilità o di assimilazione, ossia di un'incorporazione priva di traduzione. La rigenerazione del senso e il dinamismo morfologico all'interno della semiosfera dipendono dalla capacità di allestire spazi discorsivi per l'alterità. All'interno del quadro descritto, il testimone e le sue differenti manifestazioni discorsive (dalle fonti orali ai documenti storici, sino alla loro riproposizione all'interno di generi

finzionali), possono essere considerati delle figure di mediazione tra universi semiotici e forme testuali. Il discorso del testimone sfrutta l'efficacia del suo fare persuasivo per favorire l'ingresso del 'nuovo', stimolando così il dialogismo e l'asimmetria. Nel caso del racconto di guerra, tale efficacia si rende problematica a causa del portato traumatico degli eventi, delle difficoltà del soggetto a possedere le qualità cognitive e percettive necessarie per poterli esperire e renderne testimonianza. Infine, molti sono gli ostacoli che il testimone di guerra si trova ad affrontare per articolare in un insieme coerente i ricordi, le immagini e gli incubi dal fronte e fornire così il suo contributo sociale alla costruzione di una memoria capace di manifestarsi nei testi, di essere tramandata, condivisa e riscritta dalla comunità che la accoglie. Una memoria dei conflitti prodotta ed estrinsecata attraverso il dialogo tra parole e immagini costituisce un tassello centrale nella formazione e nell'evoluzione della cultura, intesa come l'«insieme di tutta l'informazione non ereditaria e dei mezzi per la sua organizzazione e per la sua conservazione» (Lotman, Uspenskij 1975, p. 30), poiché contribuisce alla sua autodefinizione, ossia garantisce che nel tempo una comunità sia in grado di riconoscersi, di evolversi e di contaminarsi.

0.5 Racconti e figure del testimone nel cinema di guerra

Questo libro indaga le figure e i racconti del testimone all'interno del cinema contemporaneo con una particolare attenzione alla rappresentazione dei conflitti compresi tra la fine del Novecento il primo decennio del nuovo millennio. Si tratta di un arco temporale durante il quale le guerre, dalla prima guerra del Golfo a quelle proclamate contro le minacce terroristiche successive all'attentato contro le Twin Towers, e le loro rappresentazioni sono state investite da innovazioni tecnologiche che hanno trasformato radicalmente sia la logistica militare sia i campi e le modalità percettive del conflitto. Ad esempio, ma si tratta solo di uno dei casi più recenti affrontato nell'ultima parte del primo capitolo, l'esperienza bellica e la sua narrazione hanno subito profonde trasformazioni con l'avvento dei droni, capaci di monitorare, abbattere a distanza le minacce e di adattare i dispositivi di sorveglianza alle esigenze della guerra contro il terrore.

Più in generale, l'utilizzo delle immagini per raccontare la guerra richiama un'ampia riflessione volta a ridefinire sia la natura dello sguardo e del guardare, sia le modalità di restituzione e rappresentazione degli eventi traumatici. I primi teorici del cinema avevano esaltato, in concomitanza delle due guerre mondiali, le capacità attestative e documentali del nuovo mezzo di riproduzione. Oggi, in una fase in cui il cinema si innesta all'interno di nuove infrastrutture mediali, ne influenza alcune dinamiche di funzionamento e ne ingloba a sua volta degli elementi, emerge con più chiarezza l'idea che le possibilità testimoniali risiedano nella capacità

del singolo film di attuare una rielaborazione narrativa di quanto è stato registrato dall'obiettivo, influenzando così sia i processi di negoziazione culturale del senso sia quelli sociali dell'esperienza storica. Sollecitare e riabilitare le funzioni testimoniali dell'immagine vuol dire offrire un posto allo spettatore, mobilitarne i valori e la sensibilità, propendere verso l'esplicitazione delle componenti che hanno permesso a quell'immagine di formarsi, di circolare e di fare presa sui discorsi sociali.

A partire dall'analisi di documentari e film di fiction si evidenzieranno le strategie che consentono al racconto audiovisivo una ri-presentazione degli eventi traumatici in cui la testimonianza, al di là della relazione indessicale che la natura dell'apparato tecnico di ripresa possiede rispetto alla porzione di mondo inquadrata, emerge come effetto di senso instabile e problematico, in bilico tra l'iscrizione di una soggettività e la cancellazione delle sue tracce. L'efficacia della testimonianza, la sua cattura nel circuito della memoria, la sua presa sociale, dipendono da queste sovrapposizioni: la narrazione di eventi storici si affianca alle marche della soggettività che qualificano il testimone in quanto tale e al contempo imprimono alla documentazione dei fatti la parzialità di un punto di vista che li ricostruisce. La registrazione dell'evento si incrocia con l'emergere di marche discorsive che evidenziano la presenza di un punto di vista; 'realtà' e sguardo si misurano reciprocamente e in qualche caso cercano di sopraffarsi; più spesso trovano dei punti di negoziazione, con la documentazione dei fatti che subisce la parzialità di un punto di vista che li ricostruisce. Il potenziale testimoniale si nutre di queste oscillazioni e al contempo apre il campo al lavoro della memoria, pratica sociale e culturale che non può progredire senza i mezzi della narrazione, senza archivi da perlustrare e immagini da riguardare.

In virtù del rapporto tra testimonianza, memoria e riattivazione delle immagini del passato, verranno indagati anche meccanismi più ampi di intertestualità e intermedialità, individuando un campo di interrelazioni fra le immagini utilizzate per rappresentare la guerra che migrano da un media all'altro, interferiscono con le convenzioni di un supporto, mutano le loro funzioni, amplificando o depotenziando la loro efficacia.

A livello metodologico la ricerca condotta all'interno di questo volume affianca gli studi di teoria del cinema all'analisi del film e ai Visual Studies, un campo di indagine interdisciplinare che considera le immagini alla stregua di costrutti culturali dei quali è necessario comprendere la produzione e la circolazione, la varietà di usi sociali, i processi di negoziazione delle credenze e dei significati a essi associati, nonché l'efficacia sugli spettatori.

0.6 Il percorso narrativo dell'immagine di guerra

Leggendo le pagine di questo volume, il lettore avrà la possibilità di seguire il percorso narrativo delle immagini di guerra che, dopo aver attestato l'evento, hanno la possibilità di essere sottoposte a processi di rielaborazione. I processi di produzione e trasmissione delle immagini di guerra saranno affrontati nella prima sezione. L'archiviazione e la riattivazione memoriale di queste immagini saranno invece tratte nella seconda sezione.

Il libro è suddiviso in due sezioni ciascuna composta da due capitoli. In ogni capitolo sarà l'analisi di alcuni testi audiovisivi, intesi come sistemi locali[4] portatori di una specifica teoria sulla rappresentazione della guerra, a far emergere le caratteristiche del rapporto tra il racconto testimoniale, la costruzione di una memoria dei conflitti e gli archivi di immagini: le esperienze e i racconti dal fronte, affrontate nel primo capitolo, in cui lo sguardo del testimone si trova a fare i conti con delle protesi tecnologiche che mediano la visione; le immagini e le memorie del trauma, concetto paradossale come si vedrà nel secondo capitolo; i processi di archiviazione e condivisione del passato traumatico, fulcro degli ultimi due capitoli. Si tratta di plessi teorici densi attorno ai quali si sono concentrate molte ricerche afferenti ai campi inter e transdisciplinari dei Memory e dei Trauma Studies, nei quali sono confluiti anche apporti teorici di matrice estetica e fenomenologica nonché metodologie di matrice strutturalista.[5] Ciascun

4 Si tratta di concepire i testi come i portatori della loro stessa teoria. Da ciò deriva l'assunzione del concetto di sistema locale, cioè l'idea che il fenomeno individuale, la singola occorrenza testuale sia essa stessa un sistema. Nel caso della pittura si parla di **oggetto teorico** perché nella rappresentazione di alcune figure è implicato, a livello immanente, il rinvio a una teoria (cfr. Calabrese 2012, pp. 33-78). Gli studi fondativi sull'oggetto teorico sono stati condotti all'interno del Centre d'Histoire et Théorie de l'Art di Parigi e hanno coinvolto storici dell'arte e teorici delle rappresentazioni come Daniel Arasse, Louis Marin, Jean-Claude Bonne, Giovanni Careri (cfr. Damisch, Hollier, Krauss, Foster 1998, pp. 3-17; Marin 2012, pp. 21-27). In ambito cinematografico, si vedano le riflessioni di Gilles Deleuze sul cinema come forma autonoma di pensiero che produce concetti sui segni e sulle immagini (cfr. Deleuze 1989, p. 283). Casetti ha elaborato una storia del cinema che si sviluppa a partire dall'analisi di film in cui è il loro stesso modo di funzionamento ad essere messo in discussione. Film che sollecitano una riflessione sui regimi di produzione del senso e dei meccanismi della visione generatisi storicamente a partire dal cinema e confluiti nel circuito più ampio dei discorsi sociali (cfr. Casetti 2005, p. 269). Anche l'estetologo e teorico del cinema Jacques Aumont si è interessato a un'analisi filmica incentrata sul rinvenimento di oggetti teorici nei quali le stesse immagini propongono un'analisi delle problematiche connesse alla visione e alla visibilità del mondo (cfr. Aumont 2007, pp. 45-65).

5 Alice Cati (2013, pp. 31-91) ha compiuto un'accurata ricostruzione della bibliografia e un'analisi comparativa degli studi che dalla seconda metà del Novecento in poi hanno indagato il rapporto tra immagini e memoria e che possono essere collocati all'interno delle prospettive transdisciplinari inaugurate dai Memory Studies. Patrizia Violi (2014, pp. 17-82) ha ripercorso i principali contributi dei Trauma Studies e ha individuato l'apporto della semiotica strutturale per l'analisi dei luoghi del trauma e dei processi culturali connessi alla gestione sociale dei patrimoni traumatici.

capitolo proverà a far 'reagire' queste teorie e metodologie con alcuni testi audiovisivi per farne emergere affinità, divergenze e soprattutto l'operatività, ossia una capacità analitica che dal livello locale, costituito dal singolo film, possa espandersi verso una riflessione sulle funzioni sociali e culturali delle immagini e dei loro spettatori.

La prima sezione sarà dedicata alle modalità di restituzione dell'esperienza bellica: l'affidabilità e i limiti dello sguardo testimoniale, il rapporto tra il racconto dell'esperienza traumatica da parte del soggetto coinvolto nel conflitto, gli apparati percettivi e le tecnologie della visione che, oltre a garantire la visibilità sul campo di battaglia, ne garantiscono la costruzione narrativa e l'iscrizione nella memoria dei reduci e in quella collettiva. In particolare, in questa sezione sono analizzati due film incentrati sul racconto del testimone di guerra. I due film, Lebanon che Valzer con Bashir (Waltz with Bashir, 2008), articolano il nesso tra memoria, testimonianza e apparati percettivi che, oltre a descrivere la visibilità del campo di battaglia, ne garantiscono la costruzione narrativa. Sia *Lebanon* (2009) di Samuel Maoz che *Valzer con Bashir* sono ambientati durante la prima guerra in Libano. Maoz e Folman sono entrambi reduci della prima guerra libanese, iniziata nel giugno 1982 con l'invasione del sud del Libano da parte dell'esercito israeliano guidato da Ariel Sharon. Perciò, la sceneggiatura dei due film possiede uno sfondo autobiografico: se il protagonista di *Valzer con Bashir* si chiama Ari, in *Lebanon* è Shmulik – soprannome del regista – il responsabile dell'artiglieria. In entrambi i casi, i simulacri testuali dei registi raccontano, secondo modalità differenti, l'esperienza di guerra. Mentre in *Valzer con Bashir* viene tematizzato il ricordo della guerra e la possibilità di riattivarne la memoria all'interno della collettività, in *Lebanon* sono le tecnologie percettive, le protesi dello sguardo, a garantire la rappresentazione del conflitto. Se in *Lebanon* si pone il problema della visualizzazione del campo di battaglia, delle modalità con cui compiere un'esperienza percettiva 'diretta', prima ancora che memoriale, degli eventi, nel secondo film la narrazione si costruisce sullo sfondo dei ricordi, concentrandosi sulla riattivazione delle immagini del passato. Prodotte a partire dagli apparati tecnici che mediano la visione sul campo di battaglia oppure attraverso una riconfigurazione della memoria dei reduci, le immagini della guerra sono indagate per individuarne le possibilità testimoniali.

La seconda sezione è dedicata alle capacità del racconto testimoniale di riattivare le immagini e mobilitare gli archivi del passato bellico: la massa fotografica delle torture perpetrate ad Abu Ghraib, in *Standard Operating Procedure* (2008) di Errol Morris, l'archivio dello sterminio cambogiano in *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi* (*S-21, la machine de mort khmère rouge*, 2003) di Rithy Panh.

Il fenomeno di riproduzione e diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib esemplifica il processo di costante mappatura del presente reso possibile dai dispositivi digitali, al quale non sempre corrisponde

una riflessione etica e politica sui contenuti della rappresentazione come sulla produzione e circolazione sfrenata delle immagini.[6] Il film di Morris re-incornicia e monta le fotografie, costruisce un campo di comparazione e di differenziazione tra gli universi discorsivi in cui gli scatti sono stati collocati. Confrontando le immagini della tortura prodotte dalla cultura occidentale si cercherà di comprendere le trasformazioni di una forma figurativa capace di ritornare nel presente ma con un'efficacia degradata, incapace ormai di colpire l'attenzione e l'emozione dello spettatore.

Infine, *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi* affronta i rapporti tra testimonianza e archivio, tra il racconto dei sopravvissuti e l'organizzazione interna del dispositivo concentrazionario. Visibile e dicibile si trovano a interagire per smascherare le strategie, tutte retoriche, che hanno caratterizzato le posizioni teoriche in difesa dell'irrappresentabilità dei genocidi. Piuttosto che scegliere tra la 'supremazia' della parola e quella dell'immagine, il film realizza un confronto serrato tra i due linguaggi: il testimone, attraverserà l'archivio, rileggerà le sue confessioni, riconoscerà i suoi compagni scomparsi nelle foto segnaletiche; il carceriere rifarà, negli stessi luoghi di un tempo, quei gesti che compiva quotidianamente, rileggerà i verbali redatti, racconterà le stragi commesse di fronte alle fotografie.

Il documentario di Morris e quello di Panh sono differenti sia per gli eventi storici affrontati che per le soluzioni formali adottate per rappresentarli. In entrambi è però evidente la capacità del cinema di costruire una memoria collettiva attorno ad eventi tragici, la possibilità di utilizzare le immagini anche al di là della loro conservazione e diffusione su scala globale e di 'riflettere' su di esse, comparando le diverse forme di rappresentazione e gestione sociale della sofferenza e i loro archivi.

6 Riflettendo sulla produzione e disseminazione delle immagini, sul tipo di relazione che intercorre tra la fotografia digitale e il tempo, il teorico del cinema David Rodowick prende in considerazione il caso Abu Ghraib e lo definisce un esempio paradigmatico: «Ognuno di noi è diventato un fotografo che non solo cattura le immagini, ma le modifica e le distribuisce. La crescita esponenziale dell'acquisizione e della disseminazione delle immagini significa che le richieste di corroborazione e di valutazione etica dovrebbero essere più elevate. L'esempio di Abu Ghraib esprime nel suo piccolo l'intera situazione attuale e colloca l'acquisizione digitale nel presente globale. La facilità dell'acquisizione, dell'archiviazione e della distribuzione ha avviato una forte e interessante dialettica in cui l'immagine non serve come documentazione del passato, ma come incessante mappatura del presente» (Rodowick 2008, p. 168).

Ringraziamenti

Il nucleo centrale di questo libro prende forma dalla mia tesi di dottorato e da un lavoro di ricerca che ho sviluppato nel corso degli ultimi tre anni. Una prima versione di alcune parti dei capitoli che compongono il libro è stata pubblicata in atti di convegni, riviste e collettanee.

Voglio ringraziare il professor Francesco Casetti che ha supervisionato, in qualità di tutor, la tesi di dottorato che sta alla base di questo lavoro e i molti docenti che ho incontrato durante le lezioni universitarie, i seminari e i convegni: Giovanni Careri, Roberto De Gaetano, Cristina Demaria, Ruggero Eugeni, Paolo Fabbri, Tarcisio Lancioni, Jorge Lozano, Francesco Marsciani, Pietro Montani, Massimo Squillacciotti, Luca Venzi, Patrizia Violi.

Mi preme rigranziare anche gli amici e i colleghi con i quali ho avuto modo di discutere parti di questo lavoro e dai quali ho ricevuto molti stimoli e suggerimenti: Maria Cristina Addis, Dimitri Chimenti, Alberto Cossu, Sebastiano Giuntini, Simone Ghelli, Valentina Manchia, Angela Mengoni, Orlando Paris, Nicola Perugini, Flavio Pintarelli, Francesca Polacci, Valentina Re, Daniele Salerno, Tommaso Sbriccoli, Diletta Sereni, Marcello Serra e Giacomo Tagliani.

Il Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine *Omar Calabrese*, la redazione della rivista *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni* e quella del blog *il lavoro culturale*, sono dimore per la mia crescita intellettuale e per questo sono grato a tutte le persone che le abitano.

Desidero ricordare il professor Omar Calabrese perché, paziente e fiducioso, ha seguito il mio percorso di studi e Marco Dinoi: il suo lavoro teorico è stato un punto di riferimento e confronto costante.

Maria Teresa Grillo e Riccardo Guerrini mi hanno pazientemente aiutato nella revisione del testo e nelle traduzioni.

Un ringraziamento particolare va a Stefano Jacoviello e a Francesco Zucconi, per le innumerevoli discussioni e i film visti compagnia. Con loro imparo quotidianamente.

Questa libro è dedicato alla mia famiglia che, da lontano, si prende cura di me.

Parte prima
Immagini e racconti dal fronte

Testimoni di guerra
Cinema, memoria, archivio
Massimiliano Coviello

1 Sul campo di battaglia
Logistica della percezione e sintassi del visibile

Sommario 1.1. Le stanze della guerra. – 1.2. Il cinematografo va in trincea. – 1.3. Il cineoperatore: un predatore di immagini di guerra. – 1.4. Le funzioni dell'arma cinematografica. – 1.5. Da vicino e da lontano. – 1.6. Nel ventre del carro armato. – 1.7. L'occhio che sorveglia e uccide. – 1.8 Trasparenza e opacità delle immagini di guerra.– 1.9. Immagini fantasma, immagini operazionali ed effetti di anestetizzazione.

1.1 Le stanze della guerra

La macchina da presa si avvicina lentamente all'edificio del Pentagono. È notte fonda, i lampioni lungo le strade di accesso sono accesi e diversi piani dell'edificio ancora illuminati, segno che le attività sono in corso (fig. 1.1). Dopo un rapido stacco di montaggio l'inquadratura successiva mostra, sempre dall'alto, la *War Room* (fig. 1.2). L'intero apparato militare e di Stato americano è asserragliato attorno a un tavolo ovale sovrastato da un lampadario della stessa forma, ricoperto da luci al neon.

Figura 1.1

Figura 1.2

La luminosità dei neon ritaglia in modo netto i contorni delle figure sedute mentre sbuffi di fumo, proveniente dalle sigarette e dai sigari accessi, si stagliano sui volti dei potenti. Alcuni di loro sono assenti perché impegnati

in Laos, in Vietnam e a Città del Messico. Li sostituiscono i sottosegretari. La tensione è molto alta: il presidente degli Stati Uniti ha convocato tutti i principali artefici e promotori della guerra fredda per far fronte all'emergenza di un attacco nucleare. Questa volta però non si tratta di un'esercitazione né della pianificazione di una strategia contro i Paesi filo-comunisti. La seduta deve far fronte a un'emergenza ben più grave e impellente: una flotta di B-52 equipaggiati con missili nucleari è stata scagliata contro gli obiettivi militari del nemico principale, l'Unione Sovietica.

Interrogato dal presidente, il generale Turgidson spiega ai vertici del Pentagono che l'ordine di attacco non proviene dalla Casa Bianca ma dal generale Ripper che, divenuto intollerante nei confronti della minaccia comunista e soprattutto della contaminazione dei fluidi umani che questa potrebbe produrre, ha messo in atto il piano 'R'.[1] Turgidson descrive la situazione indicando e rivolgendo il suo sguardo verso il grande display centrale con la carta topografica della Russia: una rappresentazione infografica in cui segnali luminosi a intermittenza e di diverse forme garantiscono un aggiornamento costante sugli obiettivi di attacco principali e secondari e sulla posizione degli aerei americani (fig. 1.3).

Figura 1.3

Figura 1.4

1 Nel delirio del generale Jack Ripper la minaccia comunista si traduce nel rischio di contaminazione biologica: il corpo e la preservazione della sua presunta purezza diventano il terreno di esercizio del potere. Al folle progetto biopolitico del generale fa da sostegno la strategia della corsa agli armamenti sostenuta dalle super potenze e il terrore diffuso di un attacco nucleare. Il piano 'R' è, infatti, un piano di guerra da attuare in situazioni d'emergenza – una rappresaglia di salvaguardia lo definisce Turgiston di fronte al presidente – che permette anche a un generale di ordinare, in seguito ad un attacco a sorpresa e qualora dovessero sopraggiungere delle interruzioni nella gerarchia militare, una reazione di attacco nucleare.

Ne *Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) di Stanley Kubrick le strategie per sferrare l'attacco definitivo al nemico sovietico avvengono per lo più all'interno di spazi chiusi: la stanza in cui si barrica il generale Ripper per dare inizio all'attacco nucleare senza che nessuna interferenza esterna possa ostacolarlo, la cabina del B-52 dove i piloti americani ricevono ed eseguono gli ordini, la Stanza della Guerra (cfr. Chion 2006, p. 158). Quest'ultima con le sue luci – alcune delle quali provengono anche da fari in scena, posti all'altezza degli astanti disposti attorno al tavolo ovale – e con il gigantesco multischermo in cui sono raffigurate le diverse aeree geografiche del globo, ha le caratteristiche di una sala cinematografica (cfr. Bernardi 2000, p. 151), dove lo spettacolo della guerra è in differita, mediato da mappe e diagrammi che propongono una visualizzazione del conflitto a una distanza di sicurezza. Dopo essere penetrata dall'esterno dell'edificio e aver mostrato la sala dall'alto, la macchina da presa si aggira indiscreta tra gli 'spettatori', libera dai vincoli connessi a una visione antropomorfa. Come in un'esercitazione militare, l'obiettivo impara a separarsi gradualmente dall'occhio umano per assumere una distanza molteplice e variabile sul campo di battaglia: dal mirino dell'arma da fuoco al radar e agli strumenti elettronici per il rilevamento delle posizioni occupate dal nemico.

A meno di cinquant'anni di distanza dopo diversi conflitti, l'affermarsi della guerra globale contro il terrorismo in risposta all'attacco dell'11 settembre 2001 e tanto cinema di guerra, un'immagine diffusa dai giornali e dalle televisioni di tutto il mondo accende i riflettori su un'altra stanza del potere, sempre a Washington ma questa volta all'interno della Casa Bianca. La fotografia è stata scattata tra il primo e il 2 maggio 2011, all'interno della *Situation Room*. La sala è gremita di uomini di Stato e di ufficiali militari impegnati nella lotta al terrorismo. Non c'è spazio per tutti e qualcuno è costretto ad affacciarsi dall'uscio della porta (fig. 1.4).

Si potrebbe trattare di un ritratto del potere ma manca la maggior parte degli elementi che lo contraddistinguo, ad esempio: il corpo fiero del leader politico – versione contemporanea del monarca – al centro del quadro, il suo sguardo rivolto verso l'orizzonte, le fogge dei vestiti adatti alla carica rivestita. Al contrario, le pose sono alquanto scomposte. Il presidente Barack Obama si trova relegato nell'angolo a sinistra, contratto sulla sedia più bassa di tutte, le mani giunte e il busto teso in avanti come per spingersi più vicino a ciò che sta vedendo. Indossa una comune polo bianca e una giacca blu. Il segretario di Stato Hillary Clinton si copre il viso con una mano senza riuscire a nascondere l'angoscia, accentuata dal gesto.

Sono quasi tutti intenti a guardare qualcosa che resta irrimediabilmente fuoricampo. Si tratta di uno schermo sul quale scorrono le immagini catturate dal drone RQ-170 Sentinel, invisibile ai radar nemici e dotato di un potente obiettivo, in grado di documentare in presa diretta il blitz della

Marina militare statunitense ai danni di Osama Bin Laden che, a circa dieci anni dall'attentato alle Twin Towers, viene scovato nel suo *compound* ad Abbottabad, in Pakistan, e ucciso. L'unico a non guardare fuoricampo ma ad avere lo sguardo fisso sul suo computer portatile è il generale dell'aeronautica Marshall Webb (a sinistra di Obama nella foto): l'unico nella sala a poter seguire le comunicazioni che intercorrono tra la Casa Bianca, la centrale operativa a Jalalabad, la sede della CIA a Langley, il drone che sorvola il *compound* ad Abbottabad e i soldati coinvolti nell'azione equipaggiati con ricetrasmittenti e microtelecamere poste sugli elmetti. Lo schermo del computer di Webb – inaccessibile agli spettatori della foto – è uno dei terminali della complessa rete di comunicazioni che presiede all'operazione.

Come sarà chiarito dallo scrittore Mark Bowden (2012), le immagini trasmesse dallo schermo posto sulla parete della *Situation Room* non documentano la morte di Bin Laden, bensì l'atterraggio di emergenza di uno dei due elicotteri lungo il muro di cinta del suo rifugio. Ad aver avuto accesso alle immagini della sua morte sono in pochi, mentre nei confronti dell'opinione pubblica mondiale esse restano ancora censurate.[2]

Il punto di vista dal quale è stata scattata la foto coincide pressappoco con lo schermo lasciato fuoricampo, posizione condivisa anche dallo spettatore che guarda a sua volta l'immagine. Tutte le altre superfici sulle quali si trovano iscritte delle immagini sono state oscurate (gli schermi dei computer portatili) oppure rese indecifrabili (i fogli sparsi sul tavolo). Quello che accade si può intravedere solo attraverso le passioni che si imprimono sui volti, mentre lo schermo non è più l'oggetto della visione: da esso non si dipana altra immagine se non quella dei suoi stessi spettatori e delle emozioni che questi provano.[3] L'invisibilità a cui è sottoposto l'evento non fa altro che intensificare l'attenzione sull'angosciata contrazione dei volti impressi nella fotografia rilasciata dalla Casa Bianca.

2 Nei giorni successivi al blitz è apparsa su internet una foto della morte di Bin Laden con il volto martoriato ma si trattava di un falso, un ritocco fotografico. Il suo cadavere, del quale non è stata diffusa alcuna immagine, è stato sepolto in mare. Le ultime immagini di Bin Laden in vita lo ritraggono chiuso nel suo bunker davanti alla televisione mentre, con un videoregistratore, rivede i suoi proclami che incitano all'odio contro l'Occidente e i video-messaggi che minacciano nuovi attacchi terroristici. Ecco il ritratto di un leader ormai decaduto: un terrorista anziano e solo al quale non rimane altro che il suo passato, da rivedere attraverso vecchi filmati. Anche il film di Katherine Bigelow *Zero Dark Thirty* (2012) che ricostruisce l'intera parabola della cattura di Bin Laden, comprese le torture per estorcere informazioni ai prigionieri, non mostra mai il volto del leader ma solo il suo corpo dopo l'uccisione.

3 Molte sono state le 'riscritture' della fotografia che, con toni ironici, facevano presa sullo schermo fuoricampo e sui suoi effetti. In una, ad esempio, Bin Laden è intento a maneggiare il joystick di una consolle; l'espressione crucciata si trasforma in uno sforzo di concentrazione: agonismo da videogame. In un altro rifacimento è inquadrato nel suo bunker con un telecomando tra le mani mentre sul televisore posto di fronte a lui compare il ritaglio della fotografia nella *Situation Room* con il mezzo busto del presidente americano.

Il complesso sistema di visualizzazione del nemico messo in atto durante la cattura di Bin Laden ha sfruttato degli apparati di visione che da un lato dislocano nello spazio e nel tempo l'obiettivo e dall'altro lo sottopongono a una sorveglianza costante. Questa dialettica permette di costruire un ponte e un montaggio tra le immagini delle due stanze del potere, tra la guerra fredda e quella al terrore.[4] D'altra parte, l'ironia e il parossismo del film di Kubrick rivelano gli eccessi dell'odierna logistica della percezione e della produzione di immagini nella guerra al terrore: la macchina cinematografica che sovrasta la *War Room* 'ritorna' nel presente della fotografica scattata a Washington anche se frammentata in una miriade di schermi appositamente oscurati per non mostrare agli spettatori l'orrore, al quale però devono compartecipare e del quale subiscono ancora le conseguenze, poiché il sistema della guerra preventiva non fa che alimentare e riprodurre la paura.

Nella storia delle rappresentazioni della guerra uno degli elementi costanti è la dialettica tra i soggetti della visione e gli apparati tecnologici per visualizzare la guerra. Le due immagini analizzate esemplificano le modalità di costruzione di una serie di mediatori della visione che istituiscono una distanza rispetto ai luoghi dei conflitto e propongono allo spettatore un racconto già strutturato secondo forme simboliche (i diagrammi e le topografie che forniscono una panoramica della situazione bellica sugli schermi della *War Room*), oppure secondo intercessori che suggeriscono una lettura cognitiva ed emotiva dell'evento bellico (la soggettiva ravvicinata delle *helmet cam*, il punto di vista dall'alto del drone) e una compartecipazione a distanza (la morte del leader del terrorismo nella sua visione 'privata', all'interno della *Situation Room*).[5]

Per raccontare i conflitti, le tecnologie della percezione e le forme della narrazione cinematografica sono state strumenti utili durante tutto il Novecento e continuano a esserlo tuttora. Far vedere la guerra è una delle incombenze che il cinema, fin dai suoi esordi, ha assolto con tecniche e modalità che si sono evolute di pari passo al progresso tecnologico e alla strategia militare. L'intreccio tra la quest'ultima e la produzione di immagini, statiche e in movimento, ha interessato non soltanto l'industria dell'intrattenimento di massa e la propaganda ma anche i dipartimenti della difesa che hanno investito risorse sempre più ingenti nei confronti

4 Tra i due conflitti non esistono soltanto legami storici ma anche analogie tra i sistemi di visualizzazione e nell'uso propagandistico delle immagini (cfr. Borradori 2003, pp. 104-107; Mitchell 2011, pp. 59-69).

5 La comparazione tra la sequenza tratta da *Il Dottor Stranamore* e la fotografia scattata nella *Situation Room* è anacronistica e sfrutta la dialettica temporale tra i due eventi per evidenziare il ritorno e la trasformazione di alcune configurazioni all'interno delle strategie cinematografiche e massmediatiche di rappresentazione della guerra. Il montaggio tra eventi storicamente dislocati e le capacità euristiche dell'anacronismo (cfr. Didi-Huberman 2012, pp. 23-30) saranno utilizzate anche nel terzo capitolo di questo volume per mostrare le evoluzioni dell'iconografia della sofferenza con l'avvento delle fotografie scattate ad Abu Ghraib.

degli strumenti di spettacolarizzazione e di rappresentazione del conflitto, in quanto vere e proprie armi da utilizzare contro il nemico.

Nei prossimi paragrafi, piuttosto che ripercorrere la storia di un genere dai confini molto ampi, si analizzerà il rapporto tra la percezione mediata da protesi e il modo con cui i simulacri della visione entrano in relazione con la funzione documentale del cinema e con le sue possibilità testimoniali.

1.2 Il cinematografo va in trincea

Agli albori della teoria del cinema diversi critici e teorici hanno lodato le possibilità di documentazione della nascente settima arte, nella convinzione che fosse anche uno strumento utile per edificare una testimonianza storica che, rispetto alla fonte scritta, si presentava più fedele e più immediata proprio perché visiva. Mentre si consumava il primo conflitto mondiale, il critico Saverio Procida scriveva:

> Giacché di questo proprio vogliamo intrattenerci. Della funzione, cioè affidata al cinematografo nell'immane conflitto che dilania l'Europa. Credete che sia trascurabile la forza documentativa della pellicola? Non solo non è trascurabile, ma in certi casi, nell'avvenire non troppo lontano del periodo critico, sarà una prova definitiva. E nessun ammonimento riuscirà più spaventevolmente salutare. L'orrore degli occhi vale meglio dell'orrore della fantasia. […] La meravigliosa macchina moderna compie, invece, il miracolo senza il divino ausilio dell'estro poetico. Riproduce, in pochi giri di manovella, ciò che cade sotto l'obbiettivo fotografico e qualunque magistero di prosa o di strofa è superato. La Realtà gigantesca s'impone col suo panorama tragico. Essa è la testimonianza più autorevole e l'artista più immaginifico. (Procida 1916, p. 14)

Procida fa un elogio epico alla figura del vero poeta di guerra, l'operatore con la sua cinepresa. Il freddo meccanismo che fa girare la pellicola, lasciando che questa si faccia impressionare dal marasma delle offensive, coadiuvato dall'obiettivo puntato verso la ferocia della battaglia, è l'unico testimone imparziale dello svolgersi della guerra, più dei rapporti dei generali e dei racconti dei soldati. Meglio della filosofia, della morale o della scienza, con le visioni catturate e riprodotte attraverso il cinematografo si potrà erigere una madia di fatti, dalla quale l'umanità dovrà trarne una lezione utile per non ripetere l'orrore.

> È il fatto che si vede, che vi aggredisce con la sua flagranza, che v'inchioda al quadro e vi strappa la pietà e il raccapriccio. Questo *fatto* determinerà l'orrore del filosofo – meglio di quanto farebbe il dogma più intransigente – contro la ferocia della guerra e contro l'istinto mi-

> cidiale ed eversore dell'umanità in corsa. […] Questo *orrore visivo* noi tramanderemo alle stirpi vegnenti nella illusione che saranno meno stolte e feroci di noi, i quali, della stoltezza e della ferocia lasceremo solo le fotografie in gesti convulsi di odio e in percorsi fulminei di proiettili. Sarà il testamento della generazione miserabile, che trasmette, insieme con l'eredità cruenta, la documentazione d'un delitto collettivo: il delitto d'un secolo (pp. 15-16).

Se l'auspicio di Procida non è stato raccolto, quello che resta della sua riflessione è l'idea che l'operatore, per il tramite della cinepresa, possa documentare e raccontare la guerra: sia nel suo compiersi e cristallizzarsi in quanto fatto storico, sia nel suo essere un evento che scatena atti crudeli e intense emozioni.

Per i teorici del primo Novecento il cinema è lo strumento più adatto per testimoniare la guerra. A confermarlo è un altro critico italiano, autore del *Manifesto delle Sette Arti*, che scrive in Francia tra gli anni Dieci e gli anni Venti. In una disamina dei generi cinematografici, interpretati come esempi rivelativi dei principi estetici del cinema, Ricciotto Canudo si scaglia contro il film storico in costume, per lodare il documentario e in particolare quello di guerra, capace di svincolarsi dai canoni e dagli stili già consolidati nelle forme artistiche precedenti e di rivelare l'unicità e la forza di quest'arte nascente:

> Penso che la definizione di film storici, usata per indicare una categoria particolare della produzione cinematografica, non sia esatta. Anzi non lo è affatto. Di storico questi film non hanno che la rievocazione di certi ambienti o di certi personaggi del passato; la qualità e la maniera di questa rievocazione, i tratti plastici delle ricostruzioni ambientali, lo stesso tipo dei personaggi e dei loro costumi, tutto ciò non è altro che un complicato travestimento dei nostri tempi. Gli unici **film** *storici*, nel senso puro e suggestivo della parola sono quelli che al cinema si chiamano **attualità**, e tra essi i più tragici sono i documentari di guerra (Canudo 1966, p. 195).

Ma l'impegno profuso dalla critica non sembra essere accolto dalle sale e soprattutto dai produttori che, consumata l'attualità della guerra, si dinteressano dell'archivio di immagini girate sulle trincee, lasciando che la gran quantità di pellicola proveniente dal fronte si riempia di polvere. Invece, anche per Canudo, il connubio tra la macchina e l'operatore è il più efficace degli strumenti storici, l'unico in grado di mostrare e raccontare la guerra, facendo della guerra stessa un'epica visiva.

> Spesso l'operatore si è levato in piedi dinnanzi alla battaglia come un eroico testimone, più freddo dello storico, perché se la paura poteva

> scuotere i suoi nervi, nulla poteva commuovere il gelido obiettivo puntato sulla mischia.
> Ho visto dinnanzi a Remis, in un giorno che fu funesto a tutto il mio reggimento, un operatore puntare l'obbiettivo sulla linea bianca e sinuosa delle trincee nemiche, da cui partiva il nero attacco diretto verso le postazioni in cui si celavano i nostri fucili.
> Questi 'film di propaganda' erano davvero i fogli d'appunti su cui veniva scritta, nella maniera più moderna, la storia contemporanea. Dove sono andati a finire? Ora non si tratta più di proiettarli sugli schermi del mondo per suscitare l'entusiasmo patriottico come reazione all'orrore della guerra ma dove sono? (p. 199)

In molti credono nella possibilità di rintracciare nei rulli di guerra potenzialità documentali capaci di fornire occhi nuovi per guardare il conflitto e, al contempo, moniti utili per non dimenticare (cfr. Faccioli 2008, p. 875). La cinematografia può diventare lo schermo della Grande Guerra, il fondamento della verità storica per gli studiosi e per i posteri. Ne «La fotografia nella guerra odierna», un articolo anonimo pubblicato sulla rivista *Minerva* nel settembre del 1917, si legge:

> Gli storici si serviranno delle fotografie per seguire gli eventi, e in esse, prese dall'aereo o dalla trincea durante l'attacco, troveranno una guida sicura circa lo svolgimento delle varie offensive. […] La storia stessa della guerra mondiale, anziché letta, verrà forse soltanto esaminata nelle riproduzioni fotografiche. Si ricorrerà […] a sua volta – come accade appunto oggi – al cinematografo, e i posteri potranno così vedere la grande guerra che non hanno vissuta. (citato in Faccioli 2008, p. 875)

Se il cinematografo restituisce i fatti – per usare il termine caro a Procida –, documentando la vita e cogliendola nella sua flagrante e fragorosa drammaticità – come pretende Canudo, rivendicando l'affermazione di un'estetica del cinema – esso non potrà esimersi dalla 'messa in forma' del materiale, dalla scelta di un modo di presentare e ricostruire la feroce guerra, e infine dal rivelarne aspetti e punti di vista fino ad allora ignoti non solo al grande pubblico ma persino agli strateghi militari. Agli esercizi di riconoscimento, che costituiscono il complemento delle capacità testimoniali del cinema, si aggiunge un potere di rivelazione: «Che percorsi segue il riconoscimento attivato da un cinema-testimone? Innanzitutto il cinema è il luogo di un'autentica rivelazione: il mondo mostra una faccia sorprendente, che ci consente di ritrovare quanto già conosciamo e insieme di allargare la nostra conoscenza» (Casetti 2005, p. 127). Riguardando le immagini della guerra, riesumando le pellicole girate al fronte, si troveranno tracce e documenti prodotti dalle potenzialità visive dell'obiettivo 'indossato' dal cineoperatore.

1.3 Il cineoperatore: un predatore di immagini di guerra

Alla fine degli anni Quaranta André Bazin ritorna sul carattere documentale del reportage di guerra per integrarlo nella sua teoria del realismo cinematografico. Il fatto che le immagini siano girate nel teatro delle operazioni è già di per sé una prova della loro autenticità. Quest'ultima alimenta sia la componente drammatica del film sia le esigenze psicologiche dello spettatore. Infine, l'autenticità del girato è una garanzia per la storiografia che può usare queste immagini come fonti.

> Si tratta di una messa in scena reale e che dura solo una volta. Il dramma, inoltre, si recita 'davvero', poiché le comparse hanno accettato di morire entrando nel campo (di battaglia) della macchina da presa […]. Grazie al cinema, il mondo realizza un'astuta economia sul preventivo delle sue guerre poiché queste vengono utilizzate a due fini, la **Storia** e il **cinema**, come quei produttori poco coscienziosi che girano un secondo film nelle scenografie troppo dispendiose del primo (Bazin 2008, p. 21).

Bazin sottolinea la capacità posseduta dal cinema di rendere persino i semplici spettatori compartecipi di quello che accade. E, anche in guerra, questa condivisione risponde al bisogno di presenza radicato nella psicologia dell'uomo moderno: «Il gusto dell'attualità, unito a quello del cinema, non è che la volontà di presenza dell'uomo moderno, il suo bisogno di assistere alla Storia, nella quale l'evoluzione politica, così come i mezzi tecnici di comunicazione e di distruzione, lo coinvolgono irrimediabilmente» (p. 22). Se è necessario documentare e far partecipare il pubblico, allora si dovrà garantire la massima copertura mediatica agli eventi. Bazin è consapevole della dipendenza dell'attualità, come della storia, dalla riproduzione cinematografica. Tanto più che lo spettatore è stretto nella morsa di un sodalizio tra gli apparati di distruzione e quelli di comunicazione.

> Dato che la Storia, dopotutto, non è un balletto perfettamente regolato in anticipo, conviene sparpagliare sul suo passaggio il maggior numero di macchine da presa per essere sicuri di coglierla sul fatto (fatto storico naturalmente). È così che le nazioni in guerra hanno previsto l'equipaggiamento cinematografico del loro esercito allo stesso titolo dell'equipaggiamento propriamente militare. […] Il cameraman corre altrettanto pericolo dei soldati di cui è incaricato di filmare la morte, anche a rischio della propria vita (che importa, se la pellicola si salva!) (p. 22).

Le operazioni di guerra sono costruite secondo criteri prettamente cinematografici tali da trasformare le zone del conflitto in set in cui sarà difficile discernere l'efficacia della strategia militare dall'orchestrazione spettacolare dello scenario.

Nella figura dell'operatore si sintetizzano diverse funzioni: quella di osservatore, di testimone ma anche di protagonista in prima linea dell'evento bellico. L'assimilazione di una sceneggiatura implicita nella percezione degli eventi da parte del soggetto è tale per cui qualcosa accade non solo perché viene ripreso ma anche perché tende sempre di più a coincidere con un film ben girato: il mondo, denudato dagli obiettivi, non può che trasmutare la sua immagine per compiacere i riflettori (cfr. p. 23).[6]

Le immagini girate in guerra – tra presa diretta e processi di archiviazione – sono, nelle riflessioni dei teorici sin qui riproposte, un elemento di esplicitazione della funzione documentale del cinema. L'apparato di ripresa, catturando il movimento, è in grado di ri-proporre allo spettatore il succedersi dei fatti così come sono avvenuti. Ed è proprio la presenza di un apparato tecnico a essere garante di trasparenza e oggettività. Se da un lato la macchina da presa possiede un'estrema sensibilità nei confronti di ciò che accade al fronte e una altrettanto fervida capacità di coinvolgere lo spettatore, sono propri i limiti tecnici e soprattutto ideologici a corrompere, spesso mistificando, ciò che sembra essere la grande frontiera del cinema: il documentario di guerra.

Almeno sino alla Prima Guerra Mondiale gli operatori-combattenti possedevano obiettivi e capacità di ripresa molto più limitati rispetto alla complessità visiva e sonora dello spettacolo bellico: lo spazio della trincea mal si adeguava all'appello della ripresa diretta e le immagini offerte agli spettatori spesso non erano altro che dettagli catturati dalle retrovie (cfr. Faccioli 2008, p. 874; Renzi, Brunetta, Tromellini 1993). Inoltre, Bazin si mostra cauto nell'individuare nel documentario di guerra una logica della pura trasparenza e al contrario sottolinea attraverso l'analisi della serie *Why we Fight*, composta da materiale di repertorio girato durante Seconda Guerra Mondiale, sia il funzionamento discorsivo sia la funzione ideologica del montaggio e del commento sonoro nel documentario di

6 Il termine sceneggiatura implicita è introdotto da Marco Dinoi che, distanziandosi dalle posizioni di Jean Baudrillard (2002; 2003) in merito alla graduale perdita del 'principio di realtà' verificatosi con l'11 settembre a favore delle logiche finzionali e spettacolari dei media, lo utilizza per spiegare le dinamiche che portano i processi esperienziali a essere influenzati e canalizzati all'interno di moduli preconfezionati dai sistemi di rappresentazione, influenzando così le modalità percettive e cognitive del soggetto contemporaneo. A partire da un'analisi dei linguaggi si potrà comprendere come i media costruiscono gli eventi e ipotizzare «l'esistenza di una *sceneggiatura implicita* che le modalità rappresentative contemporanee (non solo quelle proprie del cinema) hanno di fatto imposto ai loro spettatori e agli eventi che vivono al di qua dello schermo: quando tale sceneggiatura, nelle sue molteplici e variabili declinazioni, non è rispettata dallo svolgimento della vicenda reale vi è come una deviazione, una discontinuità disorientante che impone la capacità di rimodulare l'esperienza, di vedere più che di assistere; se non si riesce in tale operazione si può soccombere equivocando la vita con una finzione sclerotizzata e appiattita sul cliché che lavora proprio alla neutralizzazione di quello scarto. Questa è la posta in gioco, questo il campo problematico a cui il cinema ha dato risposte estetiche ed etiche diverse, ma che sono necessariamente all'incrocio tra visione ed esperienza, tra soggetto e mondo» (Dinoi 2008, p. 64).

guerra (cfr. Bazin 2008, p. 25). Nel tempo, molti altri storici e studiosi del cinema rileveranno l'influenza degli apparati politici sulla produzione di documentari e cinegiornali di guerra denunciando l'utilizzo a scopi propagandistici dell'efficacia persuasiva del cinema sulle masse. Tra questi vi è Jean-Louis Comolli il quale, riprendendo la celebre opposizione baziniana tra il palcoscenico teatrale, che con la sua forza centripeda chiude al suo interno la rappresentazione, e lo schermo cinematografico che fonda la sua illusione sull'assenza di quinte e quindi possiede una capacità centifuga (cfr. Bazin 2008, pp. 171-172), decreta il passaggio da «una **logica del mascherino** a un **sistema di inquadramento**» (Comolli 2006, p. 102) capace di valorizzare, selezionare, normare e infine diffondere ciò che bisogna vedere, lasciando ben poco da intravedere: «ormai niente schermo senza indice puntato che indichi non solo il senso della lettura, ma la lettura ha già avuto luogo, che una 'guida' è già passata di lì» (p. 102).

Se il cinema costruisce un'immagine della guerra che con lo sviluppo tecnologico dei mezzi di ripresa e di riproduzione del suono e delle immagini si perfeziona sempre di più, i fautori della guerra non esiteranno a sfruttare il mezzo, la sua evoluzione e la sua popolarità per ottenere una macchina propagandistica efficace e soprattutto uno tra gli strumenti più utili per condurre la battaglia.

1.4 Le funzioni dell'arma cinematografica

In quanto interazione strategica e conflittuale tra opposte fazioni, la guerra si basa sulle capacità di prevedere e indirizzare le mosse del nemico, di gestire i segni per minacciare e per 'far-credere', di sfruttare le interdipendenze tra le azioni per ottenere il massimo vantaggio dallo scambio come dalla fuga di informazioni. Da un punto di vista strategico, la guerra si combatte con armi semiotiche attraverso le quali è possibile individuare gli attori, le funzioni, e i programmi narrativi sottesi a quelle forme di comunicazione polemico-conflittuale che fanno parte della strategia militare (cfr. Fabbri, Montanari 2004, pp. 6-7). Nella comunicazione agonistica e conflittuale che si attua durante la semio-guerra le forme di credenze sono strettamente connesse a quelle dell'apparire (cfr. Fabbri 1998, pp. 84-88).

L'evoluzione degli apparati percettivi scorre parallelamente alle strategie di guerra. **La battaglia prevede un sapere strategico in cui alla potenza di fuoco si accompagna la gittata dei campi percettivi**. Sconfiggere il nemico significa anche sfuggire al suo campo percettivo, raggirare il suo sguardo e di conseguenza le sue difese, camuffarsi per poterlo attaccare laddove non se lo aspetta. Per queste ragioni nella storia dei conflitti un posto 'd'onore' è stato occupato dalle tecnologie che miglioravano, incre-

mentavano e dilatavano nel tempo e nello spazio le capacità percettive.[7] Man mano che gli strumenti di mira sono diventati sempre più sofisticati e versatili essi hanno accompagnato l'arma da fuoco, trasformando così la baionetta, il fucile, il cannone non solo in una protesi della mano ma anche dell'occhio, una sintesi sempre più perfetta e amplificata delle capacità sensoriali del soldato. Con l'avvento dei missili teleguidati prima e dei droni poi, l'azione dell'operatore di guerra si è spazialmente dislocata, separandosi fisicamente dall'arma e aumentando l'efficacia distruttiva di quest'ultima.

Nelle pagine iniziali del suo studio sui rapporti tra la tecnologia cinefotografica e la storia dei conflitti tra la fine dell'Ottocento e il Novecento, il filosofo Paul Virilio scrive:

> Dalle prime armi spaziali della seconda guerra mondiale al lampo di Hiroshima, l'**arma di teatro** ha sostituito il **teatro di operazioni** e, benché fuori moda, il termine di arma di teatro impiegato dai militari è indicativo di una situazione: **la storia delle battaglie è innanzi tutto quella della metamorfosi dei loro campi di percezione**. In altri termini, la guerra consiste meno nel riportare vittorie 'materiali' (territoriali, economiche…) che nell'appropriarsi dell''immaterialità' dei campi di percezione, ed è nella misura in cui i belligeranti moderni erano decisi a invadere la totalità di questi campi, che si impose l'idea che il vero **film di guerra** non dovesse necessariamente mostrare la guerra o una qualunque battaglia, poiché, nel momento stesso in cui il cinema era adatto a creare la sorpresa (tecnica, psicologica…), esso entrava *de facto* nella categoria delle **armi**. (Virilio 1996, p. 18)

Piuttosto che uno studio sulla storia del cinema di guerra, il saggio di Virilio descrive i passaggi che portano il cinema a diventare uno degli strumenti della guerra. In altri termini: il cinema non è soltanto un dispositivo utile a mostrare e raccontare la guerra, a sostenere lo sforzo bellico sul fronte interno – attraverso le campagne di propaganda – ma le sue caratteristiche lo rendono a pieno titolo un'arma, al pari di quelle utilizzate per far fuoco sugli obiettivi nemici. La percezione, mediata dall'apparato e dalle modalità di messa in forma cinematografica, è un elemento centrale della strategia militare. Potenza di fuoco e potenza scopica si sovrappongono: «inquadrare è distruggere» (p. 12).[8]

7 I primi congegni di ripresa foto-cinematografica sono costruiti e lessicalizzati sul modello dell'arma: uno degli esempi più noti è il fucile cronofotografico di Marey, costruito alla fine dell'Ottocento, con cui era possibile mirare e fotografare un oggetto in movimento nello spazio.

8 Il testo di Virilio ha ricevuto delle critiche perché fautore di una lettura eccessivamente lineare-progressiva del nesso che stabilisce, nel corso del XX secolo, tra tecnologia bellica

Se, almeno a partire da Bazin, si era accresciuta la consapevolezza che la riproduzione della guerra per il tramite dell'obiettivo implicava inevitabilmente la sua 'costruzione', con Virilio si afferma l'idea che il cinema sia uno dei principi regolatori del fenomeno bellico, corresponsabile delle sue trasformazioni.

Dalle immagini di guerra alla guerra delle immagini: parallelamente al racconto dei cinegiornali e delle altre forme di propaganda visiva, si potenzia il processo di captazione degli effetti di sorpresa – tecnica e psicologica, scrive Virilio – del cinema da parte degli 'autori' della guerra. Nella guerra delle immagini alla logistica militare si affianca la logistica della percezione: la regia di comando si evolve in una regia cinematografica, dove alla visione del materiale girato seguono le operazioni di montaggio e in cui la percezione del conflitto è mediata da schermi, mappe e diagrammi – come la sala della guerra ne *Il Dottor Stranamore* o la *Situation Room* nella fotografia rilasciata dalla Casa Bianca – grazie ai quali è possibile regolare la propria potenza di attacco sui regimi visivi.

Previsione e dissimulazione sono le due componenti strategiche che, nel tentativo di equilibrare la potenza di fuoco con la gittata dei campi percettivi, hanno decretato il fallimento della visione 'diretta' della guerra di trincea, laddove il tentativo era quello di produrre e diffondere delle immagini basandosi quasi esclusivamente sul punto di vista del combattente.[9] D'altronde, i passi avanti svolti nell'allargamento del campo percettivo hanno portato all'utilizzo di contromisure sempre più sofisticate per mimetizzarsi agli occhi del nemico 'predatore' (strategie di invisibilità, di travestimento, di intimidazione).[10]

I punti di vista dai quali guardare, programmare e attuare la guerra si moltiplicano e con essi si trasformano i modelli di cattura e rappresentazione delle immagini, incrementandone la capacità di sorvegliare porzioni di spazio e di tempo sempre più ampie.

e tecnologia foto-cinematografica (cfr. Alonge 2001, pp. 45-46). In questa sede non si assumerà un punto di vista diacronico, piuttosto si individueranno alcuni momenti salienti utili a comprendere i processi di costruzione di uno sguardo testimoniale all'interno del racconto cinematografico del fenomeno bellico.

9 Sul fallimento della cinematografia 'statica', capace di registrare il movimento a partire dall'immobilità di un punto di vista esterno, si veda il caso di David Wark Griffith: il suo utilizzo di panoramiche e totali – sul modello del romanzo e del vedutismo ottocentesco – o di campi lunghi, come nella battaglia di Petersburg ripresa da una collina in *Nascita di una Nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915), subirà drastiche trasformazioni con l'avvento del conflitto (cfr. Virilio 1996, pp. 23-28; Alonge 2001, pp. 53-56).

10 A proposito dei rapporti tra guerra e strategie di **camouflage**, Paolo Fabbri scrive: «Nel mondo militare il camouflage si è imposto per ragioni 'mediologiche', diremmo oggi, cioè per l'adozione di nuove **tecnologie della visione**. Quando l'aereo si afferma nei cieli nella Prima guerra mondiale, quando la macchina fotografica scavalca i 'fronti' e comincia a rilevare dall'alto i dispositivi tattici, sondandone le profondità, emerge la necessità di camuffare tutto il territorio, e non più solo gli uomini, le armi e i depositi. Macchine sempre più sofisticate hanno generato trucchi e segreti sempre più ingegnosi e riposti» (Migliore 2008, p. 6).

1.5 Da vicino e da lontano

L'avvicinamento del fuoco prospettico, in cui obiettivo e mirino tendono a coincidere, l'avvicendamento del cineoperatore e del soldato sul campo di battaglia, la costruzione dell'immagine secondo il modello della percezione diretta (piani sequenza e panoramiche orizzontali): questi elementi fanno parte di un'estetica dell'immagine ravvicinata in cui l'impatto emotivo è direttamente proporzionato all'impressione dello spettatore di trovarsi nel vivo della battaglia. Questa estetica e la logistica a essa connessa vengono riviste e affiancate dalla prospettiva aerea che, distanziandosi dalla battaglia, introduce nuove forme di sguardo. Con l'avvento dell'aviazione – in cui all'uso di mitragliatori e bombe si affiancano cineprese e macchine fotografiche – cambia il modo di percepire la guerra sia dal punto di vista del soldato (lo spazio chiuso e isolato della cabina di pilotaggio si presenta come un involucro impermeabile all'eccesso di stimoli sonori e visivi provenienti dal terreno dello scontro) sia per lo spettatore che, di fronte alla fotografia aerea, non è più coinvolto nella drammaticità degli eventi e beneficia di un'espansione delle capacità visive (cfr. Virilio 1996, pp. 23-47). Si passa così dalla restituzione di dettagli frammentari a un punto di vista onnisciente, panottico, che com-prende e razionalizza lo spazio del conflitto. Spazio che, per essere difeso, dovrà a sua volta trasformarsi e dissimularsi a questo nuovo sguardo.

Nell'articolazione dei punti di vista grazie ai quali è possibile osservare e ricostruire la guerra può essere utile riprendere due *tòpoi*, la scacchiera e il labirinto, utilizzati dallo storico del cinema Giaime Alonge per descrivere le differenti forme di rappresentazione del primo conflitto mondiale utilizzate nella strategia militare e che hanno nella pittura di battaglia e nel romanzo storico i loro illustri antenati.

> Con la figura della scacchiera – storicamente uno dei *tòpoi* più utilizzati per fare riferimento all'attività di pianificazione strategica – vogliamo alludere alla prospettiva aerea del generale che osserva lo scontro dall'alto della collina, la prospettiva riprodotta, ad esempio, nei quadri di battaglia del XIX secolo. Attraverso questa visione panoramica la guerra appare come un'attività razionale, un insieme di mosse e contromosse inserite in un insieme intellegibile. Il labirinto simboleggia invece il punto di vista del fante in prima linea, perduto – fisicamente e psicologicamente – nel dedalo delle trincee, in balia di forze che non può controllare né comprendere. […] labirinto e scacchiera come due immagini polari dell'esperienza bellica: uno spazio entropico, incomprensibile e indescrivibile, da un lato, un'astrazione 'matematica' del teatro delle operazioni dall'altro. (Alonge 2001, pp. 4 e 6)

La Grande Guerra è il conflitto tecnologico di massa che apre il Novecento

e in cui si assiste alla frantumazione della battaglia in quanto unità narrativa compatta di tempo e di spazio che aveva caratterizzato la battaglia sino alla fine del secolo precedente. Uno dei punti di svolta è proprio la trincea, con la quale si trasforma il modello della battaglia: non più scontri diretti, lotte campali, avanzate e ritirate, ma invisibilità dello scontro, tendenza all'immobilità, dilatazione temporale degli attacchi e dei contrattacchi (p. 43). Se il labirinto e la scacchiera sono i due *tòpoi* con cui è possibile schematizzare i modi di esperire e raccontare il primo conflitto mondiale, essi sono utili anche per sintetizzare polarità e tensioni tra i due modelli dello sguardo in guerra: la visione ravvicinata, lungo la linea di orizzonte, e quella dei sistemi di ripresa che si servono del distanziamento e del punto di vista dall'alto. Due sguardi che producono forme di conoscenza differenti. Nella prima si ha una documentazione imperfetta, parziale e sempre più fallace man mano che la strategia bellica porta alla frantumazione del modello classico della battaglia. Dall'estenuante guerra di posizioni alla guerra globale contro il terrorismo, il soldato sarà sempre più incapace di ricoprire il ruolo e le caratteristiche del testimone oculare. Il secondo sguardo implica la visione dall'alto che, dall'aereo ai sistemi di scansione elettronica dell'immagine sino ai rilevamenti satellitari e ai droni, produce modelli informativi del conflitto tanto più accurati quanto minore è il coinvolgimento di un osservatore interno al luogo in cui si compiono gli eventi. Lo statuto e le funzioni dell'immagine di guerra si evolvono: l'occhio del soldato e le sue protesi cine-fotografiche non sono più l'unico strumento di rilevamento delle azioni e della spettacolarità del conflitto. Per mezzo dei sistemi di rilevamento a distanza grazie ai quali è possibile l'elaborazione sempre più rapida – sino al tempo reale – dei dati, il centro gravitazionale delle strategie militari si sviluppa al di sopra del campo di battaglia. La capacità di controllare porzioni di spazio-tempo sempre più ampie da parte degli apparati percettivi connessi alle armi è correlata all'aumento dei vettori di velocità e in particolare alla possibilità di acquisire e processare vaste quantità di dati. L'evoluzione della guerra tende sempre più verso la progettazione di sistemi di gestione e di elaborazioni delle informazioni in tempo reale basati sui dispositivi di sorveglianza visiva che, oltre a caratterizzare l'esperienza bellica, invadono l'esperienza sociale.

Arma e obiettivo, sguardo coinvolto nella battaglia e rilevamento a distanza, labirinto e scacchiera, da vicino e da lontano: quali sono i limiti e le potenzialità che l'intreccio fin qui descritto produce sulle capacità oculari e narrative del testimone di guerra? Come si riorganizza la visione del conflitto?

1.6 Nel ventre del carro armato

Se non fosse per la didascalia che compare all'inizio del film – «6 giugno 1982, ore 3.00, il primo giorno della guerra in Libano» – e per poche altre informazioni spazio-temporali, lo spettatore di *Lebanon* (2009) avrebbe non poche difficoltà a ricostruire il contesto bellico in cui è ambientata la storia. Infatti, il film è in gran parte girato all'interno di un carro armato: chiusi nel ventre di un rinoceronte monocolo dalla pelle d'acciaio, quattro giovani soldati hanno la possibilità di conoscere quello che accade all'esterno solo attraverso il mirino del cannone e la radio, con la quale entrare in comunicazione con il comandante delle truppe di terra.

All'interno del campo di battaglia, la costruzione di un orizzonte cognitivo diventa problematica sia in relazione alla possibilità, sempre parziale e insufficiente, di ottenere informazioni sull'evoluzione del conflitto, sia a causa delle protesi visive con cui la guerra si realizza e si mostra. Le possibilità di azione sono strettamente dipendenti dalle condizioni di visibilità e dalle protesi meccaniche che le garantiscono. Queste protesi (il mirino del cannone, l'altoparlante della radio) sono istanze di mediazione visiva e sonora la cui funzione di inquadrare, di focalizzare, di rilevare una porzione di spazio, sono necessarie alla configurazione delle qualità percettive del soggetto. In particolare, il mirino del cannone permette una visione monoculare ridotta e dai movimenti lenti e macchinosi, ingrandimenti poco fluidi e una bassa capacità di adeguamento alla mobilità del bersaglio.

Lo spettatore vede attraverso l'occhio di Shmulik, il protagonista del film, quest'ultimo però non ha 'presa diretta' sul mondo esterno al carro armato. È l'obiettivo/mirino del cannone a garantire la visione: **in un connubio tra tecnologia bellica e sguardo cine-fotografico, il mezzo da guerra diventa uno strumento di rappresentazione**. Come emerso dai paragrafi precedenti, per Virilio, che si è interessato all'utilizzo delle tecniche cinematografiche nei conflitti e ai rapporti tra guerra e percezione, l'evoluzione tecnologica favorisce lo scollamento dell'occhio dall'apparato tecnico della visione. L'obiettivo non è soltanto lo strumento per vedere ma è l'occhio 'automatico' che vede ed elabora le informazioni percettive: «Con l'intercettazione dello sguardo da parte dello strumento di mira, ciò a cui assistiamo non è più la comparsa di un meccanismo di simulazione (come nelle arti tradizionali) ma di sostituzione, che sarà l'ultimo trucco dell'illusione cinematica» (Virilio 1989, p. 102). Per il filosofo francese si assiste alla graduale sostituzione della vista (umana) con la visualizzazione (degli apparati tecnologici). Ma, la strategia di guerra costruisce dei soggetti ibridi, degli 'oggetti-persona', in cui la delega delle capacità percettive e della logistica a esse soggiacenti non è 'a senso unico'. Non si attua una vera e propria sostituzione: piuttosto tra le apparecchiature e i soldati posti nel ventre del cingolato – come nell'abitacolo dal quale l'operatore-pilota controlla a

distanza il drone – vengono messe in atto delle forme di interscambio che aumentano la complessità e l'efficacia dei programmi di azione.[11]

Anche nella costruzione dello sguardo soggettivo il mirino e l'occhio entrano in una dinamica che coinvolge e ibrida le competenze delle due parti in gioco. Si tratta di concatenamenti enunciativi che mettono in risalto gli aspetti di trasferimento, mediazione, di 'andata e ritorno', garantiti dai delegati che, distribuiti all'interno dell'enunciato, oggettivano e soggettivano le competenze percettive (cfr. Latour 2001, pp. 64-77). In una delle prime sequenze del film la truppa israeliana riceve la notizia dell'arrivo di un veicolo sospetto e si dispone in assetto d'attacco: i soldati si collocati ai lati della strada sterrata mentre il carro armato resta immobile alla fine delle due file. All'interno del carro armato Shmulik è il doppio, inscritto nella struttura filmica, dell'operatore cinematografico. L'oggetto della sua percezione coincide con il bersaglio e infatti la soggettiva del protagonista che guarda attraverso il mirino trasforma la costruzione dell'inquadratura restringendo e arrotondando i bordi e inserendo al centro dell'immagine un puntatore (fig. 1.5). Durante la prima rappresaglia che la truppa si trova ad affrontare il bersaglio viene inquadrato attraverso una serie di ingrandimenti (figg. 1.6-1.7). Subito dopo un controcampo riporta lo spettatore all'interno del carro armato: un primo piano sul volto di Shmulik con la fronte sudata e le ciglia aggrottate (fig. 1.8). Poi un'inquadratura delle sue mani tremanti che si apprestano a premere il grilletto (fig. 1.9). Una serie colpi di avvertimento, insufficienti a fermare la corsa dell'automobile (fig. 1.10), il fragore dell'esplosione (fig. 1.11) e infine la soggettiva del cannone che mostra i risultati dell'azione distruttiva nei confronti di un camion, apparso nel campo d'azione subito dopo il fallimento del primo attacco (fig. 1.12).

11 I mediatori tecnologici come le armi sono dei veri e propri soggetti 'non umani'. Utilizzati, oppure anche soltanto ostentati, «non sono meri 'oggetti' inanimati: sono veri e propri 'soggetti' [...] in quanto dotati di competenze e di programmi di azione. [...] Un'arma [...] trasforma lo statuto di chi la possiede; non soltanto lo dota di un potere maggiore, ma egli 'sa che può': sa che può minacciare, e soprattutto 'sa che l'altro sa'. [...] D'altra parte, se il soggetto viene dotato da tali oggetti [...] di nuovi poteri, egli stesso produrrà meccanismi di delega verso questi oggetti» (Fabbri, Montanari 2004, p. 11). Si veda anche il saggio di Federico Montanari (2004, pp. 231-236). Punto di riferimento per l'analisi dell'interazione tra 'umani' e 'non-umani' e per la ripresa, in ambito sociologico, del concetto semiotico di attante sono i lavori di Bruno Latour (1996).

Figura 1.5

Figura 1.6

Figura 1.7

Figura 1.8

Figura 1.9

Figura 1.10

Figura 1.11

Figura 1.12

Questi campi e controcampi mostrano il meccanismo di cattura e distruzione del bersaglio e al contempo iscrivono sul piano discorsivo l'organizzazione sintagmatica delle azioni e degli stati d'animo degli attori coinvolti. **La logistica della percezione viene affiancata da una sintassi del sensibile**. In questa sintassi dominano gli effetti di sovreccitazione: l'operatore di guerra è sottoposto al turbinio degli affetti piuttosto che a una regolazione passionale scandita da fasi lineari (cfr. Deleuze, Guattari 2000, p. 471).

Alla limitatezza e alle costrizioni del campo visivo si accompagna una sovraesposizione sonora prodotta dalla macchina da guerra: i rumori dell'accensione, il cigolio dei meccanismi, il frastuono del lancio dei razzi e dei colpi a ripetizione delle mitragliatrici. Ogni volta che il mirino deve inquadrare il suo bersaglio, il corpo del carro armato si sposta rumorosamente. La percezione sonora e quella visiva frammentano l'azione in micro-narrazioni. I soggetti di questi enunciati sono dei percetti (lampi, razzi, fumo e nebbia, la canna del fucile, la feritoia del posto di guardia, eccetera), la cui ricomposizione da parte del soldato non può che essere incompleta e imprecisa (Montanari 2004, pp. 63-66).[12] La trama del film, infatti, non è altro che una serie di micro-eventi in cui il piano degli obiettivi militari e delle missioni da svolgere man mano perde la sua coerenza e l'azione si trasforma in una lotta per la sopravvivenza.

Con gli apparati che mediano la percezione sul campo si interfacciano le apparecchiature radar del comando militare e gli aerei di ricognizione che informano a distanza la truppa sulla riuscita dei suoi spostamenti, sulle possibilità di attacco e di fuga. Il sistema di deleghe, che orienta e determina la percezione della guerra, tende a distanziarsi in misura crescente dal campo di battaglia. Quando il sostegno di 'Cornelia' (il nome in codice del comando militare che guida le operazioni dall'esterno) viene a mancare e il gruppo di soldati non è più sottoposto al suo controllo radar, si assiste a uno scollamento tra l'azione e le sue finalità belliche. La truppa e il carro armato arrivano nei locali di un'agenzia di viaggi dove subiscono l'attacco delle truppe siriane. Nel finale, oramai privati anche del segnale radio, i soldati all'interno del carro armato avanzano nella notte al seguito di un'automobile guidata da due soldati libanesi che ben presto li abbandona. La mancanza quasi totale di un sistema di feedback con l'esterno immerge Shmulik e i suoi compagni nell'oscurità percettiva: solo un atto

12 *Generation Kill* (2008), miniserie televisiva sceneggiata da David Simon e Ed Burns, fonda i suoi effetti di realismo, connessi alla restituzione dell'esperienza bellica a volte banale e noiosa altre volte tragica e cruenta di un plotone da ricognizione dei marines durante la seconda invasione dell'Iraq, sulla costruzione di micro-narrazioni in cui la comunicazione risulta sempre mediata dall'uso del gergo militare, dalla trasmissione e ricezione via radio degli ordini e degli spostamenti, dal rispetto pedissequo della 'catena di comando'. Questa complessa architettura comunicativa restituisce allo spettatore la sproporzione tra l'elevato numero di stimoli sensoriali e fonti informative e la capacità dei personaggi di comprendere a pieno l'azione militare nella sua interezza.

disperato li porterà a uscire dal centro abitato per ritornare laddove il film era incominciato, in un campo di girasoli.

La testimonianza oculare, nei suoi rapporti con i delegati tecnologici della guerra, si impoverisce. Allo stesso tempo, il racconto si frantuma facendo predominare una sintassi composta da micro-narrazioni e da turbolenze affettive in cui risulta sempre più complesso avere la padronanza del quadro complessivo delle vicende e affidare credibilità a quanto raccolto e trasmesso dalla visione del soldato sul campo di battaglia.

1.7 L'occhio che sorveglia e uccide

È telecomandato da operatori umani posti a migliaia di chilometri di distanza ma in un futuro prossimo sarà completamente automatizzato per mezzo di dispositivi robotici. Nella storia delle armi balistiche introduce una duplice distanza: all'incremento della gittata – la distanza dell'arma dal suo bersaglio – esso aggiunge il controllo remoto che allontana l'operatore dall'arma. Con la guerra in Afghanistan e con gli attacchi dell'esercito su Gaza, è diventato il protagonista dello spazio aereo militare ma presto lo sarà anche di quello civile, accompagnandoci e sorvegliandoci nelle situazioni quotidiane. Se rispettasse la sua etimologia – dal verbo inglese *to drone*, ronzare – dovrebbe ruotare intorno al suo obiettivo con un rumore sordo, continuo e vibrante; invece vola ad alta quota e si sposta rapido e silenzioso. Veicolo aereo senza equipaggio oppure, se munito di armi, veicolo aereo di combattimento senza equipaggio: il drone è l'occhio del Ventunesimo secolo (Belpoliti 2014, p. 208).

Il drone realizza una rivoluzione dello sguardo, introducendo delle innovazioni nelle possibilità di osservazione del nemico che il filosofo Grégoire Chamayou riassume in cinque principi.[13] Liberatosi da ogni limitazione umana connessa alla presenza del pilota nell'abitacolo, il **drone può esercitare il suo sguardo costantemente**. Mentre l'apparecchio sorvola lo spazio degli operatori posti a terra, a turno, si alternano di fronte allo schermo (cfr. Chamayou 2014, p. 35). Allo sguardo persistente si affiancherà, in futuro, la capacità di sorvegliare vaste estensioni e di restituire immagini ad alta risoluzione: uno sguardo onniveggente che esercita un'**iconografia sinottica** (cfr. p. 36). Terzo principio: «la sorveglianza ottica non è soltanto una forma di controllo in tempo reale, ma assume anche un'importante funzione di **registrazione** e di **archiviazione**» a cui si affiancano le necessità

13 Come evidenzia la bibliografia di *Teora del drone*, i principi descritti da Chamayou sono fondati sullo studio della strategia militare e della letteratura critica sull'argomento. Ciò non toglie, dato il loro carattere a volte previsionale, che la completa realizzazione di questi principi potrebbe essere disattesa. L''immaginazione' strategica sarebbe contraddetta dal progresso tecnologico.

di «stoccaggio, di indicizzazione e di analisi dei dati che i sistemi attuali non possiedono» (pp. 36-37). Il quarto principio della rivoluzione dello sguardo introdotta dal drone è definito da Chamayou come il principio di schematizzazione delle forme di vita. Interrogando il materiale filmato accuratamente indicizzato è possibile **cartografare le vite**, ovvero: sorvegliare più soggetti in tempi e luoghi diversi, inseguirli tra le reti sociali che essi frequentano, studiarne la condotta, tracciarne lo schema di vita e individuare l'emersione di soggetti anomici che si 'distinguono' perché il loro comportamento devia dai *patterns* comportamentali. Da questa epistemologia quantomeno debole emerge la possibilità di uno sguardo predittivo di natura induttiva, fondato sull'analisi delle forme di vita già schematizzate, che, in linea con il paradigma securitario della guerra preventiva contro il terrorismo, assicurerebbe l'anticipazione degli scenari comportamentali dei soggetti ritenuti 'pericolosi' (pp. 38-41). Infine, lo sguardo esercitato dal drone è per sua natura **asimettrico**. Implementando il principio della visibilità asimmetrica – **osservare senza essere visti e senza la necessità di una compresenza spaziale** – il drone opera «lo sradicamento di ogni reciprocità nell'esposizione alla violenza nelle ostilità» (p. 18) e stravolge alcuni dei fondamenti strutturali su cui è concepita la guerra. In particolare, dall'archetipo dello scontro – il cui declino era già cominciato con la guerra di trincea – si passa a quello della caccia – si pensi alla frase, ripetuta più volte negli ultimi anni da generali e capi di Stato, 'caccia al terrorismo' – in cui lo schema di base prevede, in successione, la ricerca, l'individuazione, il pedinamento e infine l'attacco. D'altra parte, il concetto stesso di campo di battaglia diventa obsoleto: la preda può nascondersi ovunque e di conseguenza è necessario razionalizzare lo spazio secondo un modello invasivo, legittimato dalle misure di sicurezza che si impongono con la loro straordinarietà sulla sovranità territoriale degli Stati, e adattabile il più possibile alle contingenze. La continuità spaziale viene frantumata da uno sguardo aereo che interpreta lo spazio d'azione «come un *patchwork* di caselle colorate a cui corrispondono regole di ingaggio specifiche» (p. 49) e la cui efficacia è prima di tutto politica, riguardante l'esercizio di un controllo piuttosto che un'azione di occupazione. Questa modellizzazione fondata sulla ricostruzione dello spazio a seconda dell'emergere delle minacce si è affermata, ricorda Chamayou, agli inizi degli Novanta con il nome di *kill box*: dei cubi tridimensionali visibili sullo schermo attraverso una linea nera continua che, sul territorio, circoscrive una specifica porzione di spazio. Sullo schermo degli operatori di guerra «il teatro delle operazioni diventa una fila di scatole trasparenti dalla durata temporanea» (p. 49). Una *kill box* si apre e si chiude a seconda delle necessità (ad esempio l'individuazione di una cellula terroristica in un quarterie cittadino), ogni cubo perimetrato da una *kill box* è una zona di operazione autonoma (così come ogni cellula terroristica agisce in modo decentrato) nella quale si può sparare e uccidere.

Le caratteristiche appena descritte avvicinano il drone ad un **dispositivo disciplinare**, ossia un dispositivo capace di costruire una soggettività a partire da un modello di assoggettamento fondato sul controllo e su una visibilità asimmetrica, di cui Michel Foucault ha tracciato la genealogia a partire dal *panopticon* teorizzato da Jeremy Bentham: una struttura architettonica ad anello con una torre centrale il cui effetto principale era quello «di indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere» (Foucault 1993, p. 219).[14] L'elemento visivo è fondamentale e infatti, nella sua disamina delle discipline utilizzate per sorvegliare e punire, Foucault nota come il *panopticon* di Jeremy Bentham avesse delle affinità strutturali con le macchine per vedere inventate attorno alla fine del Settecento, come il coevo panorama di Robert Barker «nel quale i visitatori, occupando il posto centrale, vedevano attorno svolgersi un paesaggio, una città, una battaglia. I visitatori occupavano esattamente il posto dello sguardo del sovrano» (Foucault 1993, p. 226). Tra le protesi tecniche, che delegano le capacità percettive e incrementano il sapere scientifico, e il disciplinamento delle società moderne si istituiscono, secondo Foucault, relazioni dirette.

> L'esercizio della disciplina presuppone un dispositivo che costringe facendo giocare il controllo; un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere, e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano. […] A fianco della grande tecnologia dei cannocchiali, delle lenti, dei fasci luminosi che ha fatto corpo con la fondazione della nuova fisica e della nuova cosmologia, ci furono le piccole tecniche delle sorveglianze multiple e incrociate, degli sguardi che devono vedere senza essere visti; un'arte oscura della luce e del visibile ha preparato in sordina un nuovo sapere sull'uomo, attraverso tecniche per assoggettarlo e procedimenti per utilizzarlo. (p. 187)

L'asimmetria visiva e l'introiezione del controllo da parte del soggetto sottoposto a un'osservazione costante rendono il *panopticon* un sistema generalizzabile per la comprensione dei rapporti che il potere intrattiene con il comportamento sociale quotidiano, una funzione generalizzabile del potere, un dispositivo in cui la regola del controllo è estesa per educare e costruire la soggettività.[15] Nel paradigma foucaultiano qui accennato l'as-

14 Il modello penitenziario del *panopticon* rivoluzionò la disciplina penale garantendo, mediante l'esercizio di una visibilità asimmetrica, il passaggio dal sistema 'spettacolare' dei supplizi in piazza a quello silenzioso, invisibile, inverificabile eppure capillare e automatizzato del potere.

15 Piuttosto che individuare una continuità tra i modelli penitenziari e le armi da guerra si sta cercando di estrapolare le caratteristiche strutturali del sistema panottico in quanto

soggettamento non è la faccia opposta del processo di soggettivazione. Al contrario, dal punto di vista dei dispositivi disciplinari, il potere individua colui che assoggetta come il proprio oggetto e, così facendo, lo riconosce come un individuo dotato di una specifica soggettività.[16] Se esistono delle linee di continuità tra le società disciplinari sudiate da Foucault a cavallo tra il diciottesimo e diciannovesimo secolo e la struttura sociale contemporanea esse derivano dai meccanismi di esercizio del controllo (cfr. Deleuze 2000, pp. 234-241) che, avendo assunto una pervasività pressoché totale e un elevato grado di introiezione, rendono l'individuo un involucro trasparente e desoggettivizzato, ossia depotenziato nelle sue capacità di rivolgimento critico sull'assoggettamento che pure ha interiorizzato (cfr. Agamben 2006, pp. 28-31).

Il drone è una peculiare tecnologia della visione nella quale si trova iscritto un modello, un paradigma per pensare il visibile nel suo rapporto con un osservatore storicamente situato, che genera uno sguardo permanente e potenzialmente onnisciente, capace di sorvegliare, di indentificare schemi comportamentali e rilevare la condotta del nemico; uno sguardo che può cancellare i confini tra lo spazio civile e quello militare, uno sguardo capace di uccidere.

Per comprendere le caratteristiche delle immagini prodotte dai moderni droni, il tipo di spettatorialità da essi implicata e il lavoro di recupero, analisi e critica compiuto su di esse da alcuni cineasti è necessario ritornare agli inizi degli anni Novanta, alla guerra che ha invaso i cieli dell'Iraq.

1.8 Trasparenza e opacità delle immagini di guerra

La documentazione televisiva della prima guerra del Golfo rappresenta un punto di frattura netto e decisivo nelle potenzialità informative connesse ai sistemi di visualizzazione del conflitto. La guerra iniziata nel 1990, trasmessa dall'inizio alla fine in diretta, è di fatto stata occultata agli spettatori televisivi che osservavano tutti le stesse immagini ufficiali trasmesse dalla CNN – quelle con i tracciati luminosi dei missili sopra il cielo di Bagdad – sgranate e dal colore verde elettrico a causa dei filtri infrarossi. Le immagini notturne della guerra 'intelligente', che avrebbero dovuto mostrare

diagramma che racchiude ed esemplifica il funzionamento della sorveglianza, vero e proprio modello teorico e non solo occorrenza specifica nella storia degli apparati detentivi (cfr. Deleuze 2009, pp. 39-65; Fabbri 1998, p. 20).

16 Scrive Foucault in *Le sujet et le puvoir*, contenuto nel quarto tomo di *Dits et Ecrits*: «Vi sono due sensi della parola 'soggetto': soggetto sottomesso all'altro dal controllo e dalla dipendenza, e soggetto reso aderente alla propria identità attraverso la coscienza o la conoscenza di sé. Nei due casi, questa parola suggerisce una forma di potere che soggioga ed assoggetta» (Esposito 2004, p. 29).

la precisione chirurgica degli attacchi contro gli obiettivi militari, annullavano le coordinate spazio-temporali, proponevano un punto di vista univoco e per di più ripreso dall'alto, non avevano fuoricampo né controcampo.

Nel suo lavoro di 'passatore' delle e tra le immagini, Serge Daney ha chiarito la contiguità tra la pretesa di realismo e le dinamiche di potere a cui la copertura televisiva della guerra del Golfo è stata assoggettata:

> Non si è mai parlato tanto del 'potere dell'immagine' che da quando essa non ha più potere. La stragrande maggioranza delle 'immagini' che oggi hanno diritto di cittadinanza alla televisione non sono tanto quelle che possiederebbero una forza intrinseca, quanto quelle che rappresentano il potere e che 'lavorano' per lui come le 'immagini di marca' lavorano per l'impresa. È strano che ci sia voluta una guerra per riscoprire che l'immagine, in qualsiasi epoca, è stata anche un inganno [...] È in questo senso che la guerra del Golfo è stata molto adeguatamente coperta (e allo stesso tempo ri-coperta), dato che la televisione, volente o nolente, non ha potuto mostrare *che* le immagini di cui oggi è chiaro che **facevano già parte della vittoria**. (Daney 1999, pp. 142-143)

Il passaggio dal potere delle immagini alle immagini del potere sottende una precisa strategia di messa in forma, in cui le possibilità della visione spettatoriale sono racchiuse in un'economia dell'inquadratura che si lascia cogliere attraverso i paradossi tra la dimensione percettiva e quella cognitiva delle immagini di guerra. Laddove l'immagine proviene dal campo di battaglia «essa veicola il massimo di opacità cognitiva attraverso ciò che sembra il massimo di trasparenza percettiva, perché il punto di vista che mostra è unico, senza neanche la possibilità virtuale di un controcampo» (Dinoi 2008, p. 46). Quando le fonti delle immagini sono i radar o i droni allora esse forniscono una panoramica onnicomprensiva dall'alto del conflitto attraverso mappe, diagrammi e riprese notturne. In questo caso al massimo di opacità percettiva – il terreno dello scontro è indiscernibile – corrisponde il massimo di trasparenza cognitiva ottenuta attraverso una simbolizzazione mirata a veicolare un elevato numero di informazioni. Una terza possibilità è rappresentata dal punto di vista «delle telecamere piazzate sulle bombe che venivano lanciate dagli aerei americani; ne risultava una visione che potrebbe essere vista come il segno più sensibile della cancellazione dell'altro dall'immagine» (p. 47). In tutti questi esempi quello che puntualmente manca è il controcampo, la presenza dell'altro, di colui che subisce l'attacco. Si tratta, per riprendere i termini di Régis Debray, **dell'assenza di un'inquadratura etica** in cui all'immagine dall'alto verso il basso che copre il punto di vista del bombardiere (ripresa economica) si alterna quella dal basso verso l'alto dei bombardati (cfr. Debray 1999, p. 249).

Laddove l'alterità, al pari del controcampo, viene eclissata, non resta

spazio per quella che ancora Daney definisce propriamente **immagine** (*image*), distinguendola dal **visivo** (*visuel*).

> Il visivo sarebbe la verifica ottica di un funzionamento puramente tecnico. Il visivo non ha controcampo, non gli manca nulla; è chiuso, accerchiato, un po' come lo spettacolo pornografico che non è altro che la verifica estatica del funzionamento degli organi, e solo di esso. L'immagine, invece, quell'immagine di cui al cinema abbiamo amato tutto fino all'oscenità, sarebbe piuttosto il contrario. L'immagine si produce sempre al confine tra due campi di forze, essa è votata a essere il testimone di una certa alterità e, benché possieda sempre un nocciolo duro, le manca sempre qualche cosa. L'immagine è sempre più e sempre meno di se stessa [...] Se il visivo ci impedisce di vedere (perché preferisce che si decodifichi, si decritti, in breve 'si legga'), l'immagine ci lancia sempre la sfida di **montarla** con un'altra, con dell'altro (Daney 1999, pp. 145-146).

Come riesumare il resto, gli ammanchi e i vuoti che sono stati cancellati? Dov'è e qual è il posto dell'Altro? Daney decide di sottoporsi alla ginnastica estenuante di un montaggio mentale per le immagini mancanti di quella guerra, per provare a ricostruire il fuoricampo di ciascuna. Alla ferrea disciplina immaginaria del critico, si affianca il lavoro di montaggio, altrettanto immaginativo, di Werner Herzog in *Apocalisse nel deserto* (*Lektionen in Finsternis*, 1992). Per sfidare e superare le logiche informative che coniugano la 'fame' di attualità alla spettacolarizzazione tipica dell'intrattenimento di massa occorre deviare dal binario dell'attestazione, dalla verifica dei dati di fatto, e addentrarsi nelle 'periferie' del racconto. Gli attacchi missilistici e soprattutto le immagini delle esplosioni dei pozzi petroliferi in Kuwait diventano, nel film di Herzog, il materiale di partenza dal quale estrarre il racconto fantascientifico di un mondo alieno in preda alle fiamme dell'apocalisse. Per tornare a guardare la guerra, Herzog compie due operazioni complementari. La prima è quella di sottrarre al piano della referenzialità alcuni frammenti del **visivo**. Le immagini televisive dei bombardamenti aerei e quelle girate dalla troupe di Herzog sorvolando i pozzi petroliferi, incendiati dagli iracheni durante la loro ritirata dai territori occupati, sono accompagnate da un commento sonoro, composto dalla voce fuoricampo di un alieno e da brani appartenenti al repertorio di Wagner, Prokof'ev, Pärt, Mahler e altri, che costruisce attorno ad esse un nuovo racconto. Questa prima serie audiovisiva se ne affianca una seconda, composta da **immagini** in cui i volti e i corpi dei sopravvissuti sfilano di fronte alla macchina da presa in tutta la loro alterità. Allo spettatore spetta il compito di prestare rinnovata attenzione a ciò che passa nuovamente sotto i suoi occhi, di lasciarsi guidare dalla voce off del regista tra le immagini dei pozzi in fiamme e le distese di petrolio, mentre il montaggio

lega il racconto immaginario alle testimonianze dei sopravvissuti della guerra. I campi lunghi e le panoramiche nel deserto, tra le esplosioni e i vapori mortiferi dell'oro nero, si alternano a inquadrature fisse in cui donne anziane e giovani hanno perso la parola, il diritto di raccontare. Eppure sono proprio i loro occhi a lasciar trasparire, senza invadere lo schermo, la sofferenza. Nelle immagini del regista tedesco si installa una rinnovata sensibilità che prende le mosse dall'alterità, anche a costo di inventare ciò che è stato occultato o cancellato.

1.9 Immagini fantasma, immagini operazionali ed effetti di anestetizzazione

Harun Farocki è stato un attento cronista del suo tempo che, attraverso documentari, videoistallazioni e saggi su riviste di cinema – da ricordare la sua collaborazione con *Filmkritik* tra gli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta – si è interessato alle trasformazioni introdotte dai media elettronici nell'esperienza bellica come nella società civile. In *War at a Distance* (2003) – documentario che in parte raccoglie i materiali di repertorio già utilizzati nella serie di tre videoinstallazioni *Eye/Machine* (2001-2003) – è proprio a partire dalla guerra del Golfo che Farocki propone una riflessione sulle immagini prodotte dalle macchine da guerra controllate a distanza, sull'espansione del campo visivo umano e sull'integrazione di molteplici fonti informative nella visualizzazione del campo di battaglia.

Una sequenza di pochi secondi apre e si ripete durante il documentario, affiancandosi ad altre sequenze prese dai giacimenti audiovisivi che documentano le guerre del Novecento, i processi di meccanicizzazione nella produzione industriale, le innovazioni nel campo della robotica e dell'intelligenza artificiale. La sequenza si ripete in *loop* oppure, grazie ad effetti di *split screen*, è montata a fianco delle serie sopra indicate all'interno della stessa inquadratura, in modo da evidenziarne la centralità per la comprensione dei processi di sostituzione dell'azione e della visione umana da parte delle protesi tecniche. Si tratta delle immagini catturate da una telecamera posta sulla testa di un missile durante il conflitto del 1990. Il fotogramma è attraversato dall'intersezione tra un asse orizzontale e uno verticale: l'immagine è letteralmente impressionata dal mirino. A ciò si aggiunge una serie di segni grafici e numerici situati in basso, nella parte sinistra dell'inquadratura (fig. 1.13). Man mano che il missile si avvicina al suo obiettivo (un ponte) il campo inquadrato si riduce (fig. 1.14) sino alla collisione con l'obiettivo. L'ultima immagine è uno schermo attraversato da striature bianche e nere (fig. 1.15). La collisione produce la scomparsa dell'immagine ma non del segnale visivo: la grana del visivo emerge dal fondo del fotogramma, si fa largo al suo interno ed esplicita gli effetti di filtraggio e schermatura, prodotti dalle immagini che precedono l'impatto,

nei confronti della porzione di spazio inquadrata e distrutta. La ripetizione della sequenza sotto forma di *loop* visivo nell'arco dell'interno film corrobora l'ottundimento e il distanziamento tra la visione e suoi effetti distruttivi che i fotogrammi, l'ultimo in particolare, producono.

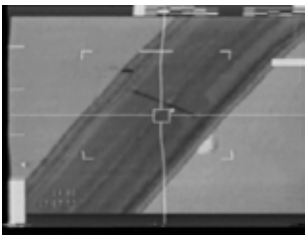

Figura 1.13

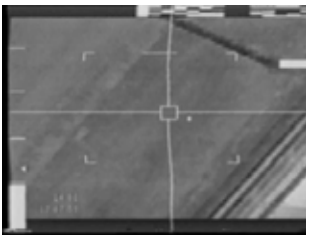

Figura 1.14

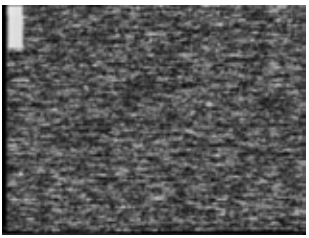

Figura 1.15

Oltre a essere una conferma del già citato aforisma di Virilio «inquadrare è distruggere», in cui è condensata la sovrapposizione tra il dispositivo cinefotografico e l'arma, il piano sequenza appena descritto pone la questione dell'**inassegnabilità del punto di vista**. Esso è girato in soggettiva ma il soggetto che vede è una macchina dotata di un sensore sferico rotante disposto sulla parte frontale (nel caso dei droni si trova nella parte bassa, perpendicolare rispetto al terreno) che inoltra un segnale visivo a un operatore distante migliaia di chilometri. Riprendendo dai registi americani degli anni Venti la nozione di **piano sequenza fantasma** (*phantom shot*) – utilizzata nel cinema narrativo per descrivere un piano sequenza girato da un punto di vista che non può essere occupato da un occhio umano (ad esempio la visione sotto a un treno lanciato ad alta velocità) – Farocki utilizza il termine di **immagine soggettiva fantasma** (*phantom-subjective image*): una soggettiva non assegnabile a uno sguardo antropomorfo (cfr. Farocki 2004a, p. 13).[17]

La dimensione fantasmatica non riguarda solo il soggetto che osserva. Altri elementi contribuiscono a produrre questo effetto di senso: il bianco e nero, le sfocature, la leggera instabilità dell'inquadratura, l'assenza del sonoro e soprattutto la completa esclusione di qualsiasi essere animato, come se il ponte, un obiettivo di grande importanza strategica perché con-

17 Sulla migrazione delle capacità dell'occhio umano all'interno di macchine che utilizzano la realtà virtuale, la risonanza magnetica, il *motion capture* e altre tecniche della visione si è interrogato, agli inizi degli anni Novanta, Jonathan Crary il quale, a partire da immagini «che non hanno più nessun riferimento alla posizione di un osservatore in un mondo 'reale', percepito secondo le leggi dell'ottica», è stato tra i primi a porre la questione delle trasformazioni che la soggettività subisce laddove questa diventa «una precaria condizione di interfaccia tra sistemi di scambio organizzati e reti di informazioni razionalizzate» (Crary 2003, p. 4).

nesso allo spostamento di merci e persone, non fosse mai attraversato. La guerra del Golfo introduce, attraverso immagini di questo tipo, la completa de-umanizzazione del campo di battaglia e la conseguente esclusione della morte, per lasciare spazio a una distruzione rapida e silenziosa. La macchina che vede – per utilizzare un'altra espressione cara a Virilio (1989) – restituisce una rappresentazione anonima degli eventi in cui la sparizione del soggetto dal campo inquadrato come dal controllo diretto dell'obiettivo e più in generale la predominanza di un occhio 'macchinico' non sono soltanto l'ennesimo sintomo dei processi di virtualizzazione dell'esperienza ma anche di omissione volontaria di alcuni degli effetti, i principali, della distruzione. Confrontando la sequenza con il materiale di repertorio, Farocki – che è interessato a come la guerra del Golfo è avvenuta, a come ha modificato la visione ma anche i pensieri, i fantasmi, i gesti e le emozioni di quanti vi hanno partecipato (cfr. Didi-Huberman 2010, pp. 103-104) – ci ricorda che non si tratta di assenza ma di un'esclusione intenzionale degli elementi antropomorfi dall'inquadratura: questi non aggiungono alcuna informazione al raggiungimento dell'obiettivo militare, al contrario costituiscono una sorta di rumore di fondo, un 'fastidio' percettivo, nella trasmissione e nella ricezione del segnale visivo. Inoltre la presenza della morte all'interno delle immagini produrrebbe l'indignazione di coloro che, seguendo un telegiornale, si soffermassero su di esse.

La storia delle rappresentazioni audiovisive della guerra insegna che le tattiche militari e i reportage di guerra tendono a coincidere; le immagini sono prodotte a scopi militari e la loro diffusione e circolazione pubblica è controllata da esercito e politica (cfr. Farocki 2004a, p. 15). Dal conflitto del 1991 alla guerra al terrore la propaganda bellica americana, al pari di quella israeliana durante i ripetuti attacchi su Gaza, continua ad affermare la precisione chirurgica di armi capaci di individuare e colpire il nemico anche quando questo si nasconde tra i civili. Armi dotate di tecnologie 'umanitarie' che promettono la drastica riduzione delle vittime innocenti e delle perdite tra i soldati (cfr. Chamayou 2014, pp. 135-138) e che collocano l'azione bellica all'interno di una logica del male minore (cfr. Weizman 2013, pp. 42-49) in cui, sul piano retorico, l'attacco si converte in una strategia paradossale di difesa preventiva che mira all'integrità e alla protezione della società e al contempo giustifica la deterritorializzazione degli effetti delle tecnologie del controllo che dal campo di battaglia dilagano e si diversificano nelle forme del controllo sociale (cfr. Farocki 2004b, p. 293).[18] Il discorso odierno sulla guerra si fonda su una necropolitica che

18 Questa retorica potrebbe essere sintetizzata dalla frase seguente: i terroristi possono nascondersi ovunque, a volte sono protetti da civili conniventi, e pertanto vanno stanati e uccisi prima che compiano il loro atto suicida. Inoltre, il loro gesto è così estremo e spesso imprevedibile da richiedere una risposta altrettanto radicale ed efficace. In questo caso, la logica del male minore si concretizza nella scelta aprioristica di uccidere un numero limitato di soggetti

agisce a distanza e separa l'azione, teleguidata dagli operatori e ridotta a una simulazione che scorre sugli schermi degli abitacoli collocati a terra, negli hangar delle basi militari, dai suoi effetti distruttivi nelle zone di guerra (cfr. Mirzoeff 2011, pp. 298-302).

In *War at a Distance* le origini della visione fantasmatica vengono fatte risalire ad alcuni esperimenti condotti nel 1942 in Germania e riguardanti il missile HS 293 D – mai adoperato durante il secondo conflitto mondiale – dotato di una telecamera e guidato a distanza da un aereo di scorta (figg. 1.16-1.17). È il principio di trasmissione televisivo che permette la propagazione delle immagini dal missile all'aereo. La voce fuoricampo avverte lo spettatore che all'epoca non era possibile registrare elettronicamente le immagini televisive, ma nonostante questa limitazione tecnologica il legame tra lo sviluppo della bomba teleguidata e l'industria televisiva è ormai sancito e in meno di cinquant'anni esso garantirà l'affermazione dello spettacolo visivo descritto da Daney (cfr. Blümlinger 2004, pp. 320-321).

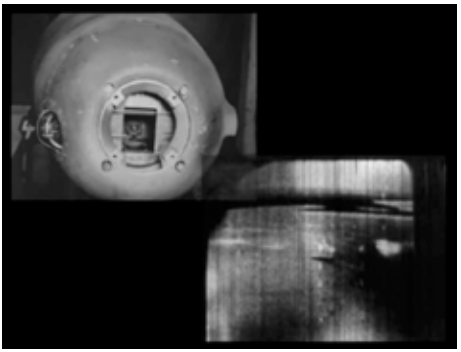

Figura 1.16

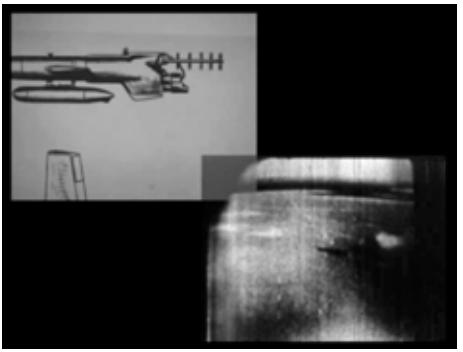

Figura 1.17

Non tutte le storie diventano dei film, ma se il cinema è il mezzo di narrazione principale della modernità ciò è dovuto soprattutto al permanere di una sua capacità riflessiva – 'azionata' e messa all'opera da un regista come Farocki, che ha fatto convergere il suo lavoro artistico in un'attiva politica delle rappresentazioni – attraverso la quale scandagliare il funzionamento del visibile e delle sue molteplici ripartizioni e configurazioni in seno alle pratiche sociali. Mentre il principio di trasmissione dell'immagine a distanza è di tipo televisivo, il **montaggio** proposto da Farocki dispie-

pericolosi, o presunti tali, a fronte di perdite molto più ingenti che potrebbero verificarsi nel caso di un attacco terrorista. Bisogna difendere la società: attraverso l'imperativo della salvaguardia e della regolamentazione di quell'organismo biologico e politico che è la 'popolazione' si realizza «la presa in carico della vita da parte del potere» (Foucault 2009, p. 206).

ga all'interno delle inquadrature la capacità analitica e critica del medium cinematografico che tra scoperta, documentazione e ricostruzione porta alla luce le immagini residue, i tagli, le sacche di invisibilità, l'ideologia sottesa a una specifica sintassi del visibile (cfr. Blümlinger 2004, pp. 315-316; Elsaesser 2004, pp. 11-13). Lo spazio della registrazione (il missile nel quale è montata la telecamera) e in seguito quello della ricezione (l'aereo di scorta sul quale è disposta l'antenna) si trovano giustapposti allo schermo dell'operatore sul quale è restituito il movimento in soggettiva dell'arma. Attraverso due riquadri posti nella stessa inquadratura lo spettatore ha la possibilità di osservare in compresenza il processo di generazione e restituzione delle immagini prodotte dall'occhio meccanico. *War at a Distance* ricostruisce l'evoluzione di questo processo verso configurazioni visive che, oltre a possedere una funzione rappresentativa, figurativa e mimetica, sono portatrici di dati e informazioni. L'accrescimento della dimensione informativa segna l'emergere di una nuova tipologia di immagini. Per un verso si tratta, riprendendo il concetto introdotto da James Elkins, di *informational images* (cfr. Elkins 1999, pp. 4-6), ossia immagini che hanno una funzione euristica in ambito scientifico e professionale, capaci di tradurre ed elaborare dati, di fornirne una modellizzazione dello spazio per stratificazioni di informazioni, di restituire all'osservatore una rappresentazione schematica di concetti e relazioni. La modellizzazione dello spazio ha uno scopo operativo: le immagini generate dai droni e dai missili teleguidati devono permettere a questi ultimi di muoversi autonomamente nello spazio aereo e di portare a termine la missione per la quale sono state programmate che, nel caso del missile, coincide con la collisione dell'obiettivo sul bersaglio. Per queste ragioni Farocki utilizza il termine di **immagine operazionale** (*operative Bilder*) (cfr. Farocki 2004a, p. 17), immagini che hanno la capacità di generare informazioni dell'ambiente inquadrato nella misura in cui, attraverso l'integrazione dei livelli informativi derivati da rilevazioni satellitari, scansioni 3D e a infrarossi, termografie, radiometrie, sono capaci di eseguire un'analisi preliminare dello spazio, degli oggetti animati e inanimati che lo attraversano o lo abitano, e, infine, di individuare l'obiettivo ed eliminare le minacce. L'analisi dell'ambiente inquadrato e la dimensione performativa sono in relazione tra loro attraverso una scansione temporale che il dispositivo tecnico è in grado di attivare e regolare autonomamente grazie al suo occhio meccanico.

Un missile teleguidato possiede un occhio-telecamera mobile dotato di sensori che, dopo essere stati adeguatamente programmati, sono capaci di individuare il bersaglio. L'occhio ha in memoria i dati di una zona geografica e li compara in tempo reale con il terreno sorvolato (fig. 1.18). I tratteggi verdi sono le tracce di un intervento mancato – recita la voce fuoricampo nel film – in quanto costituiscono il tentativo inziale di riconoscimento dello spazio. Invece, quando l'occhio individua una linea sul terreno, al-

lora i tratteggi si inspessiscono per effettuare una verifica con il modello memorizzato. Il tratto rosso marcato indica l'obiettivo, un ponte (fig. 1.19).

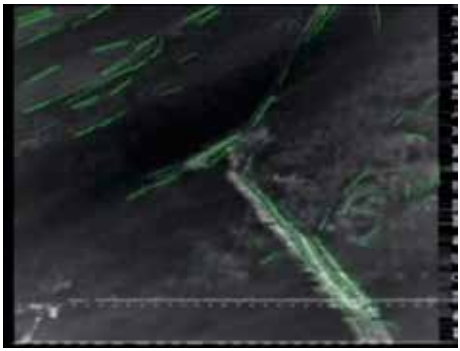

Figura 1.18

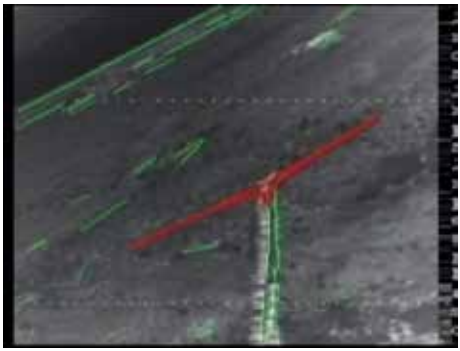

Figura 1.19

In una delle simulazioni riproposte nel film la silhouette rossa di un aereo si sposta alla ricerca dell'oggetto corrispondente (fig. 1.20). Il contorno dell'aereo 'vacilla' all'interno dell'immagine fino a quando non arriva a sovrapporsi e a coincidere con l'oggetto ricercato (fig. 1.21). Farocki aiuta lo spettatore nella comprensione del processo di riconoscimento quando utilizza il commento per affermare che **nelle immagini operative l'atto di percepire è reso visibile**.

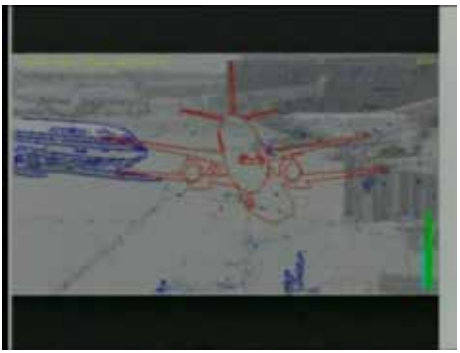

Figura 1.20

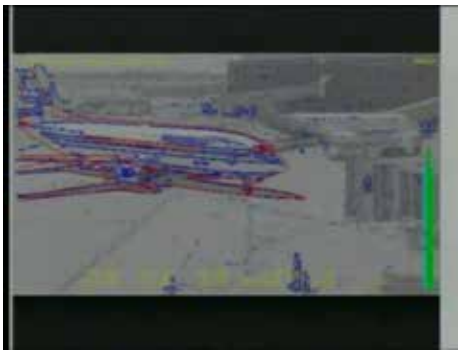

Figura 1.21

L'occhio meccanico è programmato per riconoscere, attraverso alcune opposizioni di base come quella tra continuo e discontinuo, rettilineo e curvilineo, alto e basso, la configurazione del ponte oppure quella dell'aereo e per escluderne altre. Ciò è possibile attraverso la sovrapposizione di specifiche organizzazioni plastiche di natura eidetica e topologica sui

formanti che compongono il tessuto figurativo. Si tratta di individuare le salienze del mondo naturale colto nella sua dimensione visiva **rilevando e isolando il livello plastico a quello figurativo**. La sovrapposizione dei due livelli fa riemergere la **matrice figurale** – intesa come schema di base per il riconoscimento delle forme iconiche – sulla superficie delle immagini operative.[19] Insediatasi nella cornice dell'inquadratura, questa matrice 'cattura' le forme e ne 'imbriglia' le capacità trasformative. Le griglie, composte dai formanti plastici, interne alla matrice vanno alla ricerca – si potrebbe utilizzare l'espressione, tipica del gergo militare, «agganciare l'obiettivo» – delle figure e, nel caso del fotogramma qui sotto, le segnalano apponendovi un codice cromatico (fig. 1.22).

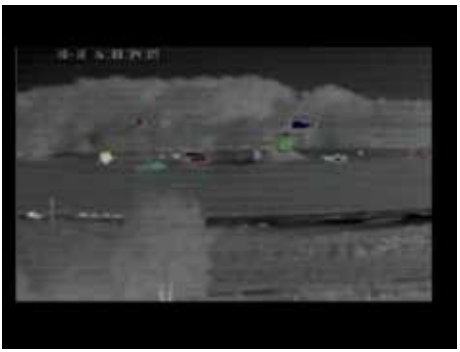

Figura 1.22

In questa 'caccia' alle forme l'occhio meccanico ha una capacità prensiva nei confronti del tessuto figurativo e pertanto sussume al suo interno alcuni valori della mano, quelli che Gilles Deleuze ha racchiuso nel termine di digitale, nel quale si assiste al «più alto grado di subordinazione della mano all'occhio: la visione si fa interna e la mano si riduce a dito, interviene cioè soltanto per scegliere le unità corrispondenti a delle forme visive pure»(Deleuze 2004, p. 227). Da questa dipendenza della mano deriva «uno spazio ottico 'ideale'», in cui la vista «tende ad afferrare le proprie forme secondo un codice ottico» (p. 227).

Come accennato all'inizio di questa analisi, le serie costruite dal montaggio di *War at a Distance* hanno come effetto quello di generare dei parallelismi e rintracciare così delle evidenze tra l'estromissione della

19 A proposito dei rapporti tra plastico e figurativo all'interno di una loro interdefinizione semiotica il lavoro inaugurale è di Algirdas Julien Greimas (2004, pp. 196-210). La ricostruzione della teoria sulla figuratività in seno alla semiotica generativa di stampo greimasiano è al centro del lavoro di Paolo Bertetti (2013). Per una ricognizione figurale, da Eric Auerbach a Jean-François Lyotard sino alla sua lettura semiotica, si rimanda al libro di Tarcisio Lancioni (2009, pp. 27-79). Sull'operatività e sullo statuto della figuratività profonda, sulle sue tangenze e sovrapposizioni con le categorie plastiche e con il concetto di figurale si veda il saggio di Francesca Polacci (2012, pp. 11-23).

visione antropomorfa e del soggetto dalla rappresentazione della guerra e la graduale alienazione dell'operaio dal lavoro in fabbrica, ormai ridotto a una semplice funzione di controllo del processo meccanizzato, tra l'automazione in campo bellico e quella in campo industriale, tra distruzione e produzione. Non si tratta solo di mostrare l'impulso che, nella storia delle tecniche, l'innovazione nel campo bellico ha prodotto negli processi lavorativi. Piuttosto Farocki è interessato a dimostrare, attraverso i suoi lavori dedicati all'analisi delle immagini di guerra – tra cui vanno annoverati, oltre ai titoli già menzionati, anche *Between Two Wars* (1978), *As You See* (1986), *Images of the World and the Inscription of War* (1989) – e dei dispostivi di sorveglianza (*I Thought I was Seeing Convicts*, 2000), la pervasività delle tecnologie sul soggetto e sul suo agire quotidiano (cfr. Blümlinger 2004, p. 319). Sempre più spesso le protesi tecniche frantumano i nessi tra soggetto e mondo, il loro reciproco costituirsi finisce per canalizzarsi in uno sfruttamento parassitario del sensibile da parte dei dispositivi tecnici (cfr. Montani 2007, pp. 78-80). Per esempio, la riproduzione di eventi e l'interazione all'interno di ambienti simulativi sono delle cornici interpretative che si frappongono tra il soggetto, le sue facoltà sensibili e lo spazio sociale.[20] In queste cornici i meccanismi di delega prendono sempre più il controllo sull'agire e sul patire del soggetto, con il rischio di generare un ambiente ipermediato, ossia saturo di stimoli mediali tesi a favorire l'ottimizzazione funzionale delle facoltà sensibili del soggetto e l'inibizione della creatività e dell'immaginazione (cfr. Cecchi 2013, pp. 81-86).

Il grande progetto di alfabetizzazione mediale condotto da Dziga Vertov tra la fine degli anni Dieci e la seconda metà degli anni Trenta del Novecento ha come strumento principale una protesi tecnica, il *Kinoglaz* (cineocchio). Il cineocchio che sta tra le cose (cfr. Deleuze 1984, pp. 101-102) è in grado di cogliere la vita in flagrante e quindi di «svolgere processi conoscitivi senza indietreggiare di fronte alla complessità del mondo visibile che, piuttosto, viene decifrata [...] secondo possibili reti di collegamento» (Montani 2011b, p. 20). Inoltre, l'atto esplorativo è interrelato a un momento di ri-costruzione riflessiva: l'occhio meccanico, che è parte integrante della realtà osservata, è «un prolungamento tecnico dello sguardo **già insediato** nel mondo della vita, protesi tecnica 'incarnata', [...] che vede e si vede vedere: che 'rappresenta' il mondo e, insieme, 'presenta' le forme

20 Nella videoinstallazione *Immersion*, terzo capitolo della trilogia *Serious Game* (2010), Farocki recupera alcuni video che mostrano il trattamento terapeutico somministrato a soldati che hanno subito traumi durante il secondo conflitto in Iraq. I soldati rivedono, grazie a un casco per la realtà virtuale, e, con l'aiuto di un terapeuta, verbalizzano la loro esperienza traumatica. La rielaborazione dell'esperienza bellica si trasforma in un processo di anestetizzazione del soggetto che viene privato, grazie all'immersione all'interno della realtà virtuale, di alcuni elementi connessi alla contingenza dell'evento.

della rappresentazione, le dichiara e le rende disponibili ad altri interventi» (p. 21). Farocki, nel solco del progetto vertoviano, utilizza **il cinema come strumento politico, macchina che manipola e rimonta le immagini prodotte da altri 'occhi'**, a loro volta protesi tecniche – estensione delle capacità sensoriali ma anche oggetti capaci di crescente autonomia – che però, a differenza del primo, si impongono come delegati sostitutivi dell'esperienza e della sensibilità.

2 Riattivazione della memoria e autenticazione delle immagini di guerra

Sommario 2.1. L'ordine del discorso del cinema: svolte e ripiegamenti. – 2.2. L'ontologia dell'immagine fotografica secondo André Bazin. – 2.3. Alla ricerca di uno statuto per l'immagine digitale. – 2.4. Riproduzione e costruzione: procedure di autenticazione delle immagini. – 2.5. Il puzzle della memoria. – 2.6. Reduci dagli shock. – 2.7. Un sogno immersi nel mare di Beirut. – 2.8. 'L'alba a mezzanotte'. – 2.9. Le immagini accusano. – 2.10. Passaggio di testimone.

2.1 L'ordine del discorso del cinema: svolte e ripiegamenti

L'utilizzo massiccio delle tecnologie digitali sia in ambito cinematografico sia per documentare, raccontare e diffondere alcuni degli eventi più rilevanti dell'ultimo decennio – dalle videocamere amatoriali che si trovavano nei pressi del World Trade Center durante l'attacco terroristico dell'11 settembre 2001, alle fotografie delle torture scattate nel carcere iracheno di Abu Ghraib, ai videofonini e ai social network che hanno diffuso sul web le proteste scoppiate contro i regimi dittatoriali nordafricani, sino all'utilizzo di micro-telecamere poste sugli elmetti delle forze armate americane che inviavano in tempo reale alla Casa Bianca le immagini del blitz che ha portato all'uccisione di Osama Bin Laden – costituisce un terreno di dibattito teorico molto fertile e ampio, tanto da coprire i diversi ambiti disciplinari e gli approcci metodologici che si inseriscono nell'ampio ventaglio degli studi sul visivo (semiotica, estetica, sociologia dei media, teoria del cinema e dell'arte), e da causare riverberi altrettanto intensi sull'etica e la deontologia di chi, a vario titolo, produce e lavora con le immagini.

Uno degli aspetti che preoccupa e al contempo interessa maggiormente la teoria del cinema e dei media riguarda lo **statuto dell'immagine riprodotta tecnicamente** e il tipo di legami con il referente che il passaggio da un sistema di riproduzione ottico-chimico a uno foto-numerico sta producendo.

I discorsi teorici, sorretti dall'analisi dei film, sono un momento di riflessione e di auto-definizione, sempre parziale, incompleta e suscettibile di trasformarsi e adeguarsi alla rete più ampia e complessa delle istanze, sociali e tecnologiche, in cui il cinema è immerso. Dalla capacità descrittiva della teoria e dell'analisi emerge un 'pensiero' sul cinema che è in grado di protendersi al di fuori, di modellizzare preoccupazioni e desideri che caratterizzano non solo la stabilità di una disciplina ma anche la trama

variegata degli eventi e dei processi sociali che segnano una determinata epoca. Per utilizzare un termine proveniente dalle conclusioni di un testo che concepisce il cinema come l'occhio di un secolo oramai terminato, la disciplina cinematografica, i suoi discorsi, sono delle **glosse** che

> hanno rappresentato tanti piccoli momenti attraverso cui il cinema ha sviluppato un commento diretto e indiretto su se stesso […], per trovare una propria **definizione** e insieme per renderla **condivisa** e **condivisibile**. […] In particolare, grazie alle glosse, il cinema ha dimostrato di saper ritornare su di sé per capire cosa stava facendo, in quale modo, con quali prospettive e in nome di quali ipotesi. In altre parole, ha fatto emergere il quadro in cui voleva essere pensato ed esperito. Compreso il quadro che riguarda i modi in cui esso osserva e fa osservare la realtà, quale essa sia (Casetti 2005, p. 271).

Nei prossimi paragrafi, connettendo alcune delle principali posizioni teoriche declinatesi nel tempo all'interno della teoria del cinema si individuerà un piano di consistenza, un insieme di enunciati che definiscono e sostanziano la disciplina, i suoi progressi e le sue contaminazioni con altri ambiti. Ripercorrendo alcune delle principali posizioni teoriche sullo statuto dell'immagine prodotta tecnicamente (il concetto di ontologia proposto da André Bazin e le definizioni del segno fotografico) si valuteranno i legami e gli scarti che si possono tessere tra spinte tassonomiche, prestazioni ed effetti referenziali, proliferazione ipertrofica di simulacri, per giungere alla costruzione e condivisione dei processi di significazione.

2.2 L'ontologia dell'immagine fotografica secondo André Bazin

L'orizzonte del riferimento, della relazione tra l'immagine e il mondo, trova uno dei suoi snodi teorici fondanti nel noto saggio di Bazin **sull'ontologia dell'immagine fotografica** (cfr. Bazin 2008, pp. 3-10). Imbalsamare il tempo, sottrarre l'essere alla morte attraverso la riproduzione delle sue apparenze: il critico e teorico del cinema individua una linea di continuità che trova la sua origine nella statuaria antica e, attraverso una serie intermedia di passaggi che coprono le fasi principali dello sviluppo delle arti figurative, giunge sino alla fotografia, prima forma di riproduzione meccanica che soddisfa appieno l'appetito d'illusione e di realismo dell'uomo. Con la fotografia si passa dalla rassomiglianza alla completa oggettivazione del rappresentato.

> Questa genesi automatica ha sconvolto radicalmente la psicologia dell'immagine. L'oggettività della fotografia le conferisce un potere di credibilità assente da qualsiasi opera pittorica. Quali che siano le obie-

> zioni del nostro spirito critico siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato, effettivamente ripresentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazio. La fotografia beneficia di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione. (p. 8)

La realtà si trasferisce nella sua riproduzione: di fronte a una fotografia lo spettatore crede all'esistenza dell'oggetto posto davanti all'obiettivo e nuovamente presente. La salvaguardia dalla morte assicurata dalla fotografia aggiunge, alla preservazione delle apparenze garantita dalle arti figurative, la possibilità tecnica di registrazione e fissaggio su un supporto che aderisce al reale e partecipa alla sua costruzione. Punto estremo di questa evoluzione è il cinema che, attraverso la riproduzione del movimento, lascia che il tempo contratto nella posa si manifesti, liberando le forze che portano all'azione.[1]

Nelle riflessioni di Bazin il processo di costruzione dello sguardo all'interno dell'immagine è lo strumento analitico per saggiare gli scarti tra il 'dire-vero' e il 'sembrar-vero', tra l'adeguamento al referente e l'efficacia della rappresentazione che costruisce l'adesione dello spettatore.[2] Pur radicalizzando il potere di oggettivazione delle arti meccaniche, il campo degli effetti veridittivi continua a essere un terreno conflittuale, la completa trasparenza referenziale resta un obiettivo da raggiungere – ad esempio attraverso alcune strategie di messa in forma come il piano sequenza e la profondità di campo – piuttosto che un dato di fatto. Il **carattere formativo dell'immagine** non si estingue con l'avvento dell'apparato di cattura cinefotografico, anzi si rigenera in vista di nuovi effetti estesici.[3]

1 Nel cinema, l'ontologia realista di Bazin arriva a coniugare il principio riproduttivo alla capacità di partecipazione e disvelamento del mondo: «Il cinema vanta una tale prossimità con il mondo da porsi come sua replica e come suo proseguimento. […] Ancora, il principio cui il cinema obbedisce diventa esplicito in tutte quelle situazioni che potremmo definire circolari, là dove la stretta connessione di realtà e di immagine consente all'una di innescare l'altra, ma anche viceversa: i due poli interagiscono senza alcuna direzione obbligata» (Casetti 1993, pp. 34-35).

2 Per una teoria degli atteggiamenti epistemici fondata sugli scarti tra il vero e gli effetti persuasivi della veridizione si veda Greimas (1985, pp. 101-129).

3 Per un'esplicitazione dei fondamenti fenomenologici insiti nella teoria di Bazin (il legame con i concetti di *carne* e di *visibile* introdotti da Maurice Merleau-Ponty) si rimanda alla lettura fornita da Montani (1999, pp. 71-79). Con il concetto di estesia il progetto semiotico proposto da Greimas integra nel suo apparato teorico la dimensione corporea e sensoriale, congiungendo così l'analisi strutturale alla dimensione sensibile (*aisthesis*). Greimas, interrogandosi sulle radici profonde che garantiscono l'apprensione del mondo, rintraccia un terreno comune tra la semiotica e l'estetica. È la presa estetica (*saisie esthétique*) che, a partire dalle componenti passionali e figurative del discorso, determina l'incontro tra il soggetto e il mondo, la loro costituiva reciprocità (cfr. Greimas 2004).

2.3 Alla ricerca di uno statuto per l'immagine digitale

All'interno dell'attuale teoria del cinema il dibattito sullo statuto dell'immagine digitale ha ripreso e amplificato le riflessioni sui rapporti tra il processo tecnico e gli effetti riproduttivi che avevano caratterizzato, tra gli altri, i saggi di Bazin, e che negli ultimi anni sono tornate in auge proprio a causa delle trasformazioni 'materiali' connesse sia all'apparato di ripresa (l'avvento di videocamere digitali), sia a quello di proiezione del suono e delle immagini (moltiplicazione degli schermi e dei supporti per la fruizione del film, avvento del 3D, Dolby Surround). Il teorico dei *film studies* David Rodowick, interrogandosi sul futuro del film e della sua disciplina, scrive:

> I periodi di drastica innovazione tecnologica sono sempre estremamente affascinanti per la teoria del cinema poiché i film stessi tendono a porre un quesito primario: **Che cosa è il cinema?** L'emergente era digitale pone il quesito in un modo nuovo e interessante poiché, per la prima volta nella storia della teoria del cinema, viene messo in dubbio il processo fotografico come fondamento della rappresentazione cinematografica. Per 150 anni il fondamento materiale della fotografia, e in seguito del cinema, è stato definito da un processo di incisione meccanica delle immagini tramite la registrazione di luce riflessa su una pellicola fotosensibile. (Rodowick 2007, p. 27)

Se le capacità rappresentative del medium cinematografico, nonché la possibilità di definirlo come forma artistica, sono connesse al processo di impressione della pellicola, ne consegue che, per preservare e al contempo rinnovare l'ontologia fotografica del film sarà necessario articolare la distanza che separa la tecnologia analogica (ottico-chimica) da quella elettronica (fotonumerica). Il punto problematico riguarda lo statuto di traccia della fotografia, la sua connessione causale con il referente. Problemi affrontati dagli studi ascrivibili all'avventura semiologica (cfr. Barthes 1966) oggi tramontata che, sulla base di un ricalco del funzionamento della lingua verbale, andavano alla ricerca dei codici specifici dei linguaggi e delle unità minime che li caratterizzavano.[4] Per Roland Barthes l'essenza della fotografia, il suo 'noema' ('*ciò è stato*') risiede in quelle caratteristiche chimico-fisiche che permettono alla foto di essere

4 Per una ricostruzione del dibattito semiologico si veda la voce 'Semiologia' all'interno del dizionario curato da Greimas Joseph Courtés (2007, pp. 304-320). Sul progetto di rinvenimento delle unità segniche nei linguaggi visivi e sul dibattito teorico, sviluppatosi in ambito estetico e semiologico negli anni Settanta, dedicato all'iconismo e ai principi di 'similarità' tra l'immagine e il suo referente si rimanda alla ricostruzione compiuta da Omar Calabrese (1985, p. 111).

un'emanazione del referente (Barthes 2003, pp. 77-79). Approfondendo le posizioni di Barthes e di altri teorici legati alla dimensione pragmatica del segno fotografico – in particolare la nozione di indice definita da Charles Sanders Peirce (2003, p. 153, 2.248), poi ripresa in ambito artistico da Rosalind Krauss (1996) – Philippe Dubois definisce il 'fotografico' come dispositivo teorico in grado di determinare un atteggiamento epistemico ben preciso, anch'esso fondato su base tecnologica:

> Se si vuole capire che cosa rende originale l'immagine fotografica, bisogna obbligatoriamente **esaminare il processo** molto più che il prodotto, e ciò con un significato estensivo: si devono prendere in considerazione, non solo ai livelli più elementari, le modalità tecniche di costruzione dell'immagine (l'impronta luminosa), ma anche, con una estensione progressiva, **l'insieme dei dati che definiscono, a tutti i livelli, il rapporto di quest'ultima con la sua situazione referenziale**, sia al momento della produzione (rapporto con il referente e con il soggetto-operatore: il gesto dello sguardo sull'oggetto: momento della 'ripresa'), sia quello della ricezione (rapporto col soggetto-spettatore: il gesto dello sguardo sul segno: momento della ripresa – dello stupore o del fraintendimento). È dunque tutto il campo della referenza che entra in gioco per ciascuna immagine. (Dubois 1983, p. 68)

A Dubois interessano soprattutto i fondamenti della fotografia che derivano dall'indissociabile e innovativo rapporto che, nella storia delle rappresentazioni, questa istituisce tra l'immagine e l'atto che la produce, per l'appunto un'immagine-atto. Ne deriva una definizione segnica della fotografia che si basa sui fondamenti tecnici e ontologici del procedimento fotografico.

Se gli elementi necessari a una definizione della tipologia del segno fotografico hanno trovato una stabilità nello statuto indessicale della fotografia; se grazie al permanere della componente ottica per il tramite dell'obiettivo sono state rintracciate delle continuità tra l'impronta prodotta a partire da un sistema di rappresentazione analogico e uno digitale «nel quale continuano a convivere la nozione peirciana di indice (o impronta) e la condizione di digitalità, ossia di matematizzazione a cui la traccia è soggetta nel corso dell''atto fotografico digitalizzato'» (Uva 2009, p. 21), garantendo così una certa 'sicurezza referenziale', quello che sembra essersi modificato con l'avvento del digitale e forse non ancora del tutto stabilizzatosi è la **posizione epistemologica** che si è costruita attorno alle immagini. Sono le condizioni del sapere sul mondo prodotte e restituite dai testi visivi e audiovisivi a essere poste sotto osservazione, la loro capacità di costruire o al contrario di recidere i nessi con il sensibile, di proporsi come interfaccia della 'realtà', oppure di escludere dal loro orizzonte qualsiasi legame con il fuoricampo, imponendosi come ambiente egemonico di simulazione all'interno del quale non solo il sistema delle referenze viene

destituito ma lo spettatore sembra non poter più esercitare e mobilitare il suo sguardo per ricercare un posto all'interno dell'immagine.

Alla definizione dell'immagine fotografica, analogica o digitale, in quanto segno che rimanda a una configurazione rinvenibile anche nella 'realtà' si associa l'abbandono del concetto di testo che, da strumento utile all'analista per circoscrive gli elementi pertinenti dell'analisi, si trasforma in una 'gabbia' che non può rendere conto dei processi esperienziali (la moltiplicazione e la dislocazione delle forme di fruizione spettatoriale rispetto alla sala cinematografica o al divano di casa posto di fronte al televisore) che si stanno trasformando di pari passo con l'evoluzione delle tecnologie e delle piattaforme mediatiche. Dal punto di vista della semiotica strutturale si tratta di un ripiegamento rispetto a quella svolta che, destituendo la centralità del segno in quanto unità molecolare del senso, ha spostato l'interesse della ricerca semiotica verso i **processi di significazione**, ossia verso i modi con cui determinate organizzazioni producono senso (cfr. Fabbri 1998, pp. 3-33). Al contrario, passando dai segni ai **testi, in quanto insiemi stratificati sia a livello dell'espressione sia del contenuto**, diventa possibile cogliere i modi con cui il senso si trova organizzato e distribuito nella rete complessa delle parole, delle immagini e dei suoni che costituiscono, nel loro montaggio sincretico, non solo la base strutturale delle occorrenze filmiche ma anche l'insieme dei discorsi sul cinema e sugli altri apparati di riproduzione e trasmissione delle immagini. Il testo è un sistema dinamico di relazioni significanti e non indica un supporto materiale, non ha valenza ontologica e non è delimitato in modo aprioristico (cfr. Marrone 2010, pp. 3-80).[5]

5 Alcune delle proposte contenute nella svolta semiotica sembrano essere state obliate o quanto meno poco discusse all'interno dell'attuale dibattito sul cinema e sull'analisi del film. E invece elementi di comunanza e scambi proficui si sono già sviluppati nel tempo. A titolo di esempio e senza alcuna pretesa di esaustività basti pensare alle teorie di Sergej Michajlovic Ejzenštejn (2003; 2004) sul montaggio sia in quanto strumento costruttivo dell'organizzazione formale del film, sia come metodo di indagine capace di connettere differenti forme artistiche dispiegatesi in diverse epoche storiche. I lavori sull'enunciazione filmica, svolti da autori come Christian Metz (1975; 1995), Gianfranco Bettettini (1984) e Francesco Casetti (2001), hanno sviluppato una teoria del punto di vista che costituisce un importante tentativo di integrare nel tessuto del film le posture osservative dello spettatore. Infine, gli studi di Deleuze (1984; 1989) sul cinema rileggono la semiotica interpretativa di stampo peirciano (la classificazione delle immagini e dei segni sulla base del modello triadico segno, interpretante e oggetto e di un rapporto tra primità, secondità e terzità) e, al contempo, instaurano un dialogo con la semiotica strutturale meno esplicito ma centrale per comprendere elementi come la dinamica narrativa che sta alla base dell'immagine-movimento (la grande forma e la piccola forma), i modi di manifestazione dell'immagine (virtuale, attuale, realizzato), il rapporto tra le forze, gli affetti e i percetti. Teorie che mantengono la loro attualità proprio grazie agli equilibri variabili che contraddistinguono gli studi sull''oggetto' cinema e sul testo filmico.

2.4 Riproduzione e costruzione: procedure di autenticazione delle immagini

Seguendo questo approccio diventa utile sfruttare la nozione di testo per comprendere la trasformazione epistemologica che si è prodotta attorno e a partire dalla immagini digitali. Se nella fotografia analogica la manipolazione delle immagini era finalizzata a costruire un dispositivo illusorio, che chiedeva una collaborazione costruttiva allo sguardo dello spettatore, oggi le manipolazioni sono indirizzate verso la costruzione di un'immagine chiusa in se stessa, tendente all'autoriferimento. Le due forme di manipolazione appena descritte producono differenti atteggiamenti epistemici e regimi di credenza che non vanno attribuiti esclusivamente, o addirittura confusi, con il modo di produzione tecnica delle immagini ma piuttosto derivano dai testi e dai discorsi che le impiegano.

All'orizzonte referenzialista, che concepisce una distanza tra la 'realtà' e i modi per descriverla e ha bisogno di categorizzare i segni per poter rinvenire a posteriori i modi con cui il mondo si lascia interpretare, si potrebbe sostituire il processo, sempre imperfetto, di natura negoziale, con cui il senso si lascia intravedere a partire dalle forme discorsive che ritagliano e articolano il mondo sensibile. D'altra parte, quello che è stato definito come autoriferimento, può essere riletto nei termini di un'usura semiotica, di un'ipostatizzazione nel *cliché*, intesa come specifica strategia del discorso mediatico che tende alla neutralizzazione dei significati piuttosto che a uno specifico modo di produzione tecnica.[6] Basti pensare alla particolare configurazione con cui l'attacco alle Torri gemelle è stato messo in immagine, alla trasmissione reiterata di alcune tragiche sequenze da parte dei canali televisivi di tutto il mondo; oppure, secondo una strategia sottrattiva rispetto al caso precedente, a come i media abbiano dato la notizia dell'uccisione di Bin Laden focalizzandosi sulla mancanza di un'immagine del suo cadavere, in grado di certificarne la morte.[7]

Per riprendere la topografia interdefinita delle teorie e delle estetiche fotografiche proposta da Jean-Marie Floch nel suo saggio dedicato alle forme dell'impronta fotografica, il dibattito descritto fin qui attorno alle immagini che affollano la contemporaneità e che per lo più sono prodotte attraverso sistemi rappresentativi di natura digitale riguarda l'opposizione tra una

6 Per Deleuze il *cliché,* nel suo eccesso di trasparenza arriva a 'nascondere' l'immagine, a privarla degli elementi di opacizzazione necessari al piano della riflessività, al 'pensiero dell'immagine'. In quanto superficie riflettente, l'immagine possiede una capacità mimetica e tende a soddisfare una prestazione referenziale. D'altra parte, essa è portatrice di una componente riflessiva per mezzo della quale si individuano i rapporti che la costituiscono e ne garantiscono quella leggibilità capace di scardinare proprio gli effetti di 'appiattimento' prodotti dal *cliché* (cfr. Deleuze 1984, pp. 225-234 e 237-244; Deleuze 1989, pp. 32-36).

7 Sulla configurazione dell'immagine televisiva dell'attentato alle Torri gemelle, sui suoi risvolti sul cinema e sulla memoria collettiva si rimanda a Dinoi (2008, pp. 95-154).

funzione interpretativa e una **costruttiva** (cfr. Floch 2003, pp. 12-16). Mentre nella prima si iscrivono quelle fotografie «adatte a rendere la parola del mondo», che hanno come fondamento epistemico quello della referenzializzazione, la funzione costruttiva delle immagini fotografiche si configura come «presa logica del mondo, messa in forma, articolazione creatrice di sensi a partire dal materiale costituito dai fenomeni percepiti» (pp. 14-15). È nell'area di intersezione che si instaura tra procedure riproduttive e costruttive, tra effetti di referenzializzazione e strategie di simulazione, che si gioca la capacità delle immagini di costruirsi come punto di riflessione e riabilitazione del sensibile. In un saggio recente Pietro Montani articola, all'interno dell'attuale sistema delle immagini, questa intersezione e gli elementi di tensione che proficuamente si iscrivono in essa:

> In contrasto da un lato con l'idea di una presa diretta delle immagini sul mondo (idea già invalidata dal fatto che il mondo presenta oggi un alto o altissimo tasso di mediatizzazione) e dall'altro con la tesi 'postmoderna' secondo cui il mondo reale rischierebbe di lasciarsi **totalmente** sostituire da quello simulato, il paradigma audiovisivo a cui penso poggia sul presupposto che, solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio), e tra le sue forme discorsive (finzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono (Montani 2010a, p. XIII).

Per ristabilire una presa estetica sul sensibile che contrasti i processi di anestetizzazione e di usura semiotica descritti in precedenza, Montani propone di **inscrivere tra la funzione costruttiva e quella riproduttiva alcune procedure di autenticazione**.

> La mia idea è che le procedure di *autenticazione* possano e debbano svolgere [...] un controllo vigile e dichiarato (*critico* e *riflessivo*) sul rapporto tra il riproduttivo e il costruttivo, tra la forza performativa e il patto referenziale: un proporzionamento instabile dei due fattori, di cui non esiste la formula (perché è creativo nel senso più ampio), ma che può configurarsi efficacemente solo sullo sfondo di quel **debito** dell'immagine nei confronti del suo *altro*, che esprime in modo non equivoco la costitutiva esposizione etica dell'immagine autenticata (Montani 2010a, p. 18)[8]

8 Il punto di frizione tra la riflessione fin qui articolata e il concetto di autenticazione proposto da Montani risiede nel rapporto che l'estetologo istituisce nei confronti della referenza, intesa come elemento di discrimine per valutare alcuni dei fenomeni di autenticazione. Il tentativo qui intrapreso è invece quello di ricongiungere il processo di ri-sensibilizzazione delle immagini – il 'rinnovo' della loro efficacia anche a partire dall'autenticazione – con

Processo e non dato precostituito, che il dialogo tra le strategie enunciative e quelle discorsive è in grado di produrre. **Autenticazione e non autenticità**, perché se le immagini non sono più fruite all'interno di quei circuiti cultuali di cui Walter Benjamin ha descritto la destituzione proprio a partire dall'avvento dell'immagine prodotta e riprodotta tecnicamente (cfr. Benjamin 2004, pp. 271-303), allora l'interrogazione sempre più pressante sulle capacità dei testi visivi di proporre una rielaborazione degli eventi a partire da un montaggio delle immagini che li hanno documentati richiede che una verifica a posteriori, una riqualificazione delle prestazioni referenziali, sia esercitata proprio su quanto è stato conservato e preservato dall'usura del tempo per entrare nel patrimonio culturale di una comunità. L'autenticazione riguarda quell'insieme di operazioni che i singoli testi compiono sui reperti del passato, per permettere a questi ultimi di costituirsi come oggetti funzionali alla costruzione di una memoria collettiva. **Le procedure di autenticazione si realizzano tra le immagini di diversi formati e provenienza** (digitali, in presa diretta, di animazione, d'archivio eccetera), a partire da una comparazione che il montaggio e le strategie narrative del film mettono in atto (cfr. Montani 2010a, pp. 23-24).

I processi di autenticazione aprono il campo alla questione debito delle immagini. Analizzando la costruzione del testimone nel cinema contemporaneo Stefano Jacoviello ha approfondito alcuni elementi relativi alla natura di questo debito, alle parti che lo contraggono e ai modi per estinguerlo:

> dopo aver accantonato il concetto di **autenticità** delle immagini, veridiche impronte del mondo, bisogna capire qual è l'operazione che conduce alla loro **autenticazione**, ovvero attribuisce loro il valore testimoniale e permette di saldare un debito, che non è quello contratto dall'immagine nei confronti del reale con il residuo lasciato da ogni riduzione della forma sensibile del mondo. […] Il debito da saldare è invece quello contratto con lo spettatore, che impone all'immagine di lasciare spazi di libertà, affinché l'alterità del mondo riesca ancora a farsi sentire attraverso le fratture della sua superficie. Nel momento in cui l'immagine mostra il dolore di qualcuno che di quel mondo rappresentato non può più avere esperienza, ecco che il debito ricade sullo spettatore sotto forma di 'dover guardare', perché bisogna testimoniare (Jacoviello 2011, pp. 65-66).

Valzer con Bashir (*Vals im Bashir*, 2008) del regista israeliano Ari Folman è un film di guerra incentrato sul processo di autenticazione di alcune immagini documentarie. Come *Lebanon* (2009) di Samuel Maoz anche *Valzer con Bashir* è ambientato durante la prima guerra in Libano. I due registi

i processi estesici descritti in precedenza (la compenetrazione tra il mondo naturale e il soggetto percipiente), prima ancora che con gli effetti di referenzializzazione.

hanno partecipato alla prima guerra libanese, iniziata nel giugno 1982 con l'invasione del sud del Libano da parte dell'esercito israeliano guidato da Ariel Sharon. Perciò, la sceneggiatura dei due film possiede uno sfondo autobiografico: se il protagonista di *Valzer con Bashir* si chiama Ari, in *Lebanon* è Shmulik – soprannome del regista – il responsabile dell'artiglieria. In entrambi i casi, i simulacri testuali dei registi raccontano, secondo modalità differenti, l'esperienza di guerra.

Valzer con Bashir è quasi interamente composto da disegni animati realizzati dallo Bridgit Folman Film Gang sotto la supervisione del regista delle animazioni Yoni Goodman e del direttore artistico David Polonsky, che è anche l'autore dei disegni della versione a fumetti (Folman, Polonsky 2009).[9] Solo nel finale compaiono otto inquadrature costituite da immagini televisive, per un totale di un minuto e venti secondi che, come viene riportato nei titoli di coda, sono state girate dall'emittente britannica BBC. La presenza di disegni animati e di immagini documentarie ha fatto sì che per il film, fin dalla sua diffusione commerciale, fosse utilizzato il termine di 'documentario d'animazione'. Definizione dibattuta e contraddittoria ma che restituisce il legame e le contaminazioni, costruite dal testo filmico, tra forme stilistiche e generi differenti (Lautissier 2009, p. 1). Sarà la costruzione di uno **sguardo testimoniale intermediale**, che si genera all'incrocio tra i disegni animati e le immagini televisive e quindi «a partire dalle marche e modalità enunciative riconducibili ai modi di produzione testuale di differenti media» (Mengoni 2011, p. 91), a fornire un punto di vista a partire dal quale sia possibile inaugurare un processo di elaborazione memoriale nei confronti dei documenti del massacro, ad articolare un saper e dover ricordare.

2.5 Il puzzle della memoria

Valzer con Bashir indaga il difficile processo di elaborazione del passato traumatico da parte di un giovane soldato israeliano che ha partecipato all'invasione del sud del Libano, incominciata nel giugno del 1982 e guidata da Ariel Sharon. Il nodo della memoria traumatica e dei suoi effetti sulla ricostruzione di un evento storico sono indagati durante tutto il film, ma la scelta del disegno animato e la comparsa, nel finale, di immagini prelevate dal repertorio televisivo richiede anche un'interrogazione sull'efficacia testimoniale che le immagini d'archivio, al pari dei documenti storici, possono assumere allorché inserite in un contesto intertestuale e intermediale.

9 La tecnica di animazione utilizzata per il film combina la *Flash animation*, l'animazione tradizionale e la *computer-generated imagery* (CGI), un'applicazione basata sulla computer grafica in *computer generated imagery*, un'applicazione basata sulla computer grafica in 3D.

Nel corso del film, il protagonista Ari va alla ricerca delle 'parti mancanti' connesse a quella guerra e in particolare all'episodio più atroce del conflitto. Tra il 16 e il 18 settembre, in seguito all'assassinio del neoeletto presidente falangista Bashir Gemayel (l'attentato fu organizzato dai servizi segreti siriani), le milizie cristiane massacrarono i civili palestinesi presenti nei campi profughi di Sabra e Shatila con il supporto 'indiretto' dell'esercito israeliano che non intervenne durante la strage, favorì l'accesso dei miliziani ai campi e ne facilitò l'azione attraverso il lancio di razzi luminosi.[10]

Dopo aver ascoltato l'incubo ricorrente di un amico reduce da quel conflitto (un branco di cani uccisi nelle perlustrazioni notturne in Libano si ripresentano in sogno, abbaiando rabbiosi sotto la sua finestra), Ari si accorge di aver rimosso i ricordi della guerra e decide di ricostruire il puzzle della sua memoria di soldato diciannovenne. I ricordi complicano la temporalità del racconto proprio per le particolari modalità con cui emergono e si impongono sulla scena. È il caso dell'incontro con il compagno Carmi, trasferitosi da molti anni in Olanda: nel viaggio di ritorno in taxi che lo condurrà all'aeroporto, Ari vede riflessa nel finestrino dell'auto una scena della guerra (fig. 2.1). Prima una palma, poi un carro armato, Ari si volta a guardare quella scena apparsa improvvisamente e subito dopo si ritrova a sparare sulla torretta di un cingolato (fig. 2.2). La sua voce off si sovrappone al rumore degli spari: «Non era un'allucinazione, non era il mio subconscio. E nemmeno un sogno. È il primo giorno della guerra». Da questo momento quella memoria invade lo schermo con il racconto dell'esperienza di guerra in Libano.

Figura 2.1

Figura 2.2

10 Sia la commissione internazionale d'inchiesta sia la commissione israeliana hanno sancito la 'responsabilità indiretta' dell'esercito israeliano e la 'responsabilità personale' di Sharon. Inoltre, la risoluzione 37/123 del 16 dicembre 1982 della Commissione dell'ONU sui diritti umani ha riconosciuto che la strage dei palestinesi nei campi profughi è stata un atto di genocidio.

Al **sopravvenire dei ricordi**, che invadono il presente in quanto semplici affezioni, si sostituirà una ricerca che stabilizzi l'eruzione improvvisa di queste immagini e si configuri come **rimemorazione**, vero e proprio esercizio di memoria che restituisca la distanza critica nei confronti del passato. Inizia così il viaggio del protagonista che, attraverso le testimonianze degli ex commilitoni e le interviste ad altri protagonisti della guerra, vede emergere i propri ricordi tra le maglie di queste narrazioni: lo sbarco a Beirut, l'insensatezza delle operazioni militari gestite dagli alti organi, l'uccisione dei civili, il 'mattatoio' dove i palestinesi venivano interrogati e uccisi dai falangisti, la morte di Gemayel e la presenza costante della sua effigie per le strade.[11]

Ma la ricostruzione della cronaca degli eventi, necessaria al recupero dei ricordi, non è slegata da un'interrogazione sulla funzione delle immagini di guerra, sulla loro temporalità ed efficacia (Renzi, Schweizer 2008, p. 30). Il percorso di anamnesi descritto fin ora va collocato all'interno di un paradigma teorico di studi recenti sul cinema che si interroga sulla rigenerazione della funzione testimoniale dei documenti mediali all'interno di testi filmici connessi alla rappresentazione della guerra come *Redacted* (2007) di Brian de Palma (cfr. Becattini 2011, pp. 121-136;) o *Nella valle di Elah* (*In the Valley of Elah*, 2007) di Paul Haggis (cfr. Montani 2010a, pp. 3-6) e sulla rielaborazione, a partire dalla narrazione filmica, dei traumi dei perpetuatori come nel caso del film in analisi (cfr. Morag 2013). In *Valzer con Bashir* sarà l'intreccio tra la costruzione narrativa e le strategie di enunciazione a far interagire i documenti visivi con la finzione del disegno animato.

2.6 Reduci dagli shock

La dimensione psicoanalitica, connessa al trauma del giovane Ari impreparato a fare i conti con la morte e con le proprie responsabilità in guerra, è esplicitamente tematizzata all'interno del film. È all'amico e psicologo Ori Sivan che Ari chiede aiuto per comprendere le cause che hanno portato alla riemersione del passato bellico, a lui si confida e chiede spiegazioni sull'insistenza con cui si ripresentano alcuni ricordi e sulla mancanza, altrettanto marcata, di alcuni elementi della sua esperienza

11 Nel suo saggio sul film di Folman, Fanny Lautissier sottolinea la compresenza di 'codici' documentari e finzionali. A proposito dei primi, l'autrice si sofferma sulla costruzione, sotto forma di reportage, con tanto di didascalie, delle interviste – realmente utilizzate per lo storyboard – fatte agli amici commilitoni, ai 'grandi testimoni' e agli esperti come la psicoanalista Zahava Salomon, il giornalista Ron Ben-Yishai, il generale Dror Harazi (cfr. Lautissier 2009, pp. 9-10). Nel capitolo dedicato a *Standard Operating Procedure* (Errol Morris 2008) verranno distinte, all'interno del film, due tipi si strategie narrative: una tendente a ottenere un effetto documentario – sulla scia dello stile del reportage analizzato dalla Lautissier – e l'altra utilizzata per le ricostruzioni finzionali.

di guerra. Secondo Ori il senso di colpa per aver assistito passivamente al massacro dei palestinesi nei campi profughi è la causa dei processi di cancellazione memoriale. L'angoscia per quell'evento ha radici profonde e si ricollega a un altro episodio biografico: la deportazione ad Auschwitz dei genitori di Ari. Riesumando questo terribile spettro del passato, Ori attribuisce all'amico il tentativo involontario di creare delle sovrapposizioni tra la Shoah e il genocidio di Sabra e Chatila con il rischio fin troppo esplicito di generare delle inversioni tra il ruolo della vittima e quello del carnefice.[12] Per l'amico psicologo la terapia migliore consiste nell'intervistare gli altri testimoni, nel raccogliere informazioni in modo da colmare i vuoti e costruire dei raccordi tra le faglie del ricordo personale e i racconti altrui. Inoltre, Ari si rivolge a uno specialista di effetti post-traumatici, la professoressa Zahava Salomon, per comprendere quali siano i meccanismi che portano all'oblio involontario di alcune esperienze subite durante la guerra e che negli ultimi tempi stanno riemergendo in modo violento e intempestivo.

Piuttosto che fornire una lettura in chiave psicoanalitica del film e dei numerosi elementi autobiografici – dal nome del protagonista che coincide con quello del regista ai testimoni intervistati, effettivi protagonisti degli eventi raccontati – utilizzati per costruire la trama, il **modello traumatico** è utile per comprendere alcune sequenze, caratterizzate da repentini sfasamenti temporali, dal ripetersi di sequenze oniriche e dalla sovrapposizione tra i luoghi del conflitto e quelli connessi alla ricostruzione di quella stessa esperienza.[13]

Nella sequenza del viaggio in taxi le immagini del primo giorno di guerra appaiono improvvisamente sul finestrino dell'automobile. La loro irruzione coglie impreparato Ari che, da spettatore, assiste al loro scorrere sul finestrino-schermo (fig. 2.1). Queste immagini prendono poi il sopravvento

12 Rischio che si concretizza nell'inquadratura in cui un bambino, scampato al massacro, esce dal campo profughi con le mani alzate. L'inquadratura ha delle evidenti corrispondenze con la celebre fotografia in cui un bambino ebreo compie lo stesso gesto durante il rastrellamento del ghetto di Varsavia.

13 Molti studi hanno cercato di utilizzare le riflessioni sul trauma come strumento euristico, estrapolandone un dispositivo che fosse in grado di mettere ordine alle strategie di costruzione e presentazione delle immagini in ambito pittorico, cinematografico e televisivo. Questo aspetto si trova esplicitato con chiarezza nel lavoro di Angela Mengoni sul film *Muriel, il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) di Alain Resnais (cfr. Mengoni 2009, pp. 221-222). L'autrice fa riferimento ad alcuni studi esemplari come: il lavoro di Cathy Caruth sul primo lungometraggio di Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), film nel quale il trauma personale è legato a quello storico-collettivo dell'esplosione atomica a Hiroshima (cfr. Caruth 1996, pp. 25-56); il 'realismo traumatico' utilizzato da Hal Foster come chiave di lettura sostitutiva al concetto di simulacro, sul lavoro di Andy Warhol nella serie di riproduzioni fotografiche *Death in America* (cfr. Foster 2006, pp. 133-139); la strategia della ripetizione nel caso delle immagini televisive relative all'attacco terroristico dell'11 settembre (cfr. Dinoi 2008).

e l'apparato proiettivo della memoria invade completamente lo schermo (fig. 2.2). Tra gli episodi della guerra il cui ricordo è preciso e vivido, Ari sceglie di descrivere alla psicoanalista Salomon il suo ritorno a casa durante il primo periodo di licenza. Il soldato che rientra dalla guerra è come uno spettatore impreparato, che non comprende fino in fondo gli stimoli sensoriali che colpiscono la sua percezione, incapace di cogliere le salienze e sapersi orientare nello spazio circostante. La macchina da presa si dispone ai lati e alle spalle di Ari che si aggira tra le vie della sua città mentre osserva le immagini che scorrono sui televisori esposti nella vetrina di un negozio (fig. 2.3). Più che essere curioso il soldato è spaesato anche nei luoghi che appartengono al suo passato, incapace di adeguarsi alla loro trasformazione e di comprenderne appieno i mutamenti.[14] Mentre il protagonista deambula tra le vie, la gente le attraversa rapidamente (fig. 2.4). Attorno e dietro al corpo dimesso del primo, gli effetti di accelerazione e il *flou* costruiscono, per opposizione, l'immagine della folla.

Figura 2.3

Figura 2.4

Lo stacco a livello visivo e l'utilizzo della voce off per raccordare, sul piano diegetico, lo sfasamento spazio-temporale nel caso del viaggio in taxi e l'utilizzo di effetti speciali per sottolineare le difficoltà di Ari in rapporto allo spazio urbano nella seconda sequenza, sono espedienti formali che rivelano sia la strategia narrativa adottata per restituire gli effetti di atrofizzazione e ricostruire così sia la **percezione mediante shock** tipica dell'esperienza di guerra, sia lo **spaesamento** che caratterizza il soggetto che prova a reintegrarsi nello spazio urbano in seguito a tale esperienza.

14 Raccontando alla psicoanalista il periodo di licenza, Ari instaura un parallelo con i ricordi d'infanzia della guerra alla quale aveva partecipato suo padre e durante la quale la vita del suo quartiere si era come arrestata, succube della paura di attacchi nemici. Al contrario, al suo ritorno a casa, il conflitto in Libano sembra non aver intaccato la vita cittadina che, indifferente, prosegue con i suoi ritmi. Ma le difficoltà di adeguamento si canalizzano sul reduce, figura di mediazione tra il fronte e la città e sulle possibilità di integrare la sua esperienza con il passaggio da uno spazio a un altro.

Nelle prime pagine del saggio sulla figura del narratore, dedicato all'opera di Nicolaj Leskov, Benjamin riflette sulle cause storiche e culturali responsabili del tramonto della narrazione, e sul processo di decadimento della forma racconto in quanto strumento sociale che favorisce lo scambio e la circolazione delle esperienze. Il saggio, scritto alla fine degli anni Trenta, è coevo a quello sull'opera d'arte e ne condivide la riflessione «sui mutati scenari dei mezzi di comunicazione e produzione moderni» (Desideri, Baldi 2010, p. 132). I due saggi instaurano una relazione «tra il declino dell'aura [...] e la moderna condizione del narrare» (p. 132) in un epoca in cui, a fianco della riproducibilità tecnica, si imponevano le conseguenze prodotte dal primo conflitto mondiale sulla vita quotidiana. Scrive Benjamin nel saggio su Leskov:

> Non si era notato che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? [...] Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo. (Benjamin 2004, p. 321)

Nelle riflessioni di Benjamin lo sguardo retrospettivo, reso possibile dal racconto e dall'installazione di un soggetto narratore al suo interno, sembra arenarsi nella misura in cui l'oggetto di questo sguardo all'indietro è costituito dall'esperienza di guerra. Piuttosto che di destituzione, il passo riflette sulle forme della restituzione, sotto forma narrativa, di quei processi esperienziali che il filosofo tedesco sintetizza nel termine di **atrofia dell'esperienza**.[15]

15 Paolo Jedlowski ha ripreso le riflessioni di Benjamin sul rapporto tra narrazione ed esperienza della guerra in relazione al film *Heimat* (*Heimat: Eine Chronik in elf Teilen*, 1984) del regista tedesco Edgar Reitz, opera in undici episodi che, a partire dalle vicende della famiglia Simon e della comunità di Schabbach, ricostruisce la storia della Germania durante il secolo scorso. Tra i protagonisti del film c'è Paul Simon, un reduce come Ari che, al ritorno dalla Prima Guerra Mondiale, smette misteriosamente di parlare e senza alcuna spiegazione apparente decide di lasciare la casa di famiglia per andare in America. Alla nostalgia per la terra natia (in tedesco '*heimat*' significa patria) sono collegati gli eventi che hanno segnato la patria tedesca e che il film, situandosi nella 'piccola' storia, racconta per riconfigurare una dimora narrativa a partire dalla quale sia possibile ristabilire il senso e i legami di appartenenza a una comunità. All'interpretazione della narratività in quanto dimora si affianca una seconda tesi, secondo la quale «l'esperienza si compie quando viene narrata. L'esperienza non è semplicemente quello che viviamo: è anche il processo che nella memoria connette i vissuti e li dota di senso. Ha qualcosa di un perdersi e di un ritrovarsi. L'esperienza compresa assomiglia a un tornare presso di sé, e questa comprensione si giova della facoltà di narrare» (Jedlowski 2009, p. 9). Il sociologo distingue il resoconto dei fatti dalla narrazione. Quest'ultima è sia lo strumento necessario alla formazione della soggettività, sia la struttura a partire dalla quale si rende possibile l'edificazione di comunità narrative

L'intensificazione frenetica della vita lungo le strade, contrapposta allo spaesamento di Ari in licenza, l'incedere della macchina da presa che lo segue, segnalando il modo con cui il suo sguardo si posa sulle cose e sugli eventi, costruiscono una collisione tra la percezione della guerra e quella della vita urbana, entrambe caratterizzate dall'impreparazione del soggetto percipiente a districarsi lungo la serie ininterrotta di stimoli e di impressioni violente. Le esplosioni, al pari delle insegne luminose, sono così assimilabili a un insieme amorfo di shock (cfr. Simmel 2010).

Ari va alla ricerca di prove, di testimoni da interrogare ai quali chiede di raccontare le loro esperienze, il loro punto di vista. Il suo compito è quello di riorganizzare l'insieme degli eventi, dei ricordi propri e di quelli altrui. Eppure qualcosa, che è in stretta coincidenza con il massacro dei palestinesi, trova solo dei riscontri parziali. Come si articola questa temporalità e le modalità del ritorno all'interno del racconto che si sta analizzando? Cosa coglie impreparato Ari, eccedendo le sue capacità cognitive? C'è qualcosa, in particolare, che si ostina a tornare, che ogni volta non trova una collocazione precisa tra i ricordi personali e che non viene riconosciuto da nessuno dei testimoni di guerra?

2.7 Un sogno immersi nel mare di Beirut

La storia del cinema è ricca di personaggi mossi da una necessità impellente, spesso compulsiva, di ricercare informazioni sul passato, a caccia di una verità opaca da portare alla luce, trovatori la cui ricerca assomiglia a quella di affannosi archivisti. *La Jetée* (1963), esperimento cinematografico di Chris Marker composto quasi interamente da fotogrammi statici, è «la storia di un uomo segnato da un'immagine dell'infanzia» – recita il commento all'inizio del film. Si pensi anche al doppio flashback con il quale si assiste alla re-visione del passato dei due protagonisti in *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) diretto da John Ford. Oppure allo *Lo straniero* (*The Stranger*, 1946) di Orson Welles, in cui sono dei vecchi e sbiaditi fotogrammi, riportati in vita da un piccolo proiettore, a provare il passato nazista del personaggio interpretato dal regista stesso. E infine a *Muriel, il tempo di un ritorno*, in cui Bernard, archivista compulsivo, continua a cercare tracce della giovane Muriel – assassinata dal suo plotone durante la guerra in Algeria – e a nascondere la verità sulla sua morte.[16] Molti di questi personaggi hanno una funzione

che, oltre a garantire il riconoscimento sociale, si fondano sullo scambio e l'interazione nel e a partire dal racconto (pp. 32-47).

16 Molti di questi film sono dei classici della storia e della teoria del cinema. Si segnalano alcuni saggi che hanno messo il luce il rapporto tra memoria e racconto che, in questa sede, costituisce l'elemento più pertinente. A essi si rimanda anche per una bibliografia più ampia.

metaoperativa nella misura in cui il loro lavoro di scavo è il motore propulsivo della trama, un lavoro che lascia affiorare i meccanismi stessi del racconto. Spesso al procedimento narrativo della ricerca si affianca quello del ritorno, che indossa le fogge della ripetizione. Nell'affrontare le **figure del ritorno**, in quanto strumenti configurativi del racconto all'interno del cinema di Godard, Resnais e Lynch – spesso definiti troppo frettolosamente come registi 'anti-narrativi' – Pietro Montani scrive:

> Ci si dovrà dunque aspettare che un cinema narrativo oltre-letterario faccia un largo uso della figura del 'ritorno', ricavandone significative interpretazioni tematiche e compositive. Tra queste ultime, in particolare, sembra assumere un rilievo che merita un'indagine puntuale quella forma di configurazione del tempo che potremmo definire come 'circolarità apparente'; ciò accade quando il racconto cinematografico accenna a chiudersi tornando sullo stesso motivo che lo aveva aperto (per esempio sulle stesse immagini o sulla stessa situazione drammatica) ma poi si sottrae, in un modo o nell'altro, alla sanzione di una circolarità effettiva introducendovi un'infrazione. (Montani 1999, pp. 91-92)

Se le figure del ritorno innescano la narrazione in *Valzer con Bashir*, quali sono le infrazioni che la ricerca sul passato della guerra in Libano introduce per **sfuggire alla ripetizione**? Ciò che si ripete in diverse sequenze è un sogno che Ari collega alle notti del massacro di Sabra e Shatila e che sembra essere in grado di chiarire il suo coinvolgimento nel genocidio. Ma di questo flashback nessuno dei suoi vecchi amici commilitoni sa fornirgli una conferma, un appiglio con la cronaca della guerra. La ripetizione del flashback, il ritorno di una sequenza di immagini, ricalca il movimento temporale paradossale scatenato dal trauma, detto coazione a ripetere o *après-coup*, che oscilla tra anteriorità e posteriorità, imbricando l'una nell'altra.[17] È la dimensione onirica a far riemergere, in modo irruento e ripetitivo, nella coscienza del protagonista e nella struttura diegetica del

Su *La Jetée* si vedano i lavori di Raymond Bellour (2007, pp. 152-153) e Ivelise Perniola (2003, pp. 67-94). Su *L'uomo che uccise Liberty Valance* l'analisi di Casetti (2005, pp. 114-126). Su *Lo Straneiro* il saggio di Hubert Damisch, (2008, pp. 85-98). Infine su *Muriel, il tempo di un ritorno* si rimanda alle analisi di Mengoni (2009, pp. 187-231) e Montani (1999, pp. 81-89).

17 Uno dei lavori pioneristici sul trauma è il saggio *Al di là del principio del piacere* di Sigmund Freud che prende le mosse dai sogni dei reduci della Prima Guerra Mondiale. Nel saggio si evidenzia come determinati eventi abbiano la proprietà di costringere il soggetto «a **ripetere** il contenuto rimosso nella forma di una esperienza attuale anziché [...] **ricordarlo** come parte del proprio passato » (Freud 1997, p. 204). Nella coazione a ripetere l'evento si ripete nel presente e non si 'insedia' nella memoria sotto forma di traccia mnestica (cfr. Laplanche, Pontalis 1993, pp. 79-82). Il carattere durativo e iterativo, insito nella dinamica aspettuale del dispositivo traumatico, si traspone sull'impossibilità del soggetto a uscire dalla situazione traumatica, essendo quest'ultimo fissato nella ripetizione dell'evento.

film una ‘prima scena’ inassimilata e ad assumere quella funzione di shock traumatico che, colpendo in ‘seconda battuta’, attiva a posteriori il lavoro cognitivo e narrativo della memoria.[18]

La notte è rischiarata dalla luce dei razzi al fosforo che cadono tra i palazzi di Beirut, assediata e semideserta (fig. 2.5). Sulla spiaggia il protagonista, insieme ad altri due soldati, è immerso nell’acqua (fig. 2.6). I tre giovani emergono dalla riva e, mentre inizia a comparire la luce del sole, si rivestono (fig. 2.7). La macchina da presa segue il cammino dei soldati per le strade di Beirut, li circonda, fino a disporsi alle spalle di Ari (fig. 2.8). Il campo visivo si restringe quando il protagonista si gira per entrare in un vicolo, mentre un gruppo di donne e bambini in preda al panico sfila all’interno dell’inquadratura (fig. 2.9). La macchina da presa compie una rotazione completa che termina con il primo piano del volto del protagonista (fig. 2.10).

Figura 2.5

Figura 2.6

Figura 2.7

Figura 2.8

18 Il modello traumatico presenta una scansione temporale in due battute: la scena primaria vede il soggetto impreparato di fronte a un evento che non è in grado di padroneggiare e comprendere; la scena secondaria, spesso apparentemente anodina, cioè senza nessun legame diretto con la prima scena, rievoca per qualche tratto associativo la prima e sopravviene quando il soggetto ha acquisito una certa maturità psichica. Il riemergere alla coscienza dell’evento è la conferma che il soggetto soffre, patisce, le sue ferite traumatiche solo nel momento in cui queste ricompaiono. È nella scena secondaria che si realizza pienamente il trauma mentre, nel momento in cui l’evento si è storicamente verificato (scena primaria), l’individuo si trovava psichicamente impreparato a gestirne gli stimoli (cfr. Laplanche, Pontalis 1993, pp. 657-660).

Figura 2.9

Figura 2.10

A questa inquadratura non segue alcun controcampo: manca una soggettiva e, almeno per adesso, lo spettatore non condivide il campo percettivo del protagonista. Che cosa colpisce lo sguardo di Ari a tal punto da farlo arrestare? Questa sequenza si completerà, rompendo la sua circolarità ripetitiva e indicando allo spettatore il luogo verso il quale è diretto lo sguardo del protagonista, solo nel finale.

2.8 'L'alba a mezzanotte'

L'immagine di una Beirut assediata e illuminata nella notte del massacro dai razzi israeliani si ripete in molti dei racconti e delle cronache redatte dai testimoni di quelle giornate del settembre 1982. Si tratta perciò di una configurazione in cui alcuni elementi sono costanti, in particolare gli effetti luminescenti, le piccole esplosioni e il sibilo a intermittenza dei razzi. Questi elementi, i loro aspetti cromatici e sonori, vanno a influenzare la percezione degli osservatori esterni ai campi. Ad esempio lo scrittore e regista teatrale Jean Genet redige un doloroso reportage delle ore trascorse tra le macerie e i cadaveri. L'incontro con la morte si accompagna alla descrizione dei volti fieri delle donne e dei combattenti palestinesi (i *fedayin*). Ma non è nell'oscurità, di sorpresa, che il massacro si compie. Gli israeliani vi partecipano 'colorando' la notte con i loro traccianti (cfr. Genet 1983, p. 13).

Ancora più approfondita è la descrizione di quella notte fatta da Robert Fisk, corrispondente dal Libano a partire del 1976 per il quotidiano inglese *The Indipendent*. Le componenti cromatiche della luce e i loro effetti sull'osservatore sono esposti con precisione:

> Rimasi sul balcone a guardare gli aerei, i cacciabombardieri che volevano basso nell'oscurità sopra la mia testa. Uno dei jet lasciò cadere un tracciante, poi un altro e il cielo opaco della città si illuminò di una luce dorata che si diffuse sui campi. Era di un giallo argenteo come la luce del giorno. [...] I traccianti scendevano lentamente, quasi tutti sulla zona di

> Sabra e Shatila […]. Gli equipaggi dei carri armati israeliani che erano sulla Corniche sembravano non avere idea del perché venissero lanciati quei razzi. Adesso li vedevo, che si guardavano intorno come bambini che avessero scoperto l'alba a mezzanotte. I traccianti continuarono a scendere, galleggiando nel cielo, diffondendo dolcemente la loro luminescenza dorata su Beirut Ovest, fino a quando tutta la città non fu inondata di luce. L'alba a mezzanotte. Fu come se qualche legge fondamentale della fisica, che governa il tempo e la luce, fosse stata violata. (Fisk 2000, p. 395)

La descrizione di Fisk chiude il capitolo del suo libro sulla storia del Libano che emblematicamente si intitola *L'alba a mezzanotte*. Similmente allo sguardo del giornalista britannico, anche quello di Ari è intento a osservare la traiettoria dei razzi al fosforo e la loro luminescenza sulla città assediata. Infatti, come si chiarirà in un altro dei flashback del film, Ari è appostato sul tetto di un alto palazzo di Beirut, il quartier generale delle forze armate israeliane, insieme ad altri soldati intenti a lanciare quegli stessi razzi che permetteranno ai falangisti di penetrare indisturbati, nel cuore della notte, all'interno dei campi di Sabra e Shatila per compiere il genocidio.

2.9 Le immagini accusano

Seppur con uno stile giornalistico, che ricostruisce con la massima precisione possibile tutti gli eventi e la loro cronologia, il testo di Fisk affianca alla dimensione cronachistica una riflessione politica, intenzionata a utilizzare i documenti disponibili come prova delle responsabilità del governo israeliano. Mentre la retorica dell'occupazione del Libano era alimentata dai rischi dovuti alla presenza di presunti terroristi palestinesi nei campi profughi in modo da giustificarne il controllo e l'accerchiamento, il reporter dell'*Indipendent* non manca di ricordare che nessun esponente politico o militare di Israele aveva rilasciato dichiarazioni per chiarire le circostanze che avevano garantito ai miliziani falangisti di compiere indisturbati il massacro.[19] Se le prove del massacro erano sotto gli occhi di tutti i giornalisti internazionali che erano accorsi sul posto con le loro telecamere, il quadro delle operazioni che aveva prodotto quel risultato restava oscurato, coperto dalla coltre delle dichiarazioni ufficiali e dall'incapacità di saper leggere quelle immagini oltre la loro superficie colma di orrori.

Le prove adoperate da Fisk sono proprio le immagini girate dagli operatori stranieri. La loro documentalità non era però sufficiente a ricostruire l'intelligibilità degli eventi. Era necessario un montaggio, una ricomposizione che

19 Le risoluzioni delle Nazioni Unite e i testi redatti da diversi storici hanno dimostrato il coinvolgimento israeliano, senza però produrre effettive conseguenze sul suo governo e sui vertici militari allora in carica (cfr. Kapeliouk 1993).

legasse le parti in un insieme dotato di un criterio di lettura. Dagli scarti di montaggio, dal materiale inutilizzato, Fisk e la sua troupe fanno emergere la consapevolezza e quindi la colpa degli israeliani durante il massacro.

> Tviet riuscì a procurarsi ore di riprese televisive non montate, scartate o comunque non utilizzate, che erano state lasciate sul pavimento nelle sale di montaggio di varie reti televisive straniere durante il massacro. All'epoca, naturalmente le troupe non avevano idea dell'importanza di quello che stavano filmando. [...] Quei filmati non erano mai andati in onda e probabilmente sarebbero stati gettati se Tveit non avesse chiesto di vederli.
> Con l'aiuto delle troupe televisive americane – e in particolare di una coraggiosa unità della televisione danese – mise insieme più di un'ora di materiale girato intorno a Shatila in quei tre giorni cruciali. Guardammo le immagini sul videoregistratore di Tviet. Le immagini guizzavano confuse sullo schermo – non le aveva ancora montate – ma apparivano anche più potenti proprio per quel motivo. Erano spezzoni di storia. (Fisk 2000, pp. 416-417)

Da questi brandelli abbandonati, dai dialoghi in essi registrati, dal loro riavvolgimento e ingrandimento emergerà la presenza degli israeliani a fianco dei falangisti durante le operazioni di assedio che termineranno col massacro (cfr. pp. 417-418). Quello che i media internazionali avevano scartato viene recuperato dal lavoro della troupe di Fisk, che offre allo spettatore non solo le immagini ma anche un criterio di lettura necessario per comprendere il modo in cui frammenti visivi girati da diversi operatori e da differenti punti di vista possano essere messi in relazione, in virtù di pertinenze tematiche, cronologiche e ricorrenze figurative che agli occhi degli autori non erano così evidenti ma che possedevano un potenziale politico capace di rintracciare la connivenza degli israeliani con il massacro nei campi profughi compiuto dalle milizie falangiste. Fisk esercita uno sguardo vigile sul materiale di scarto – addirittura privo di un valore e di un interesse d'archiviazione – che da un lato restituisce visibilità alle immagini e dall'altro, attraverso operazioni di assemblaggio e di commento, le dota di una forza performativa e le rende uno strumento politico.

La sequenza finale di *Valzer con Bashir*, composta da immagini di repertorio violente e impressionanti, è sottoposta a una procedura di comparazione, di dialogo – la cui natura, come si vedrà, è prima di tutto enunciativa e intermediale – con la ricerca dei ricordi e in particolare con la ripetizione del flashback. Un testimone oculare del massacro come Ari **dovrà ri-vedere le immagini della sofferenza** per spogliarle della loro carica emotiva e autenticarle in vista di una riscrittura delle potenzialità di un archivio mediale che sia in grado di recare le tracce del passato e sostenere la costruzione della memoria collettiva. Occorre allora ritornare al film e concentrarsi sul finale.

2.10 Passaggio di testimone

Come Robert Fisk anche Ron Ben-Yshai è un giornalista, di origine israeliana, tra i primi a penetrare nei campi profughi di Sabra e Shatila all'indomani del massacro, assicurando la copertura mediatica per la televisione israeliana. Nel film di Folman, Ron è accompagnato dal suo cameraman. Entrambi si aggirano nel campo tra i corpi dilaniati e le macerie, per produrre immagini in diretta sui resti del massacro. Poi la macchina da presa, che fino a quel momento aveva inquadrato gli spostamenti dei due giornalisti, li supera ed emerge da un vicolo buio. Il campo sonoro viene saturato dalle grida in arabo e dai pianti di una colonna di donne, mentre la voce off del giornalista scompare. La macchina da presa si fa largo tra le donne (fig. 2.11), le oltrepassa sino a inquadrare, gradualmente, il volto di Ari in fondo alla strada (figg. 2.12-2.13). È lo sguardo dei sopravvissuti a incrociare il campo visivo del protagonista, colmando il vuoto dell'interpellazione con cui terminava il flashback descritto in precedenza. Al completamento del campo percettivo del protagonista fa seguito l'ultima sequenza, composta interamente da immagini di repertorio (fig. 2.14).[20] Ma non si tratta solo di immagini documentarie, intrinsecamente autentiche. Infatti, il loro statuto enunciativo si è modificato: le imprecazioni di una donna rivolta verso l'obiettivo di una delle troupe accorse sul luogo arrivano a coinvolgere anche i disegni animati visti in precedenza e, in particolare, fanno da controcampo all'interpellazione del protagonista.

Figura 2.11

Figura 2.12

20 Il film di Folman è stato criticato per non aver tradotto le frasi pronunciate dalla donna palestinese che si avvicina alla telecamera durante il filmato televisivo. La mancata traduzione riduce la portata delle grida e delle lacrime della donna che sono sia un'invocazione al figlio morto («figlio mio, figlio mio»), sia una richiesta di giustizia che utilizza l'evidenza straziante del dolore per accusare i carnefici («Fai foto, fai foto. Dove sono gli arabi») (cfr. Antoun 2009; Brodesco, Mano 2010, p. 35). Una risposta parziale alla critica può essere trovata nella trasformazione che, attraverso il montaggio, avviene a livello enunciativo: le urla non sono più un'interpellazione ma si rivolgono ad Ari che in soggettiva e quindi in vece dello spettatore guarda la madre.

Figura 2.13

Figura 2.14

Dopo essersi rivolto allo spettatore, lo sguardo di Ari si raccorda con le immagini delle donne sopravvissute. Da un'interpellazione a una soggettiva, della quale viene mostrato il controcampo: il punto di vista del protagonista, dapprima esterno alla diegesi, in seconda battuta arriva a porsi come figura di montaggio che cuce all'interno del racconto i prelievi del repertorio televisivo.

In *Walzer con Bashir* il regime narrativo del testo di finzione funge da strumento autenticativo nei confronti del sottotesto (cfr. Lotman 1993, pp. 87-101) composto dalle immagini di repertorio. Allo stesso tempo, è il sottotesto ad alimentare la costruzione enunciativa presente nel testo di finzione e a rafforzarne la valenza etica: la presa in carico di un dovere di ricordare e di testimoniare da parte di Ari si realizza anche per mezzo di un rinnovamento delle sue competenze percettive (il suo 'saper guardare'). Il film si costruisce come luogo di una rinnovata esponibilità per le immagini di repertorio: le loro potenzialità performative, la loro evidenza indessicale è rafforzata dal montaggio intermediale in cui sono collocate. Se le immagini della sofferenza e i modi della loro presentazione attraverso i canali mediatici possono essere ricondotte ad un paradigma cultuale, in cui l'oggetto si dà per essere contemplato solo a partire da una distanza, da un'inavvicinabilità, l'esponibilità si caratterizza per un valore aggiunto che le immagini acquistano proprio grazie al luogo in cui vengono ricollocate, ai discorsi all'interno dei quali vengono contestualizzate, ai montaggi intermediali ai quali 'collaborano'.[21]

21 Riprendendo da Benjamin il concetto di esponiblità e facendolo dialogare con le estetiche del montaggio di Ejzenštejn e Vertrov, Montani rintraccia una genealogia dell'artista 'materialista' – figura che nasce dall'accostamento tra l'artista politico del saggio sulla riproducibilità dell'opera d'arte e lo storico materialista delle tesi sul concetto di storia (cfr. Montani 2014, pp. 58-64) – intenzionato a costruire un'arte politica che sappia usare i materiali per far affiorare inedite costellazioni, nuovi montaggi per comprendere meglio la contemporaneità: «Rimontare i materiali significa, coessenzialmente, cristallizzare nuove costellazioni, capaci di **rilanciare** il rapporto dell'immagine con la realtà posta sotto osservazione e dunque convocare altre immagini, riaprire la perlustrazione critica del mondo» (Montani 2010b, p. 63). Montani individua nel valore di esponibilità delle immagini prodotte

Attraverso il suo sguardo, **Ari prende in eredità queste immagini**: si realizza così un'intercessione che, collocando lo sguardo tra l'evento e le sue rappresentazioni, rende queste ultime adatte per tornare a essere finalmente disponibili per lo spettatore. L'eredità diventa la posta in gioco con cui le immagini del passato possono tornare a 'parlare' nel presente: se queste ci riguardano, allora bisognerà assumersi una responsabilità nell'estrarle dall'archivio e nel donarle nuovamente al circuito dei discorsi sociali.

> L'eredità istituisce la nostra singolarità a partire da un altro che ci precede e il cui passato resta irriducibile. Questo altro, lo spettro di questo altro ci guarda, ci concerne: non in modo accessorio, ma nel dentro stesso della nostra propria identità. […] L'eredità non è soltanto un bene che ricevo, è anche un ordine di fedeltà, un'ingiunzione di responsabilità. (Stiegler, Derrida 1997, pp. 96-97)

Dall'esperienza in guerra di Ari al processo che porta alla sua riemersione e riorganizzazione sotto forma narrativa; dalla costruzione di una memoria all'edificazione di una forma archiviale non statuita – alla quale appartiene anche il film, al pari dei testimoni, delle vittime e dei perpetuatori in esso convocati attraverso i rimandi continui tra finzione e documentazione – necessaria per rivedere i processi di storicizzazione e di costruzione di una memoria per la collettività (cfr. Lautissier 2011, p. 13). Scegliendo di collocarsi all'interno della tragedia in Libano, il film non sembra finalizzato a sanzionare le colpe dell'apparato militare israeliano quanto piuttosto a proporre allo spettatore un percorso tra le immagini che arrivi a riabilitare i documenti visivi posti proprio nel finale. Attraverso un **montaggio espositivo** (cfr. Dall'Asta 2007, p. 228) che possiede un compito rivelativo – garantire la singolarità e il valore testimoniale dei singoli materiali – e critico – il montaggio risale alle circostanze dell'esposizione originaria del materiale – i documenti finali vengono sottoposti a un processo di autenticazione, sottratti all'archivio statico e anestetizzante del sistema mediatico e ricollocati in una struttura narrativa, nel circuito della memoria collettiva, che ne verifica le potenzialità e nutre la le capacità testimoniali.

Forse qualcosa manca in questo rimontaggio. Far circolare nuovamente e farsi carico delle immagini del massacro di Sabra e Chatila costituisce un atto di accusa del quale Ari, attraverso il percorso di anamnesi compiuto dal e lungo il film, si fa carico e che, grazie alla presenza delle interviste, si estende al sistema politico e militare israeliano. Se non è possibile risolvere diegeticamente il ruolo dell'esercito durante la guerra

tecnicamente un 'antidoto' a processi «di manipolazione politica del consumo di massa» con cui giungere all'auspicio benjaminiano della politicizzazione dell'arte contrapposta all'esteticizzazione della politica (Cfr. Montani 2010a, pp. 85-91).

in Libano, *Valzer con Bashir*, a partire dalla storia del riposizionamento di uno sguardo, si interroga e ci interroga sulla «possibilità di testimoniare l'opacità e l'ambivalenza di quell'esperienza dall'interno», sul «divario tra l'operato del singolo soldato che formalmente rispetta lo specifico codice etico connesso alle regole militari, e gli effetti del disegno collettivo in cui l'azione del singolo è inserita» (Mengoni 2011, p. 100). In questo divario Ari e lo stesso Folman (trattandosi di un film autobiografico Ari è il simulacro testuale del regista), come molti altri giovani militari israeliani, si ritrova iscritto in una spirale di morte dalla quale non c'è possibilità di scampo se non quella del trauma e della rielaborazione a posteriori dell'evento. A lui e a molti dei suoi compagni è stato tolto il diritto di non essere complici, di non aver altra possibilità se non quella di eseguire i comandi impartiti dagli alti gradi dell'esercito israeliano. Invece, l'alterità si trova bloccata in una rappresentazione dai toni umanitaristici: la comunità palestinese che viveva nei campi profughi resta 'imprigionata' in pochi fotogrammi in cui ciò che viene mostrato è solo l'impotenza e il dolore di chi ha subito il massacro, ossia quella gamma sentimentale che relega il soggetto nell'inazione e che rischia di mettere lo spettatore in una posizione compassionevole per mezzo della quale autoassolversi e deresponsabilizzarsi (Sontag 2003, p. 88). Quello che resta ancora fuoricampo sono i traumi e soprattutto le ragioni della comunità palestinese che forse è necessario tornare a esporre – nell'accezione filosofica e politica fornita da Benjamin al termine – con maggiore forza nel dibattito pubblico.

Parte seconda
Gli archivi della sofferenza

3 Fotografi delle torture

Sommario 3.1. Il racconto degli scatti. – 3.2. Il montaggio fotografico. – 3.3. Il discorso investigativo sulle fotografie. – 3.4. Circolazione e disseminazione delle fotografie. – 3.5. Mostrare la sofferenza: degradazione dell'efficacia delle immagini. – 3.6. Riorganizzare l'archivio fotografico.

3.1 Il racconto degli scatti

Il decennio con il quale si è inaugurato il nuovo millennio ha visto il susseguirsi degli attacchi terroristici, dei conflitti contro tali minacce e la parallela circolazione di immagini del terrore. Come nelle guerre precedenti, anche l'odierna guerra al terrore si combatte attraverso le immagini, costrutti retorici, plasmabili e riadattabili a seconda del nemico, della strategia bellica ma anche delle tattiche di rilettura e di riscrittura compiute da chi si oppone al conflitto. È accaduto nel caso dell'11 settembre, degli attentati dell'11 marzo 2001 a Madrid, del 7 luglio 2005 a Londra, dei video girati dall'ISIS con l'uccisione dei suoi ostaggi, fino alla strage compiuta presso la redazione parigina del giornale satirico «Charlie Hebdo» del gennaio 2015.[1] Ogni volta la propagazione delle immagini ha prodotto forme di assuefazione e di rielaborazione.

All'interno di questa serie molto complessa di eventi e di immagini l'attenzione si focalizzerà su un corpus fotografico che ha segnato profondamente la produzione e la circolazione delle immagini del terrore. Tra la primavera del 2003 e quella del 2004, nel carcere di Abu Ghraib, tre

1 Due elementi contraddistinguono i video dell'ISIS, innestandoli nel processo di diffusione e riproduzione delle immagini del terrore e al contempo incrementando e rinnovando l'efficacia di questo processo. Il primo elemento riguarda l'interpellazione che la vittima – contro la sua volontà – e il carnefice rivolgono allo spettatore, identificato come il sostenitore degli Stati Uniti, il nemico giurato, il prossimo bersaglio. Lo sguardo in macchina della vittima e quello del carnefice, il coltello puntato verso l'obiettivo della telecamera da parte di quest'ultimo, le parole pronunciate da entrambi, mettono lo spettatore in una duplice posizione. Per un verso questi è costretto ad accettare e subire lo spettacolo del supplizio e i moniti contenuti in questo macabro spettacolo. D'altra parte, la messa in scena chiama direttamente in causa lo spettatore e lo obbliga ad assumere il ruolo di testimone e non di *voyeur*, che deve preservare la memoria degli eventi per il futuro. Allo spettatore-testimone è affidato il compito di propagare questi messaggi all'America, di diffondere il terrore, di permettere che esso possa diffondersi. Il secondo elemento di novità è l'inclusione di stilemi appartenenti alla serialità televisiva.

fotocamere digitali hanno registrato più di mille fotografie e alcuni brevi filmati. Questa massa documentaria è stata trasferita su cd-rom per essere condivisa dai militari della prigione e poi diffusa attraverso internet, stampa e televisione, rivelando all'opinione pubblica internazionale le pratiche di tortura perpetrate da alcuni membri del personale militare americano e britannico ai danni dei prigionieri iracheni.[2]

Il film di Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008) ricostruisce le differenti cornici discorsive, storiche, giuridiche e mediatiche all'interno delle quali sono state collocate le fotografie scattate nella prigione irachena. Mostrando le circostanze connesse agli scatti fotografici, il film si configura come un'indagine accurata sulle singole foto, sulla loro costruzione formale, sulle loro connessioni e sugli effetti pragmatici, cognitivi e passionali che tali immagini, collocate all'interno di determinati contesti culturali, contribuiscono a produrre sugli spettatori. Il percorso analitico si concentrerà sul film in quanto luogo esemplare per valutare e comprendere **le strategie di archiviazione** e **gestione sociale delle immagini della tortura**.

Il fulcro narrativo del film di Morris sono le fotografie che testimoniano le torture e gli abusi inflitti dai militari nei confronti dei prigionieri iracheni. Il film inserisce questi scatti all'interno di due principali strategie narrative.

La prima tende a ottenere un effetto documentario. Alcuni dei soldati impiegati nella prigione ricostruiscono, dal loro punto di vista, le vicende che hanno condotto allo scatto fotografico. Al racconto dei soldati coinvolti spesso vengono affiancate le dichiarazioni dei militari di grado superiore, responsabili della gestione della prigione, e di altri soggetti che hanno preso parte alle indagini e al processo avvenuto dopo la diffusione mediatica delle fotografie.[3] L'intervistato è inquadrato frontalmente, in piano medio. La scenografia è quasi del tutto assente, mentre le marche identificative del soggetto in campo sono collocate all'interno di piccoli riquadri posti ai lati dell'inquadratura, in cui compaiono alcune fotografie dell'intervistato durante il periodo militare e una didascalia che informa lo spettatore sul suo nome e sulla sua posizione all'interno della gerarchia (fig. 3.1).

2 *60 minutes*, programma televisivo della CBS, e il giornale *New Yorker* sono stati i primi ad aver diffuso, nell'aprile del 2004, le fotografie scattate ad Abu Ghraib (cfr. Gourevitch, Morris 2009, p. 264). Qualche mese prima, nel febbraio del 2004 Mark Zuckerberg e i suoi compagni universitari di Harvard lanciano Facebook, a oggi il social network più frequentato. L'anno successivo viene fondata YouTube, la più vasta e visitata piattaforma di *video sharing*. Un biennio è stato sufficiente per trasformare radicalmente sia lo spazio sociale, sia le modalità di accesso e circolazione delle informazioni.

3 Per un'analisi delle testimonianze diaristiche dei soldati coinvolti nello scandalo e raccolte da Morris e Philip Gourenvitch nel loro libro-inchiesta (2009), si rimanda al testo di Arturo Mazzarella (2011, pp. 62-73).

Figura 3.1

A ciò si alterna una seconda strategia narrativa, di ricostruzione finzionale. Al suo interno possiamo inserire, ad esempio, le inquadrature che mostrano i fotografi che eseguono gli scatti durante le violenze (fig. 3.2) e le sequenze in cui vengono ricostruiti i momenti salienti degli episodi descritti dai soldati durante le interviste. In quest'ultimo caso è la vittima a essere il fulcro percettivo della rappresentazione: l'utilizzo di effetti speciali e del ralenti sono funzionali alla creazione di effetti patemici disforici e portano l'attenzione sulla vittima, in particolare sui dettagli del corpo, dai quali il volto è spesso escluso.[4]

Figura 3.2

Le due strategie possono essere separate solo a scopo descrittivo ma, nel film, coesistono e sono tese non soltanto a costruire effetti di realtà ma anche a inserire in una cornice discorsiva adeguata gli eventi, i responsabili e le loro colpe.

4 Per una critica al film di Morris e in particolare alle modalità con cui vengono ricostruiti i momenti della tortura, si veda la lettera scritta dal teorico del documentario Bill Nichols al regista (cfr. Nichols 2010).

3.2 Il montaggio fotografico

Le fotografie sono l'elemento visivo più rilevante e le strategie narrative sopra descritte convergono su di esse. Attraverso le tecniche di montaggio e di re-incorniciatura è possibile **vedere oltre il fotogramma**, al di là delle contingenze dello scatto, e farsi carico dei dispositivi che inscrivono e istruiscono lo sguardo dell'osservatore.

Nel caso di uno degli scatti apparsi sui media e diventato tra i più noti e diffusi, Lynndie England, della polizia militare, viene ritratta mentre tiene al guinzaglio il prigioniero soprannominato Gus (fig. 3.3). Lo sguardo del soldato è rivolto verso il suo ostaggio nudo che striscia a terra inerme e soggiogato. Tra la vittima e il suo carnefice sembra impossibile trovare degli elementi di simmetria che garantiscano un contatto comunicativo e patemico: alla postura rilassata e indifferente del carceriere si oppone la contrazione muscolare del prigioniero; alla verticalità del corpo del primo corrisponde l'orizzontalità del prigioniero; il guinzaglio, oltre a dominare la parte centrale della scena, istituisce un divario tra i soggetti. Infine, lungo l'asse degli sguardi, vige l'opposizione tra profilo e frontalità.

Figura 3.3

Oltre alla composizione plastica e figurativa della fotografia, sono le componenti presentative dell'immagine – le cornici in modo particolare – ad assumere un ruolo rilevante.[5] Infatti nel film ciascuna fotografia viene inserita all'interno di un bordo bianco su sfondo nero. Un'operazione sti-

5 È Louis Marin ad aver proposto ed elaborato i concetti di presentatività e rappresentatività per l'immagine pittorica: «rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa. Ogni rappresentazione, ogni segno rappresentativo, ogni processo di significazione implica quindi due dimensioni, che generalmente definisco riflessiva – presentarsi – e transitiva – rappresentare qualcosa» (Marin 2002, p. 197). Posta ai margini del quadro e, al contempo, elemento portante per la messa in atto del processo ricettivo, la cornice svolge un ruolo determinante nella «presentazione della rappresentazione pittorica» e nella modalizzazione dello sguardo dell'osservatore: «La presentazione rappresentativa è presa nella struttura dialogica di un destinatore e di un destinatario, ai quali la cornice fornisce uno dei luoghi privilegiati del 'far sapere', del 'far credere', del 'far sentire', delle istruzioni e delle ingiunzioni che il potere della rappresentazione – in rappresentazione – rivolge allo spettatore-lettore» (p. 202).

listica che non modifica gli elementi figurativi della fotografia ma aiuta lo spettatore a prestare attenzione. Il bordo isola la foto all'interno dell'inquadratura e, al contempo, instaura delle **cornici di focalizzazione**. Limite tra spazio interno e spazio esterno alla rappresentazione, soglia in grado di instaurare una relazione tra i due spazi, le cornici presenti nel caso analizzato fungono da dispositivo di focalizzazione posto tra l'immagine e lo spettatore, fornendo a quest'ultimo delle istruzioni in merito alla sua attività osservativa (cfr. Schapiro 2002, p. 97).

Come funzionano questi effetti di incorniciatura e focalizzazione all'interno del film? In una delle sequenze a un rapido zoom sulla figura di Lynndie England segue un allargamento laterale della cornice che subito dopo scompare dall'inquadratura (fig. 3.4). Al suo posto viene inclusa la figura di un altro soldato, Megan Ambuhl, volontariamente eliminata da chi aveva eseguito il primo scatto (fig. 3.5). Poi, attraverso uno zoom all'indietro, la foto – che ha 'assorbito' al suo interno la nuova porzione di spazio e gli elementi figurativi in esso contenuti – torna al centro dell'inquadratura (fig. 3.6). La sequenza termina con una dissolvenza incrociata: dall'allargamento del campo fotografato viene ritagliata nuovamente la porzione di spazio rappresentato nella fotografia iniziale (fig. 3.7). Ma questa volta, grazie alla presenza di una doppia cornice, nell'inquadratura rimane traccia del restringimento operato sulle soglie della rappresentazione. A corroborare il lavoro di costruzione e superamento delle soglie enunciazionali garantito dal montaggio tra le cornici intervengono anche le tracce grafiche con i nomi dei soldati e la sottolineatura plastica dei contorni delle loro figure, anch'essa con funzione identificativa.

Figura 3.4

Figura 3.5

Figura 3.6

Figura 3.7

Il film utilizza congiuntamente gli effetti speciali, i documenti fotografici e quelli video, le dichiarazioni, le lettere e i diari dei soldati per ricostruire una narrazione coerente dei crimini commessi. È l'intreccio fecondo tra la documentazione dell'orrore e la sua rappresentazione a 'far parlare' le fotografie. All'auto-evidenza della fotografia si sostituisce l'indagine sulla costruzione figurativa e plastica delle immagini, sulle strategie di enunciazione e sulle cornici discorsive in cui la prova fotografica può essere sanzionata.

3.3 Il discorso investigativo sulle fotografie

I fotografi delle torture sono gli stessi militari che avevano il compito di interrogare i prigionieri accusati, spesso ingiustamente, di essere collaboratori del regime di Saddam Hussein e, al contempo, quello di custodire e preservare l'inviolabilità dello spazio chiuso del campo di detenzione. La pratica fotografica contravveniva al regolamento interno al campo e al suo sistema di impermeabilità nei confronti dell'esterno. Se l'attività fotografica era vietata, il paradigma dell'illegalità deve essere allargato anche ai contenuti della rappresentazione fotografica.

Compito del detective Brent Pack, della divisione investigativa dell'esercito, è stato quello di fare chiarezza sugli abusi a partire da una riorganizzazione spazio-temporale delle fotografie. Il luogo e l'ora dello scatto, l'apparecchio utilizzato, i soggetti e i comportamenti inquadrati, diventano delle prove indiziarie per mezzo delle quali è possibile ricostruire gli eventi e sanzionarli su un piano giuridico. Lo strumento investigativo principale è stato il metadato– «una parola composta, che dà un'informazione sull'informazione» dichiara il detective nel film – custodito nel codice binario delle immagini scattate con una fotocamera digitale. Per mezzo dei metadata è possibile ottenere le informazioni relative al software con cui la fotografia è stata creata, ai dettagli di esposizione e alla data dello scatto. Confrontando queste informazioni con il registro interno in cui erano segnalati tutti gli incidenti che avvenivano nella prigione si otteneva un quadro completo delle vicende.

Il metodo investigativo permette l'organizzazione e la gestione della massa fotografica: ogni scatto assume lo statuto di prova per mezzo delle sue caratteristiche referenziali, di connessione con gli eventi accaduti. All'organizzazione delle fotografie fa seguito la valutazione sulla liceità dei comportamenti rappresentati. Inseriti in una cornice discorsiva di tipo giuridico-militare, i comportamenti vengono sanzionati come atti criminali, oppure classificati come SOP (*Standard Operating Procedure*), ovvero legittimi per estorcere una confessione dal prigioniero. Durante la sua intervista, il detective Pack spiega allo spettatore le pratiche, stabilite dal codice SOP, per 'ammorbidire il prigioniero' tra cui: denudare e incappuc-

ciare il prigioniero con un sacco di tela ruvida oppure con un paio di slip femminili, insultarlo, privarlo del sonno, ammanettarlo in posizioni scomode e di estremo stress, utilizzare le donne per condurre l'interrogatorio in modo da rovesciare a proprio vantaggio lo stereotipo islamico sulla subalternità femminile. Mentre ferire il prigioniero, obbligarlo a sodomizzarsi sono forme di tortura e quindi costituiscono esempi di atti criminali.

3.4 Circolazione e disseminazione delle fotografie

I dispositivi di acquisizione digitale affiancano alla produzione di immagini la capacità di memorizzare e accumulare una quantità di informazioni sempre più elevata. Le possibilità offerte dalle tecnologie di copiare, trasmettere e manipolare hanno favorito uno spostamento dell'interesse teorico dalla fiducia referenziale – associata all'immagine analogica – alle strategie di documentazione, accumulazione e archiviazione. A partire da una rilettura critica del concetto di ontologia del medium fotografico, William J.T. Mitchell riflette sulle capacità di circolazione e disseminazione delle immagini digitali. Le fotografie di Abu Ghraib sono un caso esemplare perché

> Hanno mostrato il modo in cui la circolazione rapida e virulenta delle immagini ha dato loro una sorta di validità incontrollabile, un'abilità a oltrepassare i confini, a sfuggire a restrizioni e quarantene, a 'superare' qualsiasi tipo di confine stabilito per il loro controllo. In un tempo in cui i corpi umani vengono sempre più confinati entro limiti reali o virtuali, recinzioni, posti di controllo e mura di sicurezza, in quegli stessi corpi sono soggetti a una sorveglianza incredibilmente intensiva, l'immagine digitale può qualche volta agire come un tipo di 'gas ribelle' che sfugge a queste restrizioni. Non è tanto 'l'aderenza al referente' a essere minacciata dall'immagine digitale, quanto piuttosto l'aderenza all''intenzione di controllo' nella produzione delle fotografie. (Mitchell 2008a, pp. 88-89)

'Circolazione rapida e virulenta', 'gas ribelle', 'entità virulente', 'epidemia', sono termini che rimandano all'universo semantico di quest'ultima. Nel modello epidemico le immagini si riproducono e diffondono con estrema facilità tra i mezzi di comunicazione di massa, utilizzano forme logore e codificate per produrre gli effetti desiderati, assottigliano le diversità culturali sino a cancellarle, infine invadono e saturano lo spazio dello spettatore.[6]

6 Riflettendo sulle rappresentazioni dell'alterità fondate su un modello di comunicazione

La digitalizzazione, piuttosto che recidere i nessi tra la 'realtà' e la sua rappresentazione, ha incrementato l'autonomia delle immagini rispetto alle intenzioni dei loro autori e soprattutto rispetto alle forme di censura, ai regimi di sicurezza e di controllo. Per interpretare la riproduzione e la proliferazione delle immagini contemporanee della sofferenza e della violenza Mitchell utilizza il **paradigma della clonazione** e della paura a essa associata. Tale paradigma prende forma nel pieno di una duplice rivoluzione: quella che coinvolge la mutazione della violenza politica in terrorismo internazionale e in 'guerra al terrore', l'altra basata sulle innovazioni tecniche nel campo delle scienze biologiche. La convergenza di queste due rivoluzioni è alla base del *cloning terror*, inteso come la riproduzione della paura e della minaccia che l'ha scatenata (l'attacco alle Twin Towers) attraverso una guerra preventiva contro ogni terrorismo, e la fobia per la clonazione di organismi che, al pari delle immagini digitali, viene criticata perché capace di attuare una manipolazione artificiale, accusata di destabilizzare le identità individuali (cfr. Mitchell 2008b, pp. 94-95; 2012, pp. 34-58). I cloni, le *biopicture*, sono delle copie perfette, utili a salvaguardare lo spazio identitario e ad assorbire l'alterità entro i propri confini, a costo di annullarne le differenze (Mitchell 2012, 85-127). Il nesso tra la riproduzione delle immagini, la loro circolazione sfrenata sui social media e la clonazione biologica è evidente nella teorizzazione proposta da Mitchell. Inoltre, la logica riproduttiva delle *biopctiure* si basa su un modello virale all'interno del quale i corpi sociali, immunizzati dalla minaccia del nemico attraverso la clonazione di immagini indifferenziate dell'alterità, restano attanagliati nella morsa della paura che spesso coincide con il tentativo di eliminarla. Basti pensare alle forme giuridiche e alle azioni politiche che hanno garantito l'instaurarsi di uno stato di eccezione permanente attraverso il *Patriot Act*, alle restrizioni nei confronti dei cittadini stranieri e alle limitazioni delle libertà personali volte a preservare la sicurezza della popolazione.[7]

La circolazione e la disseminazione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib – dove il volto dei torturati è occultato da un cappuccio oppure è

di tipo epidemiologico, Tarcisio Lancioni ne enuclea i principali aspetti negativi: «In primo luogo perché la rappresentazione epidemica porta con sé, in modo quasi indissociabile, un'idea negativa dell'altro, il che ci sembra possa minare dalle fondamenta qualsiasi idea di comunicazione; in secondo luogo perché le dinamiche epidemiche non poggiano [...] su forme di 'circolazione', caratterizzate da deterritorializzazione continua di ciò che 'passa' fra i diversi soggetti implicati, ma su forme di 'appropriazione', caratterizzate da dinamiche di occupazione e saturazione, che tendono fondamentalmente ad 'annullare' l'altro rendendolo del tutto omogeneo al sé. Infine, in un modello epidemico solo all'agente 'infettivo' è attribuibile un ruolo attivo, mentre tutti gli altri non possono che avere un ruolo passivo di 'recipienti'» (Lancioni 2009, p. 129).

7 Per uno studio sulle figure dell''eccezione' in relazione alle forme di sovranità e sul rapporto tra stato di eccezione permanente (la legge vige nella forma della sua sospensione) e democrazie contemporanee si vedano i saggi di Giorgio Agamben (1995, pp. 21-35; 2003, pp. 10-13, 110-111).

escluso dall'inquadratura – garantisce l'ingresso del presunto nemico in seno alla comunità e contemporaneamente ne favorisce l'immunizzazione.[8] Dopo lo scandalo e l'indignazione iniziali, le immagini della tortura fungono da veri e propri anticorpi per l'organismo comunitario che rinforza così le proprie difese nei confronti dell'esterno (Mitchell 2012, pp. 59-69). Un processo di inclusione che produce l'esclusione, la neutralizzazione dei contenuti traumatici della rappresentazione.

Ma quali sono i modelli figurativi che si inscrivono in queste rappresentazioni? Quali le conseguenze sui discorsi sociali? E infine, quali sono le strategie adottate dal film di Morris per riattivare l'efficacia insita in queste fotografie?

3.5 Mostrare la sofferenza: degradazione dell'efficacia delle immagini

Le foto di Abu Ghraib non sono state strappate all'inferno – espressione che il teorico dell'arte Georges Didi-Huberman ha utilizzato per le quattro fotografie scattate da alcuni membri del *Sonderkommando* (la squadra di deportati obbligata dai nazisti a far scomparire le tracce dello sterminio di massa) nel campo di concentramento di Auschwitz (cfr. Didi-Huberman 2005, pp. 15-69) – bensì scatti preparati con attenzione, pose fotografiche per immortalare i rituali di degradazione del nemico.[9] **È stata proprio la forsennata attività fotografica dei soldati ad aver prodotto le prove del crimine commesso: nel bisogno di vedersi torturare si è iscritta anche la traccia della loro colpa**. La messa in scena dei supplizi, registrati dalle fotocamere digitali, ha fatto un largo uso di elementi figurativi di natura spettacolare. Il materiale profilmico è stato curato da una regia attenta

8 Nel descrivere il rapporto tra paradigma immunitario e biopolitica – nella sua duplice accezione di biopotere (il governo sulla vita e la sua deriva tanatopolitica) e biopolitica come governo della vita –, il filosofo Roberto Esposito scrive: «Il meccanismo dell'immunità presuppone la presenza del male che deve contrastare. […] Che riproduce in forma controllata il male da cui deve proteggere. Già qui comincia a profilarsi quel rapporto tra protezione e negazione della vita […]: attraverso la protezione immunitaria la vita combatte ciò che la nega ma secondo una strategia che non è quella della contrapposizione frontale, bensì dell'aggiramento e della neutralizzazione. Il male va contrastato – ma non tenendolo lontano dai propri confini. Al contrario includendolo all'interno di essi. La figura dialettica che così si delinea è quella di un'inclusione escludente o di un'esclusione mediante inclusione. Il veleno è vinto dall'organismo non quando è espulso ma quando in qualche modo viene a far parte di esso» (Esposito 2002, p. 10).

9 A partire dal raffronto anacronistico tra la punizione scelta da Artaserse II, re achemenide di Persia, nei confronti di Mitridate e le torture commesse ad Abu Ghraib, lo storico Bruce Lincoln (2007) considera le foto scattate nel carcere iracheno alla stregua di riproduzioni a 'bassa qualità' delle retoriche che il governo americano, similmente all'impero persiano, ha adottato per degradare e disumanizzare il nemico, punirlo per le sue colpe e giustificare la sua superiorità.

alla disposizione dei soggetti nello spazio inquadrato e alle pose dei corpi. Spesso sono i gesti e gli sguardi dei carnefici a segnalare il carattere artificioso della fotografia. Immortali con il pollice sollevato a fianco del torturato, sorridenti dietro a una 'piramide' di corpi nudi e inermi, i carcerieri hanno trovato nella pratica fotografica un perverso alleato.

Nel carattere teatrale della messa in scena riemerge con forza **l'iconografia occidentale della tortura e della sofferenza**, in cui all'atto di dominazione del carnefice si accompagna la degradazione della vittima e la distruzione del suo mondo.[10] Nel caso della nota fotografia raffigurante il detenuto incappucciato, sottoposto alla privazione del sonno, in equilibrio precario su una scatola di razioni militari, con i genitali e le dita delle mani collegate a dei cavi elettrici non funzionanti, almeno secondo le dichiarazioni di alcuni dei militari coinvolti,[11] si concentrano e si sintetizzano – come una sorta di concrezione di modelli figurativi – le fasi canzonatorie e umilianti dell'iconografia della Passione, ovvero: la derisione di Cristo, in cui viene mostrato bendato, l'*Ecce Homo* – durante il quale Gesù viene presentato al pubblico come un falso 're', con in testa una corona di spine e a volte su un piedistallo – e il *Vir Dolorum* che mostra Cristo deposto dalla croce (cfr. Mitchell 2012, pp. 172-178).

Nelle fotografie scattate ad Abu Ghraib lo storico dell'arte americano Stephen F. Eisenman individua una **sopravvivenza**, un 'ritorno' secondo forme degradate di una *formula del pathos* – risalente alla scultura occidentale greco-romana e che trova il suo massimo apogeo durante il Rinascimento e il Barocco – in base alla quale le vittime di torture sono mostrate consenzienti e persino partecipi della loro punizione e distruzione.[12] Tale

10 Sulla struttura della tortura, sul rapporto torturato-torturatore e sul sistema di relazioni a essa soggiacente si veda il lavoro di Elaine Scarry (1985, 27-59).

11 Durante una delle interviste contenute nel documentario di Morris, Sabrina Harman, autrice di molti degli scatti fotografici, dichiara che i cavi con cui era legato il prigioniero incappucciato, soprannominato Gilligan dal suo torturatore Charles A. Graner, non erano collegati alla corrente elettrica. Al detenuto veniva intimato di non muoversi, altrimenti i cavi lo avrebbero fulminato. Questo particolare fa parte del dispositivo della tortura, un bieco stratagemma adottato per terrorizzare l'interrogato e privarlo del sonno.

12 I termini sopravvivenza e formula del *pathos* si riferiscono, rispettivamente, ai concetti di *Nachleben* e di *Pathosformel* utilizzati da Aby Warburg. Nell'introduzione al suo studio sulla 'rivoluzione' della gestualità e degli affetti nella *Gerusalemme liberata* del Tasso e nelle sue 'traduzioni' visive, Giovanni Careri articola così i due concetti warburghiani: «Bisogna considerare che la ripresa di una formula gestuale non corrisponde mai a una semplice ripetizione, sia per le variazioni sempre presenti e significative sia perché quando una formula gestuale antica 'fa ritorno' in un quadro moderno si può produrre quell'effetto di intensificazione patetica che Aby Warburg chiamava appunto *Pathosformel*. Secondo lo storico dell'arte tedesco le immagini hanno una 'vita' in quanto accumulano, liberano o perdono energia affettiva» (Giovanni Careri 2010, p. 17). Sul metodo introdotto da Warburg e soprattutto sul progetto di un atlante della memoria delle forme (*Mnemosyne*) (Warburg 2002) si vedano le pagine di Ernst Gombrich (2003, pp. 207-222, 240-260) e il volume di Didi-Huberman, (2006, pp. 416-465). Sull'atlante warburghiano come momento teorico

formula del pathos «è il segno della reificazione *in extremis* perché rappresenta il corpo come qualcosa di alienato volontariamente dalla vittima (anche fino alla morte) per il piacere e l'esaltazione dell'oppressore» (Eisenman 2007, p. 72).

Dal 2003 al 2006, dalla diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib alla denuncia delle torture perpetrate nella prigione di massima sicurezza di Guantanamo, le statistiche dimostrano una crescita del disinteresse da parte della popolazione americana nei confronti delle torture e dei soprusi commessi dall'esercito americano (cfr. Eisenman 2007, p. 8). Secondo Eisenman, gli effetti di indignazione e protesta da parte dell'opinione pubblica nei confronti delle vicende documentate dalle fotografie sono stati attenuati, persino anestetizzati, oltre che dalle strategie politiche con cui il governo americano ha tentato di contenere la diffusione delle immagini e ha giustificato gli abusi compiuti e i processi ai carnefici – processi che non hanno colpito gli alti gradi della gerarchia militare ma solo le poche 'mele marce' accusate di aver compiuto materialmente gli abusi –, anche dalle caratteristiche compositive delle pose fotografiche che si conformano a una secolare tradizione figurativa.

> Che cosa succede se il pubblico statunitense e i fotografi dilettanti di Abu Ghraib condividono una sorta di cecità morale – chiamiamola 'l'effetto di Abu Ghraib' – che permette loro di ignorare, o addirittura giustificare, per quanto parzialmente o temporaneamente, le realtà di degrado e brutalità evidenti nelle immagini? [...] Anche se non tutte le immagini sono opere d'arte, tutte le opere d'arte sono immagini, e per il loro carattere speciale – la raffigurazione di torture e sofferenze in tempo di guerra – le fotografie di Abu Ghraib appartengono a un insieme molto ampio e culturalmente prestigioso. Esse contengono motivi e soggetti particolari che [...] hanno la loro origine approssimativa nella scultura dell'antichità greco-romana, e riappaiono con regolarità in molta dell'arte occidentale successiva. (pp. 9-10)

Non è nelle intenzioni di Eisenman attribuire delle qualità artistiche agli scatti fotografici. Inoltre, la sua analisi non si sofferma esclusivamente sul riconoscimento dei fenomeni imitativi tra questi scatti e le opere d'arte del passato. Piuttosto, si tratta di uno studio che cerca di valutare gli effetti di una memoria sociale delle forme che circola all'interno delle rappresentazioni e contribuisce a costruire l'immaginario collettivo di determinate epoche storiche.

inaugurale per un'iconologia delle architetture testuali e discorsive si rimanda al saggio di Omar Calabrese (2012, pp. 39-52).

3.6 Riorganizzare l'archivio fotografico

Associando il carattere teatrale della posa dei carnefici, teso a esaltarne la potenza e il vanto, alla sottomissione delle vittime inermi e disumanizzate, la costruzione compositiva delle fotografie ha contribuito ad attenuare la crudeltà della rappresentazione, a indebolire l'efficacia patemica contenuta nei gesti e negli altri elementi figurativi e, in definitiva, a ridurre la portata testimoniale contenuta in queste immagini.

Rileggendo in chiave estetica lo studio di Eisenman, Pietro Montani articola una riflessione sulla funzione testimoniale delle immagini in epoca contemporanea, sottolineandone il carattere discorsivo. Tale funzione non è intrinseca alla relazione indessicale che la natura dell'apparato tecnico di ripresa possiede rispetto al mondo, si tratta piuttosto di un 'compito' di cui le immagini si dotano nella misura in cui vengono riqualificate dallo sguardo e dal sistema complesso e articolato dei discorsi sociali. In altre parole, la dimensione documentale, attestativa delle immagini tecnicamente riprodotte, va scissa da quella testimoniale. Scrive l'estetologo:

> L'analisi di Eisenman ci fornisce almeno tre importanti indicazioni. La prima è che le immagini prodotte tecnicamente devono portarci a distinguere tra documento e testimonianza. Ciò significa che la pregnanza delle singole immagini, sprovvista di un'adeguata contestualizzazione, non è sufficiente a liberarne il valore testimoniale. […] La seconda è che a inibire la forza testimoniale del documento può essere proprio la componente estetica, o più propriamente artistica, che è intrinseca, o può esserlo (è il caso delle foto di Abu Ghraib ma anche delle sequenze dell'attentato dell'11 settembre), alla pregnanza espressiva delle immagini. La terza è che da quella pregnanza, in ultima analisi **anestetica**, bisogna dunque uscire: mettendola in questione e riorganizzandola opportunamente. Ciò significa che la strada maestra per la restituzione di autentici valori testimoniali alle immagini prodotte tecnicamente deve passare attraverso il duplice lavoro della **decostruzione critica** e della **riqualificazione semantica**. (Montani 2009, p. 482)

Per prestare attenzione alle fotografie è necessario sottrarle alla confusione omologante. Mentre compaiono i titoli di testa del film di Morris le immagini delle torture si affollano sullo sfondo nero, come a esemplificare il tipico processo di assorbimento e anestetizzazione attuato dall'iconosfera contemporanea (fig. 3.8). Elementi decorativi che saturano la visione dello spettatore, prive delle cornici discorsive necessarie alla loro comprensione, queste immagini perdono la loro efficacia testimoniale. Al contrario, l'analisi effettuata sulle soglie della rappresentazione fotografica affiancata al metodo investigativo ne ha evidenziato la costruzione e ristabilito la pertinenza spazio-temporale.

Figura 3.8

Al termine dell'indagine compiuta dall'agente Brent Pack le fotografie riacquistano il loro statuto di oggetti significanti. All'accumulo presente nell'inquadratura con i titoli di testa si sostituisce una serie organizzata secondo un criterio cronologico, ricostruito per mezzo delle informazioni prodotte dal processo di acquisizione digitale delle fotografie (fig. 3.9).

Figura 3.9

Se la sistematizzazione temporale non è di sicuro sufficiente, a essa si affianca l'esercizio analitico sulla serie fotografica, come nel caso degli scatti che raffigurano il prigioniero Gus tenuto al guinzaglio. Per mezzo di questa duplice strategia le fotografie contenute nell'archivio delle torture di Abu Ghraib si mobilitano e, pur mantenendo il loro statuto di prova documentaria, acquistano un potenziale conoscitivo utile a riflettere sulle relazione tra vittima e carnefice all'interno delle rappresentazioni contemporanee.

I criteri di organizzazione della massa fotografica presenti nel film si riverberano anche nella sua pagina web (`http://www.sonyclassics.com/standardoperatingprocedure/`) in un **circuito intermediale** di rimandi tra i diversi supporti che fornisce chiavi di lettura e criteri di sistematizzazione per le fotografie.[13] Cliccando su una qualsiasi delle fotografie disseminate nell'homepage del sito web l'utente ha la possibilità di ricostruire la storia degli eventi a partire da quella determinata immagine (fig. 3.10).

13 Alcune delle pagine del sito web di *Standard Operating Procedure* non sono più disponibili. Le figure 3.6.3 e 3.6.4 sono gli screenshot di tali pagine.

Figura 3.10

La fotografia selezionata viene ingrandita sino a occupare il primo piano della pagina mentre attorno a essa, come in una costellazione, prendono posto le altre fotografie (fig. 3.11).

Figura 3.11

L'operatività dei rimandi interni all'ipertesto multimediale permette di costruire uno svariato numero di 'tavole', di montaggi. L'utente può riunire e ricombinare le immagini in differenti costellazioni a partire dagli elementi presenti nella fotografia di partenza: si può risalire alle biografie dei soldati, ai loro diari, all'organigramma militare della prigione. È possibile ascoltare i commenti dei militari di grado superiore o quelli del regista, associare tra loro gli scatti secondo l'ordine cronologico. A ogni selezione gli elementi della tavola si riconfigurano in un montaggio differente, una porzione del fuoricampo viene inclusa e si produce una nuova organizzazione del senso che l'immagine di partenza non possedeva. Sono le catene discorsive in cui le fotografie vengono ricollocate a connettere visibile ed enunciabile e a costruire così regimi di credenza ed effetti veridittivi. Non basta rintracciare degli elementi probatori. È l'intreccio costitutivo tra attestazione, documentazione e rielaborazione narrativa a rigenerare l'efficacia testimoniale delle fotografie.

4 Il racconto delle vittime e dei carnefici

Sommario 4.1. Il documentario come macchina sociosemiotica. – 4.2. Costruire una memoria collettiva. – 4.3. Il passato che non passa. – 4.4. Il museo del trauma. – 4.5. Il museo dell'archivio. – 4.6. Il pittore sulla scena. – 4.7. Storia dei tradimenti. – 4.8. Routine carceraria. – 4.9. Agrimensore di memorie.

4.1 Il documentario come macchina sociosemiotica

Nel capitolo precedente il corpus delle fotografie scattate ad Abu Ghraib è stato indagato all'interno dei circuiti mediatici che ne hanno garantito la diffusione pubblica. Per compiere questa indagine è stato preso in considerazione il documentario di Errol Morris proprio in quanto centro di raccolta, luogo di concentrazione delle diverse cornici discorsive all'interno delle quali sono stati collocati e diffusi i documenti fotografici. Il film, pur escludendo le molte citazioni e rielaborazioni in campo artistico prodotte a partire dalle fotografie, presenta un panorama sufficientemente ampio delle cornici discorsive in cui gli scatti sono stati utilizzati come prove all'interno dell'indagine penale, interpretati, giudicati, censurati. Il documentario di Morris non solo ricostruisce gli eventi che si fa carico di raccontare ma, a un livello più profondo, rimette in moto i meccanismi discorsivi che attribuiscono alle fotografie dei ruoli all'interno dei discorsi sociali: le foto diventano così prova giudiziaria, oggetto di scandalo, strumento di propaganda anti-governativa. **Il film si configura come macchina sociosemiotica, utile a mostrare il funzionamento dei discorsi sociali**, prima ancora che a collocarli nei loro contesti. Detto in altri termini: l'attenzione rivolta in prima istanza al testo filmico esemplifica un movimento di espansione che non è tanto sottolineato dalla spinta verso l'esterno (il contesto socioculturale), quanto piuttosto dalla capacità del testo stesso di verificare il funzionamento di certe strategie discorsive, di determinati effetti di senso sul corpus fotografico.[1]

1 La possibilità di utilizzare il concetto di testo come strumento analitico per la comprensione dei rapporti tra il film preso in esame e i discorsi sociali deriva da una prospettiva, quella sociosemiotica, per la quale «il testo non è un **oggetto** artificiale che si esaurisce nei processi comunicativi complessi di cui è un semplice supporto, ma un **modello** di spiegazione costruito in funzione della descrizione della realtà socioculturale che si intende operare»

Il documentario è in questo modo capace di riflettere sui regimi di produzione del senso che circolano attorno ad un determinato oggetto o fenomeno sociale, e lo è proprio perché al suo interno si catalizzano molteplici cornici discorsive. Da questa angolatura emerge una riflessività metaoperativa che gli studiosi del documentario hanno descritto, in modo più o meno esplicito, con i termini di saggio documentato dal cinema – è il caso di Bazin che introduce il concetto di film-saggio a proposito del documentario *Lettre de Sibérie* (1958) di Chris Marker, sottolineando l'importanza del montaggio orizzontale che permette al commento sonoro di agire sulle immagini (cfr. Bazin 1985, pp. 228-230; Perniola 2003, pp. 33-50) – o, più di recente, con la definizione di cinema documentario riflessivo e interpretativo, utilizzata da Bill Nichols (2006, pp. 131-137) per i lavori di registi come Marker e Vertrov. Nel modo riflessivo è il film stesso a realizzare una decostruzione del linguaggio documentario che ne esplicita le strutture, le convenzioni e i modi di fruizione, al pari dei processi che permettono di documentare ciò che viene registrato dall'obiettivo. Una riflessività che si interroga sulle strategie discorsive e contemporaneamente sui mezzi per rappresentarle, agendo così sia sui modi di gestione sociale dell'evento sia sulle forme utilizzate per documentarlo (cfr. De Maria 2012, pp. 81-96). Il documentario può allora essere pensato come macchina sociosemiotica che produce teoria su stesso e di conseguenza sulle rappresentazioni e i discorsi sociali che in esso si riflettono, condensandosi e riarticolandosi.

Il documentario di Rithy Panh *S-21, la macchina di morte dei khmer rossi* (*S-21, la machine de mort khmère rouge*, 2003) propone un confronto tra il racconto dei testimoni e i reperti archiviali riguardanti i crimini commessi dal regime dittatoriale dei khmer rossi (1975-1979).[2] Per rielaborare le ferite inferte da una tragedia storica a vantaggio sia della comunità che l'ha subita sia di quelle future, occorre ricostruire e interrogarsi sul sistema della memoria che si è costruito per stratificazioni successive attorno a quell'evento storico. Nel film, è il testimone a prendere la parola e a recuperare le tracce dello sterminio per trasformarle, attraverso la mediazione dell'archivio, in strumenti della memoria collettiva. Il lavoro sulla memoria trova così il suo spazio di esercizio all'interno delle strutture sociali deputate alla conservazione dei documenti e dei monumenti del passato. È l'intreccio di più istanze discorsive (il racconto dei testimoni sopravvissuti,

(Marrone 2001, p. XXII). Si tratta quindi di considerare il testo come una «configurazione complessiva di senso che, facendo ricorso a qualche supporto espressivo, si fa garante della generazione, della circolazione e della interpretazione dei significati sociali e culturali» (Marrone 2010, p. 18). Per un'analisi sociosemiotica intenzionata a rintracciare le diverse configurazioni del sapere sociale attivate e messe in gioco dal testo filmico si veda il lavoro di Ruggero Eugeni (1999, pp. 109-153).

2 L'intera filmografia di Rithy Panh, a partire dal cortometraggio *Le passé imparfait* (1988), racconta e rielabora il passato dittatoriale della Cambogia.

quello dei carnefici e i documenti dell'archivio) a funzionare da strumento per rigenerare la memoria collettiva.

4.2 Costruire una memoria collettiva

Dalle pose della tortura alle confessioni sotto tortura. Dai processi di clonazione e di circolazione virulenta delle immagini digitali attraverso il web ai luoghi di conservazione della memoria. Dalle fotografie che documentano le torture commesse ad Abu Ghraib ai documenti (fotografici, cartacei e pittorici) conservati nel museo di Tuol Sleng. Come circolano e si distribuiscono questi documenti all'interno del panorama mediatico contemporaneo? E soprattutto, la disponibilità di una massa documentaria in costante aumento è sufficiente affinché si costituisca una memoria collettiva attorno agli eventi traumatici della storia?

Sussiste uno scarto tra una **memoria conservativa**, la riserva delle informazioni, e **l'esercizio di memoria** che regola il legame del soggetto con il passato e con i significati in esso trattenuti: da una parte il magazzino della memoria, dall'altra un insieme di processi che alimentano e sfruttano questa riserva, la rammemorazione. La memoria non consiste soltanto in una mera archiviazione, essa si sviluppa soprattutto come un'attività di elaborazione e di ricostruzione. Alla produzione di memoria fa seguito una ricerca, intesa come esercizio pragmatico, un 'fare', che si esercita sulle tracce. La fenomenologia della memoria introdotta da Paul Ricœur esalta il valore pragmatico di quest'ultima: all'accoglimento delle tracce del passato segue quell'esercizio della memoria che è rappresentato dal ricordo. Ricœur riprende la distinzione aristotelica tra *mneme e anámnesis* (cfr. Ricœur 2003, pp. 30-37). La *mnene* rappresenta il risvolto passivo della memoria: con essa il ricordo letteralmente si presenta, sopravviene, in quanto semplice affezione. All'opposto, l'*anámnesis* (richiamo, rammemorazione) considera il ricordo come l'oggetto di una ricerca. La rammemorazione è un esercizio di memoria che restituisce la distanza di ciò a cui ci riferiamo. Si congiungono così, nella riflessione del filosofo francese, il tempo e la memoria: se il ricordo si produce solo con il passare del tempo, il suo richiamo attivo, volto alla costruzione della narrazione, avviene attraverso una ricerca nel tempo – l'*anámnesis* per l'appunto. Questo significa che la memoria, per funzionare come processo rammemorante, deve sempre essere percorsa da un movimento che la attraversi in modo produttivo. È quest'attitudine alla rammemorazione che va distinta dal processo di immagazzinamento. L'oscillazione tra memoria individuale (il processo di rammemorazione) e collettiva (le pratiche di archiviazione e di commemorazione) non è fuorviante, piuttosto si tratta di cogliere le fasi della loro reciproca costituzione (Ricœur 2004, pp. 51-61). Il ricordo individuale si alimenta dei ricordi delle persone vicine ('aiutami a ricordare');

al contempo il 'fare memoria' del singolo costruisce un punto di vista sulla memoria collettiva.

La memoria, nella dimensione pragmatica di cui abbiamo tracciato brevemente alcune delle premesse filosofiche, è da intendersi come una pratica di testualizzazione che si interessa ai modi in cui il ricordo subisce, in prima istanza, una traduzione narrativa e successivamente viene fissato su un supporto per poter essere conservato e preservato. Il documento così prodotto dovrà essere investigato, interrogato per poter riattivare la memoria in esso contenuta e farla riemergere all'interno dei discorsi sociali. Pena la costruzione di una memoria inerte e irriconoscibile, di un cumulo la cui esteriorità è radicale.

Il problema della gestione sociale delle tracce archiviali si acuisce nel caso dei documenti dell'orrore. Jacques Derrida, in apertura alla sua riflessione sulla pratica archiviale, sottolinea il legame stringente tra l'esercizio del potere e il trattamento delle prove e delle testimonianze.

> I disastri che segnano questa fine di millennio, sono anche degli **archivi del male**: dissimulati o distrutti, interdetti, deviati, 'rimossi'. Il loro trattamento è allo stesso tempo massivo e raffinato nel corso di guerre civili o internazionali, di manipolazioni private o segrete. Non si rinuncia mai, è l'inconscio stesso, ad appropriarsi di un potere sul documento, sulla sua detenzione, sulla sua ritenzione o interpretazione. Ma a chi spetta in ultima istanza l'autorità sulla istituzione dell'archivio? Come rispondere dei rapporti tra il promemoria, l'indice, la prova e la testimonianza? Pensiamo ai dibattiti intorno ai 'revisionismi'. Pensiamo ai sismi della storiografia, agli sconvolgimenti tecnici nella costituzione e nel trattamento di tanti '**dossiers**'. (Derrida 1996, p. 1)

Dagli archivi del male al mal d'archivio. L'archivio esercita un potere nei confronti della memoria collettiva, un diritto di esistenza e di sopravvivenza sui documenti. L'archiviazione ha infatti come scopo principale quello di conservare e preservare i prodotti dell'attività istituzionale, esso è il luogo di conservazione dei documenti ufficiali. Derrida, nella sua lettura freudiana dell'archivio, individua le radici di un 'malessere' alla base di questa istituzione e nell'esercizio del potere che esso garantisce: la coesistenza patologica di uno stimolo alla distruzione, alla cancellazione delle tracce, e di una pulsione alla conservazione, un impellente desiderio di memoria, una pulsione d'archivio (cfr. p. 29).

I sistemi di archiviazione proteggono il documento dall'usura del tempo, lo sottraggono all'oblio, possono preservarlo dalle falsificazioni e dai revisionismi, ma per poter 'tornare a parlare' il documento ha bisogno di essere enunciato nuovamente, di essere 'incorniciato' all'interno di nuove strutture discorsive e riattualizzato nei discorsi sociali. Se i tecnici del sapere implementano le possibilità di ricerca all'interno degli archivi per

migliorarne la fruibilità, il cinema e le altre arti propongono delle soluzioni narrative per 'attraversare' l'archivio: alla disponibilità del documento si affianca l'operatività del racconto che richiama attorno e all'interno del documento attori, spazi e tempi.

S-21 è quasi interamente girato all'interno dell'archivio del male che custodisce i documenti prodotti dal regime. In questo luogo si realizza l'incontro tra i carcerieri e i sopravvissuti al genocidio commesso dalle milizie di Pol Pot ai danni del popolo cambogiano. Dal racconto del testimone, alla confessione, sino a film d'archivio: la **testualizzazione della memoria** messa in moto dal film di Panh si interessa alle tracce culturali nelle quali il ricordo è stato fissato e oggettivato, ai mediatori del ricordo, ovvero a quegli oggetti d'archivio e alle loro forme discorsive atte conservare e trasmettere la memoria culturale (cfr. Assmann 2002).[3]

4.3 Il passato che non passa

Il film di Panh si apre con una lenta panoramica dei tetti di Phnom Penh. Le immagini in campo lungo sono accompagnate da una colonna sonora costituita da suoni e rumori fuoricampo. Si avvertono alcune esplosioni alle quali, nel finale dell'inquadratura, si sovrappone una musica composta al sintetizzatore. Questi gli elementi che fungeranno da tappeto sonoro per tutto il resto della sequenza. Nonostante il suo movimento esplorativo all'interno dello spazio urbano, la macchina da presa non riesce a inquadrare il luogo dal quale provengono le esplosioni. Si tratta sempre di suoni fuoricampo? La continuità figurativa tra immagini a colori e in bianco e nero (la capitale oggi e ieri), porta lo spettatore a considerare questi suoni come localizzabili all'interno delle inquadrature. Eppure non viene visualizzata né la sorgente iniziale del suono né quella finale: non si vede nemmeno un'esplosione, neanche un'arma da guerra. Il fuoricampo sonoro sembra perciò esercitare una pressione inglobante rispetto alle immagini in campo. Con questo espediente di montaggio tra le immagini e la colonna sonora, lo spettatore viene fin da subito catapultato all'interno di una struttura temporale in cui nel presente continuano a permanere le tracce e i fantasmi del passato.

La didascalia ci informa del salto nel tempo. Dalle immagini a colori si passa a quelle in bianco e nero, sgranate e instabili. Ha inizio una breve carrellata degli eventi storici. 1970: il colpo di Stato, segretamente sostenuto dal governo statunitense che dal 1965 aveva intensificato l'impegno militare nel vicino Vietnam, rovescia il governo del principe Norodm

3 Sull'importanza del film di Panh per la costruzione di una memoria condivisa sul piano transnazionale si veda il saggio del giornalista James Burnet (2004, pp. 9-15).

Sihanouk. Scoppia la guerra civile guidata dai khmer rossi, sostenitori di un'ideologia fondata sul connubio tra il marxismo-leninismo e la difesa dell'etnia khmer. 17 aprile 1975: i khmer marciano su Phnom Penh. Nasce la Repubblica democratica di Kampuchea. Le immagini di repertorio mostrano l'avanzata verso Phnom Penh. A livello sonoro, il primo piano è occupato da un canto popolare che inneggia alla nascente Repubblica democratica, mentre in secondo piano prosegue minaccioso l'eco delle esplosioni e dei suoni campionati al sintetizzatore. I vertici dell'Angkar, l'Organizzazione centrale del partito, guidati da Pol Pot, Fratello Numero Uno, osservano e dominano dall'alto la capitale deserta.[4] Alla scansione cronologica si affiancano le fasi dell'instaurazione del regime khmer: esodo forzato della popolazione cittadina verso le campagne, abolizione dei culti religiosi, chiusura delle scuole, abolizione della moneta corrente, campi di lavoro forzati, carestia, eliminazione dei dissidenti politici, sorveglianza e terrore indiscriminato, genocidio di massa.[5]

La sequenza iniziale del film si chiude con un ritorno al presente: dai cinegiornali di propaganda che mostrano il fermento nelle campagne alle immagini a colori dei contadini chini a lavorare nelle risaie. Quest'ultimo passaggio è marcato dalla continuità sonora dell'inno popolare. A livello visivo, il passaggio dalle immagini a colori a quelle di repertorio è costruito secondo una continuità in cui l'ancoraggio temporale è garantito dalle didascalie. Sul piano sonoro invece permane una coalescenza dei tempi: le esplosioni non trovano mai un ancoraggio visivo, un elemento che ne indichi la fonte oppure mostri il bersaglio. Seppur lontano, disperso nel tempo, **il passato della guerra continua a esercitare la sua pressione sul presente**: l'eco delle deflagrazioni sembra propagarsi e risuonare indisturbato su tutte le inquadrature.

4 Il 7 gennaio 1979, dopo circa quattro anni, cade il regime di Pol Pot e incomincia l'occupazione vietnamita. Nasce la Repubblica popolare di Kampuchea. Tra il 1987 e il 1989, con la fine della Guerra Fredda e il disinteresse da parte degli Stati Uniti per l'Indocina, inizia anche il disimpegno militare vietnamita in Cambogia. Viene proclamato lo Stato di Cambogia (cfr. Chandler 1991).

5 Nonostante la cifra approssimativa si aggiri intorno ai due milioni di morti, il riconoscimento sul piano internazionale del genocidio cambogiano ha avuto una gestazione travagliata. Infatti, negli accordi di pace di Parigi tra le fazione politiche cambogiane ancora in lotta – primi fra tutti i khmer rossi –, firmati nel 1991 e poi non rispettati, non compare il termine 'genocidio'. La corte internazionale speciale per giudicare i crimini di genocidio (Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia, ECCC) commessi dai khmer durante i quattro anni di vita della Kampuchea democratica è stata istituita nel 2001 dall'ONU. Solo nel febbraio 2011, a Phon Penh, si è aperto il processo ai danni dei dirigenti del regime ancora in vita. Tra questi è assente Pol Pot, morto nel 1998 (cfr. Flores 2007, pp. 7-12).

4.4 Il museo del trauma

Liceo di Ponhea Yat, prigione S-21, Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes di Phon Penh: un ginnasio francese dell'epoca del colonialismo destinato all'educazione della futura classe dirigente si trasforma in un centro di detenzione e tortura per i sospetti dissidenti del regime (la gran parte della popolazione cambogiana), per poi diventare un museo del genocidio, un luogo della memoria, aperto al pubblico internazionale.[6] Dal colonialismo francese alla dittatura, sino al fenomeno sempre più diffuso della **musealizzazione del passato traumatico**, sempre in bilico tra restituzione di un orizzonte storico condiviso, costruzione di una memoria collettiva, ed eccessi commemorativi: le direttrici della storia cambogiana tra la fine dell'Ottocento e il Novecento convergono all'interno di un luogo che, nonostante sia rimasto pressoché immutato nella sua struttura architettonica, ha subìto dei radicali processi di rifunzionalizzazione ed è stato sottoposto a fenomeni di risemantizzazione spaziale «in base al quale il senso stesso di un luogo può subire una profonda trasformazione, senza che necessariamente un analogo processo abbia luogo nella struttura o nella morfologia spaziale in sé» (Violi 2014, p. 169). Un restauro 'ossessivamente conservativo' degli spazi di Tuol Sleng come delle tracce della sofferenza e della morte (le celle, gli strumenti di tortura, le macchie di sangue) produrrà comunque un effetto di perdita dell'autenticità perché

> ciò che viene conservata è la pura materialità dei luoghi non il loro senso. La paradossalità della situazione consiste proprio in questo: la conservazione trasforma il luogo che vorrebbe conservare proprio perché lo conserva. […] La conversione in museo dei luoghi del trauma, se da un lato corre il rischio della monumentalizzazione […] dall'altro, e forse proprio per la medesima ragione, spesso non riesce a penetrare il 'segreto' che sembra permearli e che non si lascia disvelare. Potremmo dire quello che vediamo è una traccia che rappresenta il passato, non il tracciato delle esperienze di vita che lì si sono consumate. (p. 170)

Nel caso del museo di Tuol Sleng va aggiunta una capitalizzazione della morte a fini politici e propagandistici. Il museo viene aperto al pubblico nel 1980, subito dopo l'invasione dell'esercito vietnamita e la caduta del

6 Nel suo studio sui paesaggi della memoria, la semiologa Patrizia Violi inserisce il museo di Tuol Sleng all'interno dei siti del trauma. I siti del trauma sono una sottoclasse dei luoghi della memoria, nella quale rientrano anche i monumenti, i memoriali e i musei. Nei siti del trauma «il passaggio da **luogo**, inteso in senso generico come porzione di spazio sede di avvenimenti traumatici, a **sito**, può essere letto come una trasformazione semiotica di natura pubblica: un dato luogo viene investito di valore, semioticamente marcato e istituzionalmente riconosciuto come segno dell'evento» (Violi 2014, p. 22).

regime dei khmer. Dietro la musealizzazione di S-21 – uno dei luoghi centrali per l'esercizio della violenza dittatoriale – si cela l'obiettivo politico dell'invasore di giustificare l'occupazione e di ottenere il sostegno della popolazione cambogiana e soprattutto degli osservatori internazionali.[7] L'ex prigione diventa così una forma espressiva per configurazioni narrative con cui l'invasore sfrutta la fragilità della costruzione identitaria per manipolare la memoria della dittatura e imporre una scrittura della storia.[8]

Oggi il museo continua a rappresentare per i cambogiani e per i turisti esteri un segno visibile del trauma storico, un monumento nazionale dai forti appigli passionali, visto che nessun processo simbolico di riconciliazione è stato intrapreso e, a livello giudiziario, i colpevoli non hanno subito una condanna effettiva.

Cosa è custodito nel museo di Tuol Sleng? Cosa possono vedere i suoi visitatori? Documenti, immagini, prove del genocidio: come attivare quel circuito che prende il carico il passato e ne elabora le potenzialità e i riflessi nel presente?

4.5 Il museo dell'archivio

Il patrimonio principale del museo è l'archivio che contiene tutta la scrupolosa attività burocratica della macchina di morte dell'S-21: foto segnaletiche scattate all'arrivo dei prigionieri, fotografie dei cadaveri torturati, liste, regolamenti, quaderni con le trascrizioni degli interrogatori e le confessioni estorte. Il film di Rithy Panh mostra allo spettatore anche quello che dell'archivio non è stato esposto, e lo fa mettendo tutti questi materiali a disposizione di due sopravvissuti e di alcuni carcerieri.

Se nella sequenza iniziale si attua un montaggio delle immagini di repertorio, per tutto il resto del film è la forma dell'archivio a essere 'smontata'. Detto in altri termini: mentre il montaggio alternato della sequenza di apertura mette in scena un passato che continua a esercitare la sua pressione sul presente (l'insistenza delle esplosioni fuoricampo), la circolazione dei materiali d'archivio tra i personaggi in scena costruisce un orizzonte

7 Sulla trasformazione del ruolo tematico dei vietnamiti (occupanti *vs* liberatori) e della prospettiva narrativa (il punto di vista dei cambogiani oppure degli osservatori internazionali) in cui è stato collocato l'intervento vietnamita, sulle conseguenze di quest'azione sia a livello del rapporto con il passato sia per la costruzione di una nuova Cambogia si rimanda, ancora una volta, al saggio di Violi (2014, pp. 159-166).

8 L'istituzione del museo di Tuol Sleng richiama le riflessioni di Ricœur sulla memoria monumentalizzata. Essa viene annoverata dal filosofo francese tra gli abusi a cui è sottoposta la memoria. Un abuso messo in atto attraverso la «manipolazione della memoria e dell'oblio da parte di coloro che detengono il potere» (Ricœur 2010., p. 116). Sulle forme di monumentalizzazione della memoria si veda anche il saggio di Tzvetan Todorov (1996).

narrativo per le tracce del passato.[9] **È il film stesso a poter essere pensato come un mezzo di rimediazione dell'archivio, della sua funzione istituente, della sua morfologia spaziale e dei materiali in esso conservati**. I superstiti attraversano le stanze, sfogliano le liste dei prigionieri, ritrovano i loro dati identificativi, mostrano le foto e gli identikit polverosi, i carcerieri recitano nuovamente gli ordini dell'Angkar, rileggono le confessioni estorte con la tortura. In questo processo al documento si realizza la possibilità di comprendere il funzionamento dell'archivio, di svelarne le strategie retoriche e l'efficacia repressiva sul corpo sociale.

Nella sua riflessione intorno ai rapporti tra la memoria e i processi di archiviazione, Herman Parret scrive:

> In questa filosofia degli archivi, c'è da un lato il documento e la sua autorità come strumento di una qualche memoria: il documento istituito, raccolto, conservato, testimone del passato sotto forma di storia documentaria. Dall'atro c'è l'archivio in quanto traccia, il cui significato oltrepassa di molto la documentazione e l'istituzione. (Parret 2005, p. 41)

Il film mette in relazione, sovente in modo conflittuale, l'istituzione archivistica – intesa come l'insieme delle tracce e delle regole che a monte ne determinano la formazione e in secondo luogo ne stabiliscono l'ordine e la pertinenza, determinando «non solo il momento della registrazione conservatrice, ma l'istituzione stessa dell'evento archiviabile» e stabilendo che «Il senso archiviabile si lascia anche e in anticipo co-determinare dalla struttura archiviante» (Derrida 1996, pp. 27-28) – e le soggettività portatrici di una memoria dell'evento. Si ritrova dunque la duplice funzione della memoria come luogo di immagazzinamento (collocazione delle tracce) e successivamente di rammemorazione e riconoscimento (rilettura delle tracce). Nella loro esteriorità, nel loro essere siti deputati all'accumulazione quantitativa, gli archivi costituiscono un passato senza più vita né movimento, una memoria inerte. La massa documentaria della macchina di morte presenta di per sé un'esteriorità radicale: dei documenti burocratici, conservati e schedati, e delle confessioni la cui attendibilità è pressoché nulla. Mentre a generare senso è proprio l'operazione di '**attraversamento**' **dell'archivio da parte dei soggetti portatori di una memoria traumatica, al fine di rinvenirvi tracce del passato che vadano al di là del significato statuito dall'istituzione**. Ed è attraverso la mediazione dei ricordi e delle

9 Anche in altre parti del film alcuni elementi della colonna sonora, in particolare le canzoni patriottiche e gli inni appartenenti al 'repertorio sonoro' della propaganda rivoluzionaria, sono utilizzati per segnalare la presenza di un passato che non passa, la cui insistenza spettrale echeggia ancora tra le mura della prigione S-21. Un esempio è la sequenza in cui i carcerieri tornano nei corridoi della prigione per eseguire di nuovo la routine delle ispezioni nelle celle.

anamnesi che le tracce si convertono in tracciati nuovamente percorribili.[10] Dall'archivio inteso come museo e mausoleo dei documenti all'archivio come l'insieme delle tracce culturali: trasformando lo statuto epistemico dell'archivio e di ciò che in esso vi è contenuto si riattiva l'esercizio di memoria e si comprendono, a partire dal presente, le strategie di produzione e conservazione delle tracce del passato.

Le operazioni di svelamento e ri-attivazione dell'archivio presenti nel film di Panh richiamano il metodo archeologico introdotto da Michel Foucault (cfr. De Maria 2012, p. 47).[11] Per Foucault l'archivio non è semplicemente la raccolta delle tracce che un particolare periodo storico e una cultura si lasciano alle spalle, così come l'archeologia non è soltanto uno scavo dei resti materiali. Piuttosto, l'archivio è «**il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati**» (Foucault 2006, p. 174), è il modo in cui gli enunciati vengono disposti, orientati e indirizzati e partire dal quale è possibile rintracciare il sistema di funzionamento della discorsività in una data società e i suoi riflessi sul presente. L'archeologia si interessa ai discorsi, alle loro regole di formazione, prima ancora che alle loro manifestazioni.[12] Uno strabismo costitutivo sembra caratterizzare lo sguardo archeologico che, se da un lato non può che rivolgersi al passato, dall'altro cerca sempre di non distrarsi dalle fratture, dalle discontinuità e dagli effetti che alcune strategie discorsive continuano a produrre sull'attualità. È per mezzo di uno scavo archeologico che per interruzioni si risale

10 Herman Parret analizza l'evoluzione del concetto di traccia dalla dimensione psichica a quella storico-culturale: dalla metafora platonica del blocco di cera sul quale si fissano le impressione dell'anima, alla rilettura delle tracce per mezzo dell'anamnesi aristotelica; dall'equivalenza tra la nozione di traccia e quella di indice (un segno che istituisce un rapporto di continuità, di connessione fisica con l'oggetto) nella semiotica di Peirce, sino alla costruzione di una storia documentaria che si preoccupa soprattutto di archiviare i documenti, le tracce culturali del passato. Il passaggio successivo è quello di oltrepassare la fissità spaziale (l'archivio dei documenti) e temporale (la cristallizzazione del passato) alla quale sono sottoposte le tracce culturali una volta archiviate. Occorre far 'reagire' le tracce, mobilitandole e mettendole di nuovo al servizio dello storico come del racconto del testimone (cfr. Parret 2005, pp. 28-31 e 35-38).

11 È Eugeni ad analizza le diverse possibilità di «**regolazione della memoria come organo che prolunga la presenza del passato all'interno del presente**» (Eugeni 2009, p. 2009) in rapporto al cinema e, partendo dall'analisi del film, a instituire un confronto tra l'archeologia foucaultiana, in quanto scavo e ricerca delle tracce nel passato, e il metodo warburghiano, inteso come eruzione delle immagini del passato nel presente (Eugeni 2007, pp. 29-38).

12 Riprendendo ancora Foucault, l'archeologia «designa il tema generale di una descrizione che interroga il già detto al livello della sua esistenza: della funzione enunciativa che si esercita in lui, della formazione discorsiva cui appartiene, del sistema generale di archivio da cui dipende. L'archeologia descrive i discorsi come delle pratiche specifiche nell'elemento dell'archivio» (Foucault 2006, p. 176). Le formazioni discorsive sono l'unità di analisi molare della prospettiva foucaultiana – al contrario dei segni intesi come unità minime e quindi molecolari – mentre per funzione enunciativa si intendono le modalità, le regolarità con cui un enunciato si attualizza nel campo del discorso (cfr. pp. 43-54 e 117-140).

verso il presente, dotandolo di uno spessore memoriale, sempre in vista di una riconciliazione a venire.

4.6 Il pittore sulla scena

Per entrare all'interno di S-21 ci sono due modi: seguire il racconto di Vann Nath che instancabilmente ripassa i dettagli del suo quadro (figg. 4.1-4.8) oppure esitare e provare a oltrepassare la porta di ingresso insieme a Chum Mey, il secondo dei sopravvissuti presenti nel film. In entrambi i casi il passaggio da superstite a testimone non è immediato: attraverso la rievocazione delle proprie esperienze e l'interazione costante e diversificata con lo spazio diventa possibile 'tradurre' una dimensione esperienziale così estrema in una specifica tipologia di narrazione, il racconto testimoniale:

> Con questa 'messa in scena documentaria', *S-21* trasforma lo spazio stesso del museo […] e contemporaneamente anche i soggetti convocati in effettivi testimoni nel momento della loro congiunzione con quello stesso spazio e con altri particolari mediatori della memoria, con testi ma anche corpi e oggetti i quali formano un particolare archivio che viene così svelato, incarnato, ri-attualizzato. (De Maria 2012, p. 196)

Nath è scampato alle torture grazie alle sue capacità di pittore e al suo stile, in linea con gli obiettivi propagandistici del regime khmer e apprezzato anche dal comandante di S-21, Duch, da lui più volte ritratto.[13] Il dipinto che raffigura la deportazione di Nath e di altri uomini dalle campagne verso la prigione viene commentato dal pittore sulla scena e ritoccato dal suo pennello: le sue parole e i ritocchi sono strumenti di ri-enunciazione, di iscrizione della soggettività nel tessuto filmico (fig. 4.1). Ogni volta che le parole di Nath descrivono un momento particolare dell'evento raffigurato sulla tela, la macchina da presa inquadra in primo piano una porzione specifica del quadro. Ogni ritocco implica un ritaglio – una correzione piuttosto che un rifacimento – da parte della macchina da presa che in piano sequenza segue, lungo la superficie dipinta, le fasi del racconto di Nath. Il dipinto è già stato eseguito, ma sembra non essere del tutto completo. Eppure l'insieme dei dettagli già permette allo spettatore di ricostruire coerentemente tutta la fase iniziale della deportazione: in primo piano l'arrivo nella notte, i corpi bendati e legati gli uni agli altri (figg. 4.2-4.3), i carcerieri (fig. 4.4), la marcia in fila indiana (figg. 4.5-4.6); in secondo piano le luci dei posti di sorveglianza e la prigione (figg. 4.7-4.8), la desti-

13 Vann Nath era già presente in un altro film di Rithy Panh, *Bophana, une tragedie cambodgienne* (1996). Alcuni dei suoi dipinti sono oggi esposti nel museo di Tuol Sleng.

nazione definitiva. Non è l'incompletezza a preoccupare il pittore e forse essa non disturba neppure il regista: il gesto del ri-dipingere, del ritoccare, così come la presenza del pittore e della sua voce in campo, rendono la sequenza un momento di enunciazione testimoniale. In essa sono rintracciabili almeno tre regimi temporali che si intersecano (Calabrese 2006, pp. 69-99): il tempo del quadro (della rappresentazione), nel quadro (del rappresentato), e quello dell'inquadratura in cui il pittore racconta, il pennello ripassa e la macchina da presa 'dettaglia'.[14] Anche la spazialità è costruita su più livelli: lo spazio della cornice, quello dell'evento raffigurato e quello inquadrato, che non arriva mai a includere completamente i confini dei primi due. Infine, gli attori coinvolti: da un lato il pittore è un narratore in scena ma contemporaneamente è anche il commentatore del quadro, dall'altra parte le figure rappresentate, sulle quali la macchina da presa e il pittore-commentatore indugiano, dettagliando e re-incorniciando, in modo da sottolineare l'efficacia presentativa delle figure e non solo la loro trasparenza referenziale (cfr. Marin 2001, pp. 196-221).

14 La peculiarità del montaggio nell'inquadratura presente nel film di Panh sembra richiamare i movimenti di macchina che esplorano la superficie dei dipinti di Van Gogh nel documentario in bianco e nero dedicato da Alain Resnais al pittore olandese (*Van Gogh*, 1948). Vale la pena di ricordare anche la sequenza finale del successivo cortometraggio di Resnais, *Guernica* (1950), sul bombardamento della città basca da parte dei nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale. Nella sequenza finale la macchina da presa inquadra le diverse porzioni dell'omonima tela di Picasso: questa volta il quadro è ridotto in frammenti che 'esplodono' attraverso il montaggio accelerato, le zoomate, le sovraimpressioni e i primissimi piani. Per André Bazin nei film sull'arte di Resnais si assiste alla cancellazione della cornice – il limite che chiude la rappresentazione in se stessa – e alla penetrazione della macchina da presa nel quadro, in modo da produrre la diegetizzazione del mondo rappresentato sulla superficie pittorica (Bazin 1989, pp. 127-130. Per un approfondimento dei rapporti e delle influenze tra cinema e pittura si vedano i lavori di Jacques Aumont (1989) e di Antonio Costa (2002, pp. 49-96). Per una definizione dei termini 'dettaglio' e 'frammento', dei rapporti fra le parti e il tutto e del legame tra l'operazione di dettaglio e il soggetto dettagliante si rimanda al volume di Omar Calabrese (2013, pp. 108-113). Per una ripresa dei concetti di dettaglio e frammento in relazione ai rapporti tra cinema e pittura si veda il lavoro di Francesco Zucconi (2013, pp. 65-69)

Figura 4.1

Figura 4.2

Figura 4.3

Figura 4.4

Figura 4.5

Figura 4.6

Figura 4.7

Figura 4.8

All'incassamento dei ruoli narrativi assunti dal pittore si affianca l'inglobamento lungo la superficie dell'immagine filmica dell'evento (la deportazione), della sua prova (il quadro) e della testimonianza (il racconto di Nath lungo la superficie del quadro e i movimenti dettaglianti della macchina da presa). Quello che il racconto del quadro e i movimenti sulla tela costruiscono è lo **spazio di accoglienza per la testimonianza**: un racconto sincretico, fatto di immagini e parole, in cui la dismisura dell'evento viene colmata da una serie di istruzioni di lettura e di posture passionali per lo spettatore. Una pittura assoggetta al sistema di produzione iconica di un regime come quello dei Khmer rossi che tentanto di perpetuare un genocidio senza lasciare immagini, assume, grazie al lavoro computo dai gesti, dalla voce di Nath e dal montaggio filmico, l'efficacia etica di un racconto testimoniale (cfr. Pahy-Vakalis 2013, pp. 259-272),

Nel ripercorre gli spazi della vecchia prigione Nath torna nel suo atelier, in compagnia dei suoi quadri e dei suoi strumenti di lavoro. Sullo sfondo una grande tela occupa tutta la parete posteriore della stanza. Sul lato sinistro dell'inquadratura un'altra tela è sistemata a terra, mentre la fotografia di Duch, il direttore del centro di detenzione S-21, è appoggiata sulla sedia che il generale occupava mentre osservava e giudicava i dipinti del suo pittore. Sulla destra Nath sta ultimando uno dei suoi ritratti ufficiali (fig. 4.9). Dal campo lungo, che ingloba lo spazio e ne fornisce le coordinate generali, si passa con uno stacco a una serie di primi piani che dotano la scena di una scansione temporale, indicando alla spettatore il percorso dello sguardo.

Figura 4.9

Figura 4.10

Nath sta ripassando il ritratto di un esponente del regime e ha sulle ginocchia la sua fotografia (fig. 4.10). Nel quadro è il pittore stesso che sta offrendo il ritratto alla vista e al giudizio del gerarca seduto di spalle (fig. 4.11). Mentre il pennello si muove sulla tela, Nath indica Duch, la sua fotografia, l'effigie del potere (fig. 4.12).

Figura 4.11

Figura 4.12

Diversi formati, diverse immagini connesse tra loro attraverso una strategia di rimandi e rispecchiamenti. La fotografia del generale Duch è il generale mentre controlla l'efficienza del suo apparato di immagini. Il pittore nel quadro ostende la sua opera al gerarca, a sua volta ritratto nell'atto di giudicare la rappresentazione.[15] Infine il quadro che sovrasta

15 Duch è il protagonista del successivo *Duch, le Maître des forges de l'enfer* (2011). Il film è una lunga intervista al comandante di S-21, condannato all'ergastolo nel 2012 per crimini contro l'umanità. Attraverso una complessa *mise en abîme*, il regista mostra a Duch il suo precendente documentario sulla prigione: le immagini, i gesti le parole di vittime e carcerieri sono poste, attraverso la mediazione dello schermo, di fronte allo sguardo del responsabile dell'intera macchina di morte.

l'intera scena raffigura un *killing fields*, la fase finale della deportazione, lo sterminio programmato dopo mesi di prigionia, tortura e false confessioni. **Il pittore indica la catena di una trasmissione del potere delle e attraverso le immagini che copre l'intero arco del progetto repressivo**.[16]

Superstite e testimone del passato, Nath trova nella pittura un modo per dare figura al trauma subìto, venendo a patti con la sua difficile elaborazione. Allo stesso tempo è proprio il mezzo pittorico a essere utilizzato come manipolatore dei discorsi dei carnefici. Mostrando, attraverso il quadro, la crudeltà dei metodi detentivi Nath mette i carnefici di fronte alle loro stesse azioni (fig. 4.13). Il loro ruolo, seppur subordinato agli ordini del partito centrale, verso il quale qualsiasi atto di disobbedienza sarebbe stato pagato con la morte, resta un elemento centrale della disumanità con cui la macchina di morte è stata costruita e perseguita. Il pittore torna dinnanzi ai suoi aguzzini e assume «il ruolo tematico duplice di attore-testimone del passato, e di testimone-mediatore e investigatore nel presente: il suo compito non è solo quello di dover e non poter non raccontare per riappropriarsi della propria vita, ma è anche quello di far raccontare e quindi di manipolare il racconto stesso dei carnefici» (De Maria 2012, pp. 206-207).

16 I busti di gesso mal riusciti non venivano mostrati ma seppelliti perché – dichiara Nath – «non sarebbe stato bello vederli rompersi». Le immagini 'difformi' dal modello erano nascoste dalla visione pubblica: anche in questo culto dell'effigie si può rintracciare il legame stringente del potere con le sue immagini. Lo studio di Marin sull'efficacia delle immagini del sovrano (1981) si concentra sulle rappresentazioni del re Luigi XIV (ritratti, palazzi, monete, ma anche le *ekfrasis* dei ritratti, i racconti delle gesta, eccetera), in quanto luoghi di costruzione e propagazione del suo potere assoluto. Da una parte il potere si appropria della rappresentazione e dall'altra il dispositivo della rappresentazione produce i suoi effetti, si offre allo spettatore in quanto potere. Ritorna la duplicità chiasmatica del termine rappresentazione: la rappresentazione rappresenta qualcuno o qualcosa presentando se stessa come sua legittimazione. L'approccio che Marin propone considera gli strumenti della 'propaganda' la riserva di una forza efficace, in grado di realizzare una potenza tale da imporsi e adeguare a se stessa il corpo sociale.

Figura 4.13

Le angherie minute, le violenze insensate, gli atti di superiorità mostrati nel quadro vengono puntualmente riportarti sulla scena attraverso le indicazioni della mano di Nath che ripercorre la superficie della tela. Anche uno dei carnefici indica la rappresentazione, ma le sue parole rispondono alla logica dell'indottrinamento e ripetono le più tipiche configurazioni discorsive del negazionismo: la determinazione nel compiere la volontà del partito, la fiducia illimitata nelle sue decisioni, il tentativo di disumanizzare qualsiasi comportamento deciso e imposto dall'alto (pp. 213-215). Il ri-guardo sul quadro, nei suoi limiti, ribalta la posizione dei carnefici che da soggetti operatori della sofferenza diventano, disposti attorno al dipinto, spettatori della sofferenza da loro stessi provocata.

4.7 Storia dei tradimenti

Nella posa frontale, fredda e impersonale, delle fotografie identificative scattate all'arrivo dei prigionieri c'è già l'iscrizione di una condanna a morte. Per lo spettatore questi sguardi non solo presagiscono la morte attraverso la loro presenza ma, attraverso un'interpellazione, la lasciano durare nel presente della visione. Se con 'l'è stato' Roland Barthes definisce la marca temporale della fotografia in relazione alla porzione di spazio inquadrato (qualcosa 'è stato' di fronte all'obiettivo e si è impresso sulla pellicola fotosensibile), nel caso del condannato a morte la fotografia continua a istillare, attraverso lo sguardo che si posa su di essa, una durativitá della morte (Barthes 2003, p. 96).

Durante il suo percorso nel museo il visitatore è interrogato da queste

fotografie affisse su dei pannelli espositivi appoggiati alle pareti. Tra contemplazione e compassione: il dispositivo della visione innescato dall'allestimento delle fotografie all'interno del museo riattualizza il tempo dell'enunciazione fotografica. Messo di fronte a queste serie di volti, il visitatore è portato ad assumere la stessa posizione del carnefice nel momento dello scatto, costruendo quel cortocircuito fra posizioni attoriali (la vittima, il carnefice e il testimone) e temporali (il passato dello scatto e il presente della visione nel museo) (cfr. Violi 2014, pp. 177-180).

Nel film *S-21* ci sono due modalità di presentazione del catalogo delle foto segnaletiche. Nel finale le sale espositive vengono mostrate attraverso un carrello laterale che svela, in profondità di campo, le serie dei pannelli (fig. 4.14). Poi la macchina da presa avanza verso una delle fotografie sino al primo piano di un volto femminile. Nell'inquadratura non c'è nessuno a contemplare i pannelli, mentre nella colonna sonora ai rumori provenienti dall'esterno del museo si sovrappongono gli inni patriottici del passato.

Figura 4.14

La seconda modalità, precedente alla prima nello svolgimento del film, è la disposizione orizzontale, sul tavolo, di questi materiali (fig. 4.15). Si tratta del primo passo per consentire a Nath un lavoro di manipolazione. Dalla contemplazione alla manipolazione: il **montatore-testimone** ha il compito di disgregare e riaggregare in un nuovo insieme significante i materiali a sua disposizione. Se il meccanismo di sguardi innescato dall'organizzazione

delle fotografie nel museo funge da «**dispositivo presentificante**» (p. 37), il tavolo sul quale Nath spolvera, ri-guarda e mostra le foto, riapre e legge i documenti, serve a penetrare – seguendo Foucault a proposito dell'archivio – nel sistema della loro leggibilità (fig. 4.16). Quasi un'autopsia.

Figura 4.15

Figura 4.16

Sparpagliate sul tavolo degli interrogatori, le foto e le confessioni si lasciano 'attraversare' dalle mani di Nath. L'espediente di inquadrare le mani al lavoro sui documenti e sulle immagini d'archivio richiama da un lato il lavoro dello storico che recupera i documenti e ne ricostruisce i nessi logici e cronologici, dall'altro la pratica del montatore di immagini e documenti d'archivio che nel mettere insieme disgrega la disposizione ordinata ma polverosa dello scaffale, esercitandosi a misurare gli effetti che un nuovo insieme, fatto con i resti del passato, può esercitare sul presente. Quando nell'inquadratura Nath indica un documento o una fotografia, costruisce con un gesto deittico una relazione di contiguità tra i simulacri iscritti nel documento e quelli costruiti sulla scena, tra la freddezza calcolata dello sterminio programmato e le passioni disforiche del soggetto che riconosce e ricorda. Dapprima Nath cerca i suoi amici scomparsi: una foto, il numero di matricola, una traccia qualsiasi da riportare in copia ai familiari della vittima. Poi l'indagine si acuisce e prova a dimostrare e ri-mostrare le pratiche di incriminazione che coincidevano con la costruzione, sotto coercizione, dei capi d'accusa. Mey, il secondo dei testimoni in scena, è stato incriminato e torturato per motivi insulsi: non aveva sabotato la sartoria presso la quale lavorava ma la storia del suo tradimento 'dimostrava' che, con i suoi compagni, rompeva troppi aghi da cucire, sprecava troppa stoffa, bruciava le cinghie. Fondate sulla paura e la violenza programmata scrupolosamente, le confessioni erano letteralmente estirpate dalla bocca dei detenuti. La paura della tortura induce Mey, come tanti altri detenuti, a denunciare altre persone. Rileggendo le confessioni di Mey, Nath lo aiuta a collocare il trauma subito nell'alveolo delle capacità elaborative

della memoria che incomincia così ad assimilare il passato attraverso il racconto. Al contempo, grazie al dialogo, si rivelano gli ingranaggi della macchina di morte dei khmer rossi: alimentare il sospetto attraverso una catena interminabile di accuse reciproche, disgregare qualsiasi legame sociale, utilizzare la violenza per 'far-dire'. Non è la verità delle colpe a essere invisibile, essa di fatto non esiste. La verità che Nath cerca di portare a galla riguarda l'insieme delle regole di funzionamento sul quale si regge tutto il sistema di S-21: a partire dai reperti archiviali si rintracciano quelle regolarità che garantiscono al sistema di attualizzarsi e di dispiegarsi in una processualità che abbia effetti sui soggetti, sugli oggetti e sui loro comportamenti.

4.8 Routine carceraria

Dalla rilettura 'automatica' dei documenti, all'esecuzione meccanica degli ordini, sino alla ripetizione di una gestualità codificata: attraverso una graduale **duplicazione della prassi carceraria**, il film mostra le relazioni che gli aguzzini di S-21 intrattenevano con lo spazio della prigione. Questi comportamenti sono adesso privi della loro funzionalità sia perché gli oggetti utilizzati per compierli mostrano i segni dell'incuria e del tempo, sia per l'assenza dei destinatari che li subivano: la macchina da scrivere è senza fogli, la sedia per l'interrogatorio è vuota come le celle di detenzione. La riattivazione dei gesti dei carnefici di-mostra il funzionamento delle procedure che consentono l'incorporazione dello spazio, il radicamento di alcune strutture topologiche in quelle somatiche, in modo da dirigere e determinare la gestualità (cfr. Marrone 2005, p. 14). Tra resa attoriale di un gesto e zelo documentaristico, queste sequenze non possono che concentrare l'attenzione dello spettatore sul gesto stesso, esasperando la distanza che si instaura tra l'azione e il mostrare che la si sta compiendo.

Non solo il passato si dà attraverso la sua ripetizione ma quest'ultima viene denunciata in quanto tale. I carcerieri, consapevoli del meccanismo di ripetizione al quale stanno partecipando, accompagnano la riproduzione dei loro gesti con un commento verbale. Se il gesto viene ripreso mentre 'si sta realizzando', la sua descrizione dovrebbe essere a posteriori, per qualcuno che non ha potuto vedere l'azione durante il suo svolgimento. E invece, azione e descrizione si sovrappongono producendo un effetto di straniamento, di separazione tra il soggetto e il suo gesto, tra l'attore e la sua performance, tra il tempo dell'azione e quello della sua ostensione. «Per cercare un prigioniero ho il numero della cella» dice uno degli ex-soldati, addetto agli interrogatori e alle torture – e subito dopo pronuncia la sua esatta collocazione (figg. 4.17-4.18). Anche durante l'esecuzione della procedura di prelievo dalla cella, il carceriere agisce e contemporaneamente descrive l'azione (figg. 4.19-4.20). Nella compresenza di com-

mento e svolgimento dell'azione, tra l'immagine e la voce, lo spettatore vede nel presente quello che succedeva nel passato. È accaduto e continua ad accadere.

Gli ordini lanciati nel vuoto, al pari del gesto con il quale viene indicato il punto vacante nel quale prima si trovava il prigioniero legato, non fanno altro che mostrare e marcare l'assenza di quest'ultimo (fig. 4.17). Ogni volta che l'azione implica la presenza del soggetto che dovrebbe subirla, il carceriere esegue l'azione su se stesso. Su di lui si sovrappongono i ruoli di esecutore e vittima: dice «gli bendo gli occhi con un 'kramar'» ma in realtà benda i suoi occhi, «l'ammanetto dietro la schiena» ma sta ammanettando se stesso. Una **deissi fantasmatica** (Bühler 1983, p. 177) si costruisce nella relazione tra il soma e lo spazio, un rapporto spettrale marca le coordinate spazio-temporali in cui si colloca l'atto di enunciazione e i soggetti che vi partecipano.

Figura 4.17

Figura 4.18

Figura 4.19

Figura 4.20

L'assenza, sul piano figurativo, di alcuni soggetti e oggetti non annulla le capacità di presentificazione prodotte dalla ripetizione. Se le formule di

intimazione, come l'imperativo degli ordini e i gesti indicativi, riportano il passato nel presente ciò accade perché si tratta di elementi che ricompongono la relazione enunciativa tra vittima e carnefice, mentre la ripetizione palesa fino all'eccesso la fredda competenza dei carcerieri.[17]

Prima ancora che la macchina da presa penetri nei meandri della prigione, Him Houy, il braccio destro di Duch, è ripreso nella sua casa insieme ai figli e ai genitori. Il racconto inizia in un interno familiare, attraverso un confronto tra generazioni. Fin da qui il senso di colpa si rivela dietro ai luoghi comuni come l'indottrinamento, l'obbedienza imposta, la minaccia e la paura. Nonostante le 'giustificazioni' addotte a dimostrazione dell'innocenza, è a partire dallo spazio domestico che prende le mosse il racconto: dagli incubi privati che affollano i sogni di chi c'era e ha partecipato, si passerà ai luoghi dove il passato si manifesta con maggiore violenza ed evidenza. Se di fronte ai quadri di Nath i carcerieri diventavano spettatori del dolore da loro stessi inflitto, con la ripetizione della routine carceraria essi ritornano a occupare la stessa posizione di un tempo, quella di esecutori del programma di sterminio.[18] A partire dal gesto inaugurale con cui Houy sceglie di prendere la parola, il meccanismo narrativo del film, rompendo il meccanismo di ripetizione meccanica degli ordini e di assuefazione alla violenza, trasformerà gradualmente le posizioni occupate dai carcerieri in modo da mostrarne non solo le responsabilità morali ma anche un possibile processo di assunzione delle colpe.[19]

17 Sulla ripresentificazione dell'azione violenta dei torturatori si concentra anche il documentario *The Act of Killing* (*L'atto di uccidere*, 2012) di Joshua Oppenheimer. Il contesto storio e socioculturale è differente rispetto a *S-21*: i personaggi principali di *The Act of Killing* sono i cosiddetti gangster, mercenari e deliquenti di strada assuefatti al sadismo e assoldati dal regime militare di Suarto (1965-1966) in Indonesia per compiere impunemente torture e omicidi. Nel film di Oppenheimer il decadimento dell'azione pubblica e politica instillato dal sistema dittatoriale nel quotidiano si ripresenta negli atti, azioni ormai prive di finalità, dei gangster anziani che, affascinati dall'obiettivo, esaltati dalla possibilità di poter diventare delle star, rivendicano il loro macabro comportamento, la loro impunità e traducono i gesti che hanno incorporato in performance attoriali (Cati 2014, pp. 205-210)

18 Rithy Panh, in un numero in gran parte dedicato dai *Chaiers du Cinéma* al suo film, racconta l'importanza che questo *re-enactment* ha avuto per i carcerieri. Concentrandosi sul rapporto che si instaura tra i corpi e lo spazio, il regista scrive: «Ho notato che un giovane ex-carcerie non riusciva a testimoniare se non attraverso degli slogan, quelli che aveva imparato durante il periodo di addestramento precedente al suo ingresso in S-21. Aveva difficoltà a descrivere il suo lavoro senza gridare. Le sue parole, espresse attraverso un tono duro e a scatti, erano accompagnate e completate dai gesti, come se un altro meccanismo si fosse messo al lavoro: l'automatismo del gesto, la routine del crimine. Più tardi, gli ho proposto di inscrivere questi gesti routinari nel luogo stesso in cui erano stati compiuti. L'uomo sembrò improvvisamente proiettarsi nel passato, a più di trent'anni fa, 'rivivendo' la scena con una precisione allucinante, e secondo una cronologia dettagliata» (Phan 2004, p. 17). Sull'utilizzo del *re-enactment* nella scrittura documentaristica di Rithy Panh si rimanda ai saggi di Deirdre Boyle (2012, pp. 155-172) e del regista Oppenheimer (2012, pp. 243-255).

19 L'ampio lavoro preparatorio al film e le innumerevoli ore di interviste con i carcerieri

4.9 Agrimensore di memorie

Rileggere e montare frammenti eterogenei dell'archivio per costruirne dei tracciati da percorrere con l'ausilio della memoria, dilatare il tempo nello spazio dell'inquadratura e lasciare che il presente si faccia carico del passato per scongiurare un facile oblio. Una ripresa 'economica' avrebbe potuto scegliere di colpire l'occhio dello spettatore impressionandolo con lo spettacolo della sofferenza, abolendo qualsiasi figura di mediazione, semplicemente commiserando le vittime e condannando i carnefici. Invece, con la sua macchina da presa, Panh sceglie di misurare a passi lenti il tempo e lo spazio, di cogliere la permanenza piuttosto che la trasformazione – un luogo di morte trasformato in un museo che celebra la morte –, nella convinzione che sia più utile comprendere prima di poter giudicare, far parlare piuttosto che ritirarsi nell'incomprensibilità dell'orrore. Ciò che è stato commesso non ha giustificazioni ma per poter essere ricordato ha bisogno di una piattaforma narrativa che aiuti i sopravvissuti a elaborare il loro trauma e i carnefici ad assumersi le proprie responsabilità. Scrive Panh:

> Non faccio delle memorie illustrate. Per me, non si tratta di fabbricare dei miraggi. [...] Mi sento come un agrimensore di memorie e non come un fabbricante di immagini. Spetta al cineasta trovare un equilibrio, la buona distanza: né strumentalizzazioni politiche, né compiacimento masochista, né sacralizzazione, né banalizzazione (Phan 2004, p. 15).

Farsi agrimensori, misurare gli spazi: così il regista prova a costruire la sua 'buona distanza' rispetto agli eventi e soprattutto rispetto alla loro rappresentazione. Una buona distanza non è giusta in sé, ma si configura come punto di vista mobile che riesce a calibrare, di volta in volta, il suo rapporto con l'oggetto da filmare. Mettersi nella posizione dell'osservatore di quello che accade e al contempo costruire una distanza rispetto a ciò, produrre una mobilità posizionale dello sguardo che attiva molteplici punti di vista. Si potrebbe dire una distanza multifocale per mezzo della quale negoziare il rapporto con il profilmico. È attraverso una serie di compromessi che l'immagine filmica e la messa in scena producono una messa in forma, senza per questo sedare i conflitti tra il rappresentato e la rappresentazione ma lasciando, ad esempio, che faglie e residui vengano ricomposti dallo spettatore, oppure, attraverso il montaggio, trasformando il fuoricampo da assoluto in relativo (cfr. Deleuze 1984, pp. 29-329).[20]

testimoniano la persistenza dell'indottrinamento anche a distanza di anni. Uno dei crimini del regime, secondo Panh è stata la scomparsa della memoria, la creazione di un'amnesia collettiva (cfr. Alloa 2013, p. 216).

20 È Francesco Casetti a considerare i rapporti tra la modernità e il cinema sotto forma di continui negoziati: «Prendiamo l'inquadratura: essa indubbiamente ci ricorda come lo

Nel caso del documentario, la costruzione di un effetto di trasparenza, di realtà, tende molto spesso a neutralizzare proprio il processo di negoziazione tra l'obiettivo e il profilmico. Anche se l'effetto di trasparenza si spingesse sino a restituire una mera registrazione dei fenomeni per mezzo della quale il 'reale' prodotto all'interno dell'enunciato è «sufficiente a se stesso, abbastanza forte per smentire ogni idea di 'funzione', al punto che la sua enunciazione non ha alcun bisogno di essere integrata in una struttura, e che l'*esserci stato* delle cose è un principio sufficiente del discorso» (Barthes 1988, pp. 157-158), ciò non basterebbe per elaborare un giudizio etico ed estetico adatto per ogni occasione, generalizzabile a tutte le immagini. **Tra il filmabile e il non-filmabile, tra il visibile e ciò che resta nell'invisibilità, il rapporto non si dà una volta per tutte**: esso resta sempre da costruire per mezzo di un processo di cattura, selezione e ritaglio, del quale è responsabile, solo in prima istanza, il dispositivo tecnico di ripresa. Attraverso il montaggio, nella coordinazione delle immagini e dei punti di vista, si realizza invece la possibilità di intravedere l'invisibile a partire dal visibile. La rappresentazione cinematografica è un mezzo per far emergere quel campo figurativo necessario a manifestare l'assenza nella e attraverso la presenza (Bertrand 2007, p. 108).

In rapporto all'esperienza estrema dello sterminio programmato (è il caso della Shoah ma anche di tanti altri genocidi, ciascuno con le sue peculiarità storiche, ciascuno con i suoi archivi) molti sono stati i divieti imposti alla rappresentazione cinematografica, soprattutto nei termini di un orrore che per la sua efferatezza non doveva essere mostrato. Ecco profilarsi tutta una retorica dell'iperbole: le immagini mentono, dicono troppo e con troppa violenza, oppure mancano, non bastano, sono inadeguate al proprio oggetto, le immagini non servono, anzi sono pericolose, andrebbero cancellate. Il divieto si impadronisce del discorso dei critici e dei teorici come degli spettatori nella convinzione che solo a partire dalla mancanza, dall'assenza, si possa restituire adeguatamente la dismisura di quanto è accaduto. Una strada alternativa e forse più proficua sarebbe quella di provare a comprendere come l'immagine produce e trasmette senso nel tempo e tra le comunità. Si tratterebbe di un progetto sulla critica

sguardo non possa afferrare ormai che frammenti di mondo: ma il fatto che essa duri nel tempo e si possa spostare nello spazio fa sì che il frammento si apra sempre a un 'di più'. [...] Grazie ai suoi bordi permeabili (la macchina da presa può sempre spostarsi di lato; e la realtà a lato di quella inquadrata può sempre irrompere nell'immagine) essa ci segnala sia la presenza di un spazio '*in*' che di uno spazio '*off*'' e nello stesso tempo prova a raccordarli. [...] L'inquadratura creando un campo e un fuoricampo li oppone e nello stesso tempo li fa incontrare. Essa insomma opera una mediazione: il frammento può dialogare con la totalità, il visibile con l'invisibile» (Casetti 2005, pp. 275-276). La riflessione di Casetti prosegue oltre l'inquadratura, includendo nei processi di *messa in forma negoziata* i diversi procedimenti del linguaggio cinematografico (montaggio, flashback, flashfoward, soggettiva, oggettiva, ecc.).

della rappresentazione che in ambito cinematografico è stato inaugurato da Jaques Rivette, rilanciato da Daney e perseguito da Jean-Luc Godard. Ciò che interdice il regista Rivette, uno dei primi collaboratori dei *Cahiers du cinéma* assieme a Godard, e il critico Daney non è soltanto l'abiezione suscitata dal mostrare il suicidio della giovane ebrea deportata in *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1960). L'abiezione che Rivette e Daney dichiarano di provare nasce, secondo loro, dalla scelta del procedimento cinematografico adottato per mettere in scena il suicidio. Dopo aver descritto la sequenza e spiegato in dettaglio il movimento di macchina, Rivette esprime il suo giudizio perentorio, collegando il procedimento con le sue connotazione etiche ed estetiche:

> Guardate, in *Kapò*, l'inquadratura in cui Emanuelle Riva si suicida, gettandosi sul filo spinato ad alta tensione: l'uomo che decide, a questo punto, di fare un carrello in avanti per inquadrare il cadavere dal basso verso l'alto, avendo cura di porre la mano alzata esattamente in un angolo dell'inquadratura, ebbene quest'uomo merita solo il più profondo disprezzo (Rivette 1961, pp. 54-55).

Per Daney sarà *Nuit et Bruillard* (*Notte e nebbia*, 1955) di Resnais il momento di un'educazione alla visione, il luogo a partire dal quale poter leggere e giudicare il cinema, le sue capacità rivelative, i suoi appuntamenti mancati e i procedimenti adottati dai film per mostrare le atrocità del secolo scorso (Daney 1995, p. 23). Uno dei tentativi per mostrare l'irrappresentabile è quello di farlo durare nel presente, facendo avvertire la sua assenza anche nel presente, riattualizzandolo ad ogni visione dello spettatore. In *Notte e nebbia*, il travelling con cui la macchina da presa posta sui binari ferroviari – gli stessi che conducevano i deportati all'interno Auschwitz – fa il suo ingresso nel Lager crea una continuità e al contempo un cortocircuito tra le immagini di repertorio e quelle girate dallo stesso Resnais e dalla sua troupe sui luoghi dello sterminio.

Pertanto, non si tratta di proibire la rappresentazione ma di investigare i modi della sua costruzione. Scrive Didi-Huberman: «il dogma dell'irrappresentabilità mescola l'impossibilità all'illegittimità, facendo di ogni immagine l'oggetto di un divieto o di un interdetto» (Didi-Huberman 2005, pp. 194-195). Il filosofo e teorico dell'arte è ben consapevole della limitatezza anche contingente dei quattro pezzi di pellicola strappati all'inferno che sono l'oggetto di indagine principale della prima parte del suo volume, nonché della mostra *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)* curata da Clément Chéroux. Malgrado tutto: l'espressione che qualifica le fotografie del *Sonderkommando* può essere interpretata almeno in due modi convergenti. *Malgrado tutto* queste fotografie emergono dall'oblio della storia per denunciare le strategie con cui si presta disattenzione a questo tipo di immagini: dall'ipertrofia (il voler

vedere tutto e troppo) ai ritocchi necessari a rendere presentabili i documenti dell'orrore (cfr. pp. 54-56). Malgrado tutto, ciò che nelle fotografie resta invisibile, al di fuori dell'inquadratura, troppo sfocato, può essere sottratto alle falsificazioni del tempo e della storia grazie alle potenzialià del montaggio (cfr. p. 173). Il montaggio sottrae le immagini della Shoah dall'asciugatura informativa del documento, da quella prestazione referenziale che i dispositivi di ripresa cine-fotografica hanno comunque disatteso e le conduce sino al lavoro teorico di Godard, alla sua opera *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998):

> Godard non dice altro: 'Il montaggio […] è ciò che fa **vedere**'. È ciò che trasforma il tempo del visibile parzialmente ricordato in costruzione reminiscente, assillo visivo, musicalità del sapere. […] In *Cinéma Cinéma*, Godard definiva **tavola critica** al tempo stesso il suo tavolo di lavoro – cosparso di libri aperti, di appunti scritti, di fotografie – e il tavolo di montaggio: non era forse un modo per ribadire che il **cinema mostra la storia**, anche quella che non si vede, nella misura in cui sa **montarla**? […] **montaggio** non significa 'assimilazione' indistinta, 'fusione' o 'distruzione' degli elementi che lo costituiscono. Montare un'immagine dei campi – o della barbarie nazista in generale – non significa perderla in un calderone culturale fatto di quadri, di estratti di film o di citazioni letterarie: significa semmai dare a intendere qualcosa di diverso, mostrando la differenza e il legame di quest'immagine con ciò che la circonda per l'occasione. (pp. 175 e 179)[21]

La giusta distanza come obiettivo e scelta di metodo: nella difficoltà di restituire l'esperienza estrema della scomparsa programmata di milioni di cambogiani, il regista Rithy Panh sceglie di costruire una testimonianza e per farlo si serve di una narrazione che colloca i sopravvissuti 'a fianco'

21 Il lavoro critico di Godard, fatto di continui rimandi tra l'indagine teorica, svolta a partire dai testi della cultura occidentale, e l'indagine tra le immagini della storia del cinema, condotta per il tramite del montaggio, è figurativizzata in modo esemplare da due inquadratura presenti nell'episodio 1A *Toutes les histoires di Histoire(s) du Cinéma* (l'opera di Godard si compone di quattro parti ciascuna suddivisa in due capitoli, per un totale di otto capitoli), che verranno poi riprese e trasformate nei capitoli successivi. Alla figura del regista seduto di fronte alla macchina da scrivere con alle spalle la libreria, si alterna l'immagine della moviola. La latenza, il 'tra' costitutivo della forma montaggio godardiana, si evidenzia anche nella relazione sonora tra le due inquadrature: al ritardo che sussiste tra la battitura dei tasti sulla macchina da scrivere e l'effettiva stesura del testo, si alterna il ralenti sonoro causato dal movimento della moviola. Il banco di montaggio non solo permette di bloccare un'immagine della storia, di riavvolgerla, ma anche di dilatare lo spazio che intercorre tra un'immagine e un'altra (cfr. Zucconi 2013, pp. 91-92). Per un'analisi interdisciplinare – dalla filmologia alla storia dei campi di concentramento, sino all'estetica – delle *Histoire(s) du Cinéma* si rimanda al volume curato da Alessia Cervini, Alessio Scarlato e Luca Venzi (2010). Sull'opera di Godard si veda il capitolo che gli ha dedicato Jacques Rancière (2006, pp. 227-248).

e all'interno dell'archivio. Quello che di efferato è conservato in esso non è stato occultato, né presentato per essere semplicemente contemplato. Sono i soggetti in campo a mostrare e a far comprendere il materiale documentario laddove esso è custodito, tra le mura del carcere, mentre il regista è sempre assente dalla scena, la sua voce non si fa mai sentire. A differenza di Claude Lanzmann, che nel suo *Shoah* (1985) ha scelto di escludere le tracce documentali della macchina concentrazionaria nazista per girare un film 'al presente', in cui la testimonianza si serve esclusivamente delle innumerevoli ore di interviste fatte dal regista stesso, in S-21 l'archivio è a diretto contatto con le parole dei sopravvissuti. I testimoni non sono in opposizione ai documenti, al contrario **la funzione testimoniale si realizza per il tramite dell'archivio**.[22] La macchina di morte dei khmer ha funzionato per mezzo di un apparato discorsivo e un dispositivo di archiviazione perfettamente programmati. Panh tratta questi archivi come parti del dispositivo e al contempo riattiva la macchina di morte mostrando come essa 'parli', produca discorsi, attraverso i corpi e le azioni dei superstiti e dei carnefici (cfr. Rancière 2008, pp. 110-111). Anziché contrapporre l'immagine alle parole, anziché affermare l'inadeguatezza delle immagini come dei documenti a testimoniare l'orrore, Panh sceglie di costruire la testimonianza per mezzo delle fotografie, dei documenti, dei quadri, della teatralizzazione dei gesti compiuti quotidianamente nella prigione. Per il filosofo Rancière si tratta di dispositivi di visibilità che rendono possibile il trattamento e la **ridistribuzione dell'intollerabile** (p. 111).[23]

La costruzione di un orizzonte sostenibile per la narrazione che si fa carico di raccontare l'esperienza estrema può far trapelare tra le maglie del discorso audiovisivo anche quelle sacche di invisibilità, quelle mancanze, quei residui, che premono sui bordi del visibile. La riproduzione della procedura di interrogatorio, come la rilettura delle confessioni, riporta, seppur nello stesso spazio, l''allora' nell''adesso': è proprio marcando l'assenza di alcuni elementi che i gesti e le deissi fanno emergere lo schema delle azioni, la loro crudeltà e il loro funzionamento repressivo. Al commento che accompagna i gesti puntuali di Nath sulla tela si affianca la fluidità del movimento di macchina sul quadro. Seppur sincronizzati, il pittore e la macchina da presa sono due osservatori distinti che infondono due

22 Ciò che accomuna le due opere è il lavoro compiuto sulla riemersione del passato attraverso l'interazione tra i luoghi del trauma, e i sopravvissuti. Questo lavoro, già presente da Lanzman, si radicalizza in Panh (cfr. Alloa 2013, pp. 213-215)

23 Ranciére ha proposto un'analisi di *Shoah* di Lanzmann in cui la *parole* testimoniante è concepita come lo strumento adottato dal regista per circoscrivere i margini di rappresentabilità dello sterminio nazista (cfr. 2007, pp. 176-180). Nel lungo e articolato dibattito sulle immagini di archivio, sulle proprietà testimoniali che esse acquistano per il tramite del montaggio, Didi-Huberman non manca di rilevare che anche «la collezione di testimonianze raccolta nel film *Shoah* forma senz'altro un **archivio**, anche se questa forma ci è data come un'**opera** in senso pieno» (Didi-Huberman 2005, p. 129).

temporalità, una puntuale e l'altra durativa, sulla tela. Con questo duplice ri-guardo sulle azioni e sui soggetti ritratti, accompagnato dal commento verbale, si forniscono le coordinate per mantenere in uno stallo temporale l'evento, come a volerne decretare l'incompletezza. Per questo la macchina da presa continua a perlustrare la tela, per questo il pennello e la voce del pittore continuano ad 'agitarne' la superficie. Sono le figure iscritte nel sincretismo audiovisivo e i loro rapporti reciproci che danno una forma alla 'dismisura' dell'evento.

La testimonianza si costruisce attraverso la narrazione. Da un lato l'atto di testimoniare implica il suo narratore: il testimone è colui che ha acquisito il diritto di parola in quanto sopravvissuto a un evento tragico.[24] Dall'altra parte la narrazione si fonda su una relazione dialogica tra il soggetto che si designa come testimone e i destinatari della sua testimonianza. Tra i due poli di questa relazione dovrà scaturire una dimensione fiduciaria che sancisce la riuscita dell'operazione narrativa: «È davanti a qualcuno che il testimone [...] attesta la realtà di una scena alla quale dice di aver assistito, eventualmente come attore o come vittima [...] Egli non si limita a dire: 'Io c'ero'; egli aggiunge: 'Credetemi'. [...] La testimonianza allora non è solamente certificata, ma è accreditata» (Ricœur 2003, p. 230). Rispetto al passato, si testimonia il debito nei confronti delle vittime, un dovere che lega il sopravvissuto alla sua narrazione testimoniale. Invece rispetto al futuro i destinanti del racconto testimoniale, coloro che ne attesteranno la veridicità, saranno gli storici mentre alla comunità umana spetta il compito di accogliere e rielaborare, a partire dal racconto, i traumi del passato. Questa tensione tra un debito contratto nel passato (si è sopravvissuti e bisogna ricordare per se stessi e per chi è scomparso) e una responsabilità nei confronti del futuro, delle generazioni a venire (una lotta contro l'oblio, un dovere di trasmissione, un impegno alla rielaborazione da parte di chi accoglie la testimonianza) è espressa da quei sopravvissuti che, come Primo Levi, hanno dedicato gran parte della loro esistenza al racconto dell'esperienza concentrazionaria. Ne *I sommersi e i salvati* – saggio teorico sull'esperienza del sopravvissuto e sulle caratteristiche del racconto testimoniale – Levi cerca di spiegare il difficile equilibrio tra il sentimento di vergogna che si prova per essere scampati allo sterminio e l'impegno

24 Attraverso l'analisi linguistica comparata, la contiguità tra 'testimone' e 'superstite' è individuata dal linguista Émile Benveniste che scrive: «*superstes* ('superstite') [...] aggettivo da *superstare* può significare 'superstite' a causa del senso del prefisso *super* che non è solo né propriamente 'al di sopra', 'ma al di là', in modo da ricoprire, da formare un'avanzata [...]. Così *superstare* vuol dire 'tenersi al di là', 'sussistere al di là', di fatto al di là di un evento che ha distrutto il resto. [...]'Sussistere al di là' non è solo 'essere sopravvissuto alla morte', ma anche 'aver attraversato un evento e sussistere al di là di questo evento' quindi essere stati 'testimoni'. O ancora 'che si tiene sulla (*stat super*) cosa stessa, che vi assiste, che vi è presente'. Tale sarà, in rapporto all'evento, la situazione del testimone» (Benveniste 1976, p. 494).

che si contrae con le vittime e con le generazioni future. Da una parte il racconto del testimone è anche 'per conto terzi', per i 'sommersi', dall'altra è la prova che contrasta con la sua sola presenza tutte le riflessioni sull'incomunicabilità, sull'impossibilità di trasmettere per il tramite dei linguaggi la propria esperienza, seppur parziale e lacunosa (cfr. Levi 2007, pp. 63-68).[25]

Il film analizzato in questo capitolo si chiude con un'inquadratura che richiama la connessione tra passato, presente e futuro, tra il dovere del testimone e il tessuto comunitario che si prepara ad accogliere il racconto. La sala degli interrogatori è vuota, il vento agita i cumuli di cenere e di abiti polverosi posti lungo le pareti della stanza, prima dei titoli di testa compare la didascalia «alla memoria…». Si tratta di una dedica nella quale i punti sospensivi suggeriscono che resta ancora qualcosa da fare. Lo sguardo, per rivolgersi al futuro, deve continuare a perlustrare gli archivi e le memorie, le reliquie di una tragedia passata e le voci che ancora chiedono giustizia. Dell'altro movimento è necessario per attraversare il tempo, il vento da solo non basta: ancora un'altra immagine.

In *L'image manquante* (2013), Rithy Panh intreccia la sua biografia e quella della sua famiglia ai cinque lunghi anni della dittatura khmer. La famiglia Panh viene deportata assieme alla gran parte della popolazione – fatta eccezione per il Comitato Centrale e per i dissidenti politici, torturati e uccisi a S-21 – da Phnom Penh alle campagne. Decimato dalla fame e dai soprusi, del nucleo familiare sopravvivrà solo il giovane Rithy. Ben presto, il progetto comunista di una società operosa, egualitaria, senza differenze economiche e culturali si trasforma in un genocidio. Il commento del film, realizzato dallo scrittore Christophe Bataille, esplora il repertorio audiovisivo, i proclami e la propaganda, accompagna le sequenze animate in cui alcuni pupazzi di argilla dipinta e intagliata a mano riproducono

25 Per Giorgio Agamben la testimonianza della Shoah soffre di un'aporia fondamentale: l'unico testimone 'integrale' di questo genocidio è il 'musulmano', il sommerso, il non-uomo che non può dire perché non sa più dire, colui il quale è caduto negli abissi della 'zona grigia', degradando fino all'estremo la sua umanità. La riflessione di Agamben ruota attorno alle difficoltà di trovare nel racconto del superstite il posto del musulmano, una delega a testimoniare anche per lui (cfr. Agamben 1998, pp. 111-112). Primo Levi è uno di questi sopravvissuti che, attraverso la sua scrittura, ha elaborato con estrema consapevolezza la difficoltà di costruire un racconto testimoniale: «Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. […] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità, o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i 'musulmani', i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. […] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi appunto; ma è stato un racconto per 'conto di terzi', il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. […] I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. […] Parliamo noi in loro vece, per delega» (Levi 2007, pp. 64-65).

l'infanzia e l'adolescenza del futuro regista. Questa voce si indentifica con quella dell'uomo ormai adulto che recupera i suoi ricordi dolorosi di sopravvissuto, e, durante tutto il film, va alla ricerca di un'immagine mancante. Quest'immagine non ha una funzione probatoria: i documenti ritrovati a S-21, i quadri di Van Nath, le testimonianze e le confessioni dei carnefici sono già una prova dei crimini, dell'efferatezza del genocidio. Ma allora di quale immagine si tratta, qual'è la mancanza che essa testimonia? In una delle sequenze del film, il commento informa lo spettatore che i khmer hanno fotografato alcune esecuzioni, forse per completare la loro meticolosa azione di schedatura e si domanda, assumendo il punto di vista del fotografo che scattò quella foto, se egli stesso non desiderasse che fosse un'immagine mancante. Phan è alla ricerca di questa immagine ma non la mostrerebbe mai né la monterebbe in un suo film. Con un rapido stacco di montaggio si passa dalle figurine in terracotta che mimano un omicidio e la sua ripresa fotografica a uno dei pannelli del museo di Tuol Sleng affollati dagli identikit verso il qualche la macchina da presa si avvicina per inquadrare una fila di volti femminili. Alla foto dell'esecuzione la voce fuoricampo dichiara di preferire «quella di una giovane sconosciuta che sfida la fotocamera, l'occhio del torturatore... e ci guarda ancora». L'immagine la cui assenza pesa nella memoria del commentatore e del regista è quella che, al di là del suo carattere probatorio o della violenza dei suoi contenuti figurativi, continua a interpellare il suo spettatore. C'è tutta una costellazione di immagini occultate o piegate dalla propaganda che continua a ripresentarsi nella memoria, a far sentire la sua mancanza. Sono queste le immagini che bisogna continuare a cercare.

5 Conclusioni

Sommario 5.1. Agire e testimoniare attraverso le immagini.– 5.2. Il cinema della contemporaneità.

5.1 Agire e testimoniare attraverso le immagini

Uno dei tratti salienti della contemporaneità è l'immensa disponibilità di immagini alla quale corrisponde un numero crescente di utenti che possono facilmente accedervi e incrementarne continuamente la mole. A questa tendenza pervasiva se ne affianca una seconda, minoritaria ma altrettanto importante per comprendere il rapporto che nella contemporaneità intratteniamo con le immagini. La dimensione mediale e visiva della cultura contemporanea è permeata da una pulsione archiviale alla quale si affiancano altre esigenze come la trasmissione intergenerazionale, la produzione di immagini che documentano i luoghi della storia traumatica, il bisogno di utilizzare le immagini per interrogare il passato ed esercitare un'azione nei confronti dei ricordi e della memoria. Immagini pubbliche e autoriali, private e amatoriali, a bassa e alta risoluzione, sono prodotte e conservate dagli utenti. Spesso queste immagini sono interrogate per riattivare la memoria degli eventi e innescare meccanismi comparativi utili al rinvenimento di connessioni inedite. Per rispondere a richieste interpretative e conoscitive nuove, il passato torna a essere interpellato a partire da un punto di vista temporalmente dislocato nel presente. Questa tendenza traduce la disponibilità e la facilità di accesso agli archivi visivi in un loro utilizzo performativo rivolto a indagare i nessi temporali. Quello che gli utenti hanno a disposizione è la possibilità di attivare una funzione testimoniale che permette di rinvenire nelle immagini le tracce del tempo e le relazioni in esse iscritte tra i soggetti, gli spazi e le azioni inquadrate.

Nei film analizzati in questo volume l'elaborazione dei conflitti e della loro memoria si rende possibile grazie a specifiche strutture discorsive, enunciative e figurative, che pongono al centro diverse istanze testimoniali, interrogano forme archiviali e offrono allo spettatore configurazioni narrative adatte per condividere e rimettere in discussione il passato traumatico.

L'utilizzo di armi a distanza ha trasformato lo spazio della guerra e con esso le capacità percettive e attestative del soldato. *Lebanon* di Maoz e la produzione video-documentaristica di Farocki tematizzano la frammen-

tazione dello spettacolo bellico in cui la molteplicità dei punti di vista ha prodotto il depotenziamento cognitivo e passionale del soggetto. Da testimone oculare il ruolo di quest'ultimo si riduce a quello di ingranaggio nella catena operativa.[1] L'osservazione diretta della guerra cede il passo a un occhio elettronico, come quello del drone, che sorveglia e uccide. Ben diverso è lo statuto dei traumi che continuano ad assillare reduci e soldati. Infatti, la sintesi memoriale dell'esperienza di guerra non esautora il soggetto e al contrario lo sottopone a ritornare sul campo di battaglia. In *Valzer con Bashir* la guerra in Libano raccontata dal 'ventre' di un carro armato in *Lebanon*, ritorna e si impone ossessivamente attraverso un dialogo tra fiction, disegni animati e immagini documentarie. Il testimone di guerra, figura di confine tra universi semiotici, ricostruisce la matassa degli eventi e 'traduce' il trauma in un insieme di ricordi testualizzati, capaci di transitare dal passato al presente e di offrirsi agli spettatori.

Successive all'attestazione, l'archiviazione e la riattivazione memoriale delle immagini e del loro portato traumatico sono il filo conduttore che lega le restanti analisi, dal secondo all'ultimo capitolo. In *Valzer con Bashir* la dimensione intermediale della narrazione, in cui diversi formati e differenti strategie discorsive costruiscono una distanza variabile, tra evento, esperienza e rappresentazione, risponde alla una logica rappresentativa della rielaborazione traumatica che, dai disegni animati alle immagini televisive di repertorio, riporta gradualmente il testimone a rivolgere il suo sguardo verso il luogo del trauma. Invece, in *Standard Operating Procedure* e in *S-21 la macchina di morte dei Khmer rossi* la messa in scena e l'esposizione dei documenti delle torture rispondono a una logica ri-presentativa, che «tende piuttosto a riattualizzare il trauma collassando passato e presente nell'esperienza in atto della vista» (Violi 2014, p. 49). Il visibile e il dicibile conservati negli archivi sono riattivati e interrogati per fornire strumenti probatori – è il caso di Abu Ghraib e del trattamento che il regista Morris riserva alle fotografie – o per contribuire all'integrazione del genocidio cambogiano nella memoria e nella storia nazionale, operazione complessa che Panh attua facendo convergere nel luogo del trauma, oggi trasformato nel Tuol Sleng Genocide Museum, vittime e carnefici, testimoni di una storia che deve essere salvaguardata sia dagli eccessi consumistici del turismo della memoria sia dalle retoriche dell'oblio.

1 Gli effetti di questa messa a distanza cognitiva e sono ben descritti in due racconti di William Langewiesche (2011) che hanno come protagonisti un cecchino e un pilota di droni.

5.2 Il cinema della contemporaneità

La statuizione del passato trova un antagonista nel processo al documento, come nel caso del lavoro di lettura ed esplorazione dell'archivio da parte delle istanze testimoniali che operano sulla scia di un dovere di memoria. L'archeologia foucaultiana smaschera la funzione rielaborativa – necessaria ma non per questo neutra – che una società adotta sulla massa documentaria per costruire la sua storia (cfr. Foucault 2006, pp. 173-174). E d'altra parte, non tutto ciò che si accumula entra di diritto nella memoria. Storia e memoria intrattengono relazioni specifiche con il passato, scegliendo, a seconda dei casi, i propri criteri selettivi sui documenti. Se, per lo storico Jacques Le Goff, il «documento non è una merce invenduta del passato, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere» (Le Goff 1982, p. 452), allora **processare il documento** significa rinvenire le cause che lo hanno reso un **monumento**, ossia un segno del passato per mezzo del quale una società ha elaborato, selezionato e costruito la propria memoria. Prosegue Le Goff:

> perché un monumento è in primo luogo un travestimento, un'apparenza ingannevole, un montaggio. Bisogna anzitutto smontare, demolire quel montaggio, destrutturare quella costruzione e analizzare le condizioni in cui sono stati prodotti quei documenti-monumenti. (pp. 454-455)

Ripercorrendo gli strati del tempo fino al presente, per lo storico, come per l'archivista, si pone il problema della continua produzione di documenti che sembrano addirittura anticipare la dimensione evenemenziale. Ai problemi di gestione e organizzazione del materiale documentario si aggiunge un fenomeno di collassamento temporale. Più è urgente il tentativo di restare 'incollati' al presente e più esso ci sfugge, facendo vacillare anche le categorie che fondano il metodo delle discipline che collezionano e catalogano i fatti. Il presente non si lascia cogliere: sembra quasi un assioma, un principio ineludibile che non concede vie di fuga. Ma dietro a questa verità incontrovertibile si apre la disamina dei principi di questa temporalità che più ci assilla e più si sottrae.

La cronaca, uniformandosi ai caratteri di immediatezza e istantaneità dei mezzi di informazione, è una delle modalità di gestione e presentazione dell'attualità in cui si rintracciano i prodromi di una relazione quasi patologica con il presente. Antonio Scurati apre la sua raccolta di articoli di cronaca pubblicati su vari quotidiani italiani proprio con una riflessione sulla cronaca, un genere discorsivo in cui la necessità e il dovere di informazione è contraddistinto dall'incapacità di fornire strumenti interpretativi e dove invece abbonda l'esercizio morale.

> Sta lì forse, l'origine della nostra indigenza: viviamo nel tempo della cronaca. La cronaca non è più, per noi, uno dei tanti modi di raccontare il tempo presente. È diventata invece, il criterio generale del nostro sentimento del tempo. […] La vita, se vissuta nell'orizzonte angusto della cronaca, si cronicizza in una malattia inguaribile di lungo decorso. La cronaca, se lasciata a se stessa, finisce col ridurre lo spettro dei suoi colori al nero e al rosa. (Scurati 2010, p. 13)

Nella **morsa della cronaca** anche il sentimento del tempo non trova vie d'uscita: nel racconto a tinte rosa o nere i fatti si constatano per commuovere o indignare ma non è possibile ricavare quelle coordinate generali con le quali lettori e spettatori posso orientarsi nel proprio tempo. Di fronte alla cronaca si resta allibiti, intontiti. E allora per accrescere e alimentare – piuttosto che per appagare – questi sentimenti nel lettore si continua a scavare nella vita dei protagonisti, se ne costruiscono e se ne inventano di nuovi, si cercano le prove e spinti, o mascherati, dal nobile desiderio della verità si accumulano notizie su notizie, scoop e smentite. **Nella cronaca si assiste al completo schiacciamento dell'avvenimento sull'evenemenzialità**, spesso a discapito della verifica delle fonti e del lavoro storiografico.

Per la storia contemporanea, che ha il compito di storicizzare il presente, la gestione degli avvenimenti – ciò che accade e poi viene diffuso – diventa problematica nella misura in cui, ancora una volta, la temporalità iscritta nel concetto di presente sembra non lasciar spazio agli strumenti tradizionali dello storico, al suo obiettivo positivista di rinvenire linearità causali. E, allo stesso tempo, ci avverte Pierre Nora, «più di ogni altra epoca la nostra vive il suo presente attribuendogli già il possesso di un senso 'storico'» (Nora 1981, p. 139). Nora descrive l'invadenza del sistema mediatico nella gestione dell'avvenimento in questi termini:

> Mostruoso di per se stesso, per lo storico l'avvenimento moderno lo è sempre di più; poiché, di tutti coloro che lo recepiscono, egli è il più indifeso. In un sistema tradizionale, l'avvenimento restava il privilegio della sua funzione: era lo storico a dargli il suo posto e il suo valore, e nulla entrava nella storia senza il suo consenso. Ormai l'avvenimento si offre a lui dall'esterno, con tutto il peso di un dato, prima della sua elaborazione, prima del lavoro del tempo; e anzi, con una forza tanto maggiore in quanto i media impongono immediatamente il vissuto come storia, e in quanto il presente ci impone una mole ancora maggiore di vissuto. (p. 145)

I media sostituiscono la mediazione storica nella costruzione dell'avvenimento, lo riducono all'attualità, lo fanno confluire nel discorso di cronaca. Per lo storico contemporaneo si fa allora più urgente l'impegno diagnostico di sciogliere quel fascio di significati sparsi e «risalire all'evidenza dell'av-

venimento, all'evidenza del sistema» (p. 156). Nel lavoro dello storico e nella percezione spettatoriale, la mediasfera produce effetti di **ipermediazione**, che generano un'esperienza chiusa e inglobata nei rimandi tra un medium all'altro (Bolter, Grusing 2002, p. 100) ed effetti di **premediazione** che minacciano la capacità di orientamento e di elaborazione degli eventi. Tali effetti forniscono ai soggetti modelli cognitivi ed esperienziali preformati a partire da rappresentazioni preesistenti, richiamate a livello sincronico per mezzo di continue rimediazioni e che agiscono a livello diacronico sulla percezione storica con l'obiettivo di contenere gli shock traumatici, come è accaduto dopo l'11 settembre (Grusing 2010, pp. 4-7; Cecchi 2013, pp. 121-124).

Per sottrarre all'egemonia della cronaca il controllo del tempo, per restituire all'avvenimento quella latenza necessaria alla costruzione di una storia contemporanea, anche a costo di destituire la visione finalistica e consequenziale dell'indagine storica sui documenti, è utile riprendere da Foucault il concetto di **evento**. Foucault definisce l'evento come qualcosa che è accaduto, storicamente attestato, ma che può essere concepito come luogo di intersezione, zona di convergenza, di più storie.

> Non esiste una sola e unica storia, ma ve ne sono innumerevoli, con molteplici tempi, molteplici durate, molteplici velocità che si concatenano gli uni con le altre, che giungono a incrociarsi fondando proprio così gli eventi. Un evento non è tanto un frammento di tempo, quanto, in fondo, il punto d'intersezione tra due durate, due velocità, due evoluzioni, due linee storiche. (Foucault 2001, p. 224)

Da qui l'opposizione tra fatto di cronaca ed evento, tra la storia cosiddetta ufficiale e le storie, i racconti che si affastellano attorno alla prima. L'evento introduce una prospettiva anacronistica, a irraggiamento, che si pone in alternativa alla storia tradizionale menzionata da Nora e costruita sul susseguirsi di cause ed effetti, il cui obiettivo principale consiste nell'individuazione di fratture nette, punti di origine e di termine degli eventi storici. Se il fatto può accadere e poi essere archiviato, l'evento accade e si ripete per qualcuno: esso implica la presenza di un osservatore, di un soggetto dello sguardo e quindi, inevitabilmente, l'assunzione di un punto di vista. Porre l'accento sulla ricorsività dell'evento, sul confronto tra intervalli temporali e sull'iscrizione di una soggettività che non si opacizza nel discorso, permette di svincolarsi dalla sfera opprimente del presente per introdursi nei movimenti altalenanti, nella mobilità posizionale che caratterizza il **contemporaneo**. Mentre l'attuale riempie la cronaca, generando una prossimità senza scarti con il presente, il contemporaneo è ciò «che ci è vicino a partire da una lontananza» (De Gaetano 2010, p. 7) e che si lascia intravedere nella dialettica tra prossimità e distanza senza mai lasciarsi afferrare pienamente. Il contemporaneo introduce una costruzione

del tempo che, nella sua relazione con le soggettività che la abitano, pensa queste ultime non più schiacciate sulla continuità bensì esposte, non senza rischi, all'intempestività.

> La contemporaneità è [...] una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente essa è **quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo**. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa. Nel contemporaneo si realizza un appuntamento tra i tempi. Interpolare i tempi. (Agamben 2009, pp. 20-21)

Nella contemporaneità il presente viene scandito tra il 'non più' e un 'non ancora'. Questa distanza tra i tempi, questo stare in bilico per guardare meglio, garantisce alle forme della citazione di riattualizzare il passato secondo le fogge e le necessità del presente. Capacità di richiamare, rievocare, di attivare significazioni inedite. Il contemporaneo indica un posizionamento lungo i limiti del discorso, per guardare verso il centro ma da lontano, con la giusta distanza nei confronti del presente e allargando lo sguardo all'esterno, verso una proiezione del futuro. Sullo sfondo della contemporaneità pensata da Agamben si manifestano i bagliori dell'immagine dialettica, a cui Benjamin, nei suoi *Passages*, fa continuamente ritorno (cfr. Desideri, Baldi 2010, 111-114). Un'immagine dialettica si costruisce a partire dai salti e dagli scarti temporali, un'immagine che appare per brevi attimi per mostrare una visione del presente a partire da una configurazione rinvenibile nella storia, per iscrivere tracce del 'Già-stato' nell''Adesso' (cfr. Didi-Huberman 2007, p. 112). Ecco una delle definizioni benjaminiane di immagine dialettica:

> Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. (Benjamin 2010, p. 516)

In che modo il cinema riflette sulla contemporaneità e la indaga? Come si compie il lavoro della rimemorazione, della presa cosciente sul passato? Quali sono le modalità con cui ripensare gli intrecci temporali, le conseguenze e i ritorni del passato nel presente, che l'attualità sembra aver dileguato? Le immagini che si frappongono tra soggetto e mondo sono logore, abusate, esauste, inutili. Eppure, per abitare il mondo, bisogna educare ed esercitare il proprio sguardo.

Le potenzialità del cinema nel circuito delle immagini contemporanee si dischiudono ogni volta che un film predispone ed espone uno spazio intermediale utile a ripensare i rapporti tra passato e presente, a bloccare l'incedere di una **deriva dell'immaginario** (cfr. Grande 2003, pp. 70-71) e a favorire i passaggi e le traduzioni tra immagini e senso, tra ciò che si dà a vedere nei testi audiovisivi e gli universi simbolici; ogni volta che registi e spettatori accettano la sfida di riconfigurare la propria azione sul mondo anche a partire dallo sguardo. Queste potenzialità non hanno una definizione ultimativa né possono essere classificate in uno stile o in un genere: i film stimolano registi, spettatori e teorici a confrontarsi costantemente con essi.

Se il bisogno di assegnare allo spettatore delle responsabilità nei confronti delle immagini che egli stesso produce e che quotidianamente fruisce si fa sempre più pressante – non è mai stato sufficiente il semplice consumo, la condivisione o la rimediazione di immagini –, allora i film che tornano a riflettere sulle immagini prodotte da altri media, sui traumi e sulle guerre per richiamarne gli effetti sul presente e costruire una distanza critica sono delle postazioni privilegiate per osservare il contemporaneo.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.

Agamben, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri.

Agamben, Giorgio (2003). *Stato di eccezione (Homo sacer, II, i)*. Torino: Bollati Boringhieri.

Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

Alloa, Emmanuel (2013). «Le geste enfoui: Répétition et anamnèse dans *Shoah* et *S-21*». En: Bayard, Pierre; Phay-Vakalis, Soko (éds.), *Cambodge, le génocide effacé*. Nantes: Editions Cécile Defaut, pp. 207-225.

Alonge, Giaime (2001). *Cinema e guerra: Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*. Torino: UTET.

Assmann, Aleida (2002). *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. di Simona Paparelli. Milano: Bompiani. Trad. di: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999.

Aumont, Jacques (1998). *L'occhio interminabile: Cinema e pittura*. Trad. di Daniela Orati. Venezia: Marsilio. Trad. di: *L'oeil interminable*, 1989.

Aumont, Jacques (2007). *A cosa pensano i film*. Trad. di Chiara Tognoli. Pisa: ETS. Trad. di: *À quoi pensent les film*, 1996.

Balázs, Béla (1975). *Il film: Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Trad. di Grazia Di Gianmatteo e Fernaldo Di Gianmatteo. Torino: Einaudi. Trad. di: *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1948.

Balázs, Béla (2008). *L'uomo visibile*. A cura di Leonardo Quaresima. Trad. di Sara Terpin. Torino: Lindau. Trad. di: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924.

Barthes, Roland (1966). *Elementi di semiologia*. Trad. di Andrea Bonomi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Éléments de sémiologie*, 1964. Communications 4.

Barthes, Roland (2003). *La camera chiara: Nota sulla fotografia*. Trad. di Renzo Guidieri. Torino: Einaudi. Trad. di: *La chambre claire: Note sur la photographie*, 1980.

Bazin, André (1985). «Lettre de Sibérie». In: Turigliatto, Roberto (a cura di), *Nouvelle Vague*. Torino: Festival Internazionale Cinema Giovani; Lindau, pp. 228-230. Trad. di: «Lettre de Sibérie». *France Observateur*, 30 octobre, 1958.

Bazin, André (1989). «Pittura e cinema». *Cinema & Cinema*, 54-55, pp. 127-130. Trad. di: «Peinture et cinéma». En: Bazin, André (1959), *Qu'est-ce le cinema?*, vol. 2, *Le cinéma et les autres arts*.

Bazin, André (2008). *Che cos'è il cinema?* Trad. di Adriano Aprà. Milano: Garzanti. Trad. di: *Qu'est-ce que le cinéma?* 4 voll., 1958-1962.

Becattini, Edoardo (2011). «Immagini (ri)vedute e montaggio obbligato». In: Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano; Zucconi, Francesco (a cura di), *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi.* Roma: Fondazione dello Spettacolo, pp. 121-136.

Bellour, Raymond (2007). *Fra le immagini: Fotografia, cinema, video*. Trad. di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni. Milano: Bruno Mondadori. Trad. di: *L'Entre-Images*, 1990.

Belpoliti, Marco (2014). *L'età dell'estremismo*. Parma: Guanda.

Benjamin, Walter (2004). «Il narratore: Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov». In: Ganni, Enrico (a cura di), *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. 6, *Scritti 1934-1937*. Trad. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, pp. 320-342. Trad. di: «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows». In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, 2. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, 1991.

Benjamin, Walter (2012). «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» [prima stesura]. In: Ganni, Enrico (a cura di), *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. 6, *Scritti 1934-1937*. Trad. di Francesca Boarini. Torino: Einaudi, pp. 271-303. Trad. di: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». In: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 1. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, 1974.

Benjamin, Walter (2014). *I «passages» di Parigi*, vol. 1. A cura di Enrico Ganni. Trad. di Giuseppe Russo. Torino: Einaudi. Trad. di: *Das Passagenwerk*. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, 1982.

Benveniste, Émile (1971). *Problemi di linguistica generale*. Milano: il Saggiatore. Trad. di: *Problèmes de linguistique générale*, 1966.

Benveniste, Émile (1976). *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. 2 voll. Torino: Einaudi. Trad. di: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1966.

Bernardi, Sandro (2000). *Kubrick e il cinema come arte del visibile*. Milano: il Castoro.

Bertetti, Paolo (2013). *Lo schermo dell'apparire: La teoria della figuratività nella semiotica generativa*. Bologna: Esculapio.

Bertrand, Denis (2007). «La scrittura dell'esperienza estrema». In: Marrone, Gianfranco; Dusi, Nicola; Lo Feudo, Giorgio (a cura di), *Narrazione ed esperienza: Intorno a una semiotica della vita quotidiana*. Roma: Meltemi, pp. 103-113.

Bettetini, Gianfranco (1984). *La conversazione audiovisiva: Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.

Bloch, Marc (1997). *Storici e storia*. A cura di Étienne Bloch. Torino: Einaudi.

Bloch, Marc (1998). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Trad. di Giuseppe Gouthier. Torino: Einaudi. Trad. di: *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1993.

Blümlinger, Christa (2004). «Harun Farocki: Critical Strategies» In: Elsaesser, Thomas (ed.), *Harun Farocki Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 315-3212.

Bluter, Judith (2010). *Frames of war: When Is the Life Grievable?* London: Verso.

Boltanski, Luc (2000). *Lo spettacolo del dolore: Morale umanitaria, media e politica*. Trad. di Barbara Bianconi. Milano: Raffaello Cortina. Trad. di: *La souffrance à distance*, 1993.

Bolter, Jay David (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. New York: Palgrave Macmillan.

Bolter, Jay David; Grusing, Richard (2002). *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. A cura di Alberto Marinelli. Trad. di Benedetta Gennaro. Milano: Guerini e Associati. Trad. di: *Remediation: Understanding New Media*, 1999.

Boresco, Alberto; Mano, Davide (2010). «L'obiettivo, lo specchio, il mirino: Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano». *Cinergie: Il cinema e le altre arti*, 20, pp. 33-37.

Borradori, Giovanna (2003). *Filosofia del terrore: Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*. Roma; Bari: Laterza.

Bowden, Mark (2012). *La cattura*. Trad. di Daniele Didero e Francesco Peri. Milano: Rizzoli. Trad. di: *The Finish: The Killing of Osama Bin Laden*, 2012.

Bühler, Karl (1983). *Teoria del linguaggio: La funzione rappresentativa del linguaggio*. Trad. di Serena Cattaruzza Derossi. Roma: Armando. Trad. di: *Sprachtheorie*, 1934.

Burini, Silvia; Niero, Alessandro (2010). «Jurij Lotman, Caccia alle streghe: Semiotica della paura». In: Migliore, Tiziana (a cura di), *Incidenti ed esplosioni: A. J. Greimas e J. M. Lotman: Per una semiotica della cultura*. Roma: Aracne, pp. 241-264.

Burnet, James (2004). «La ricostruzione della memoria di un genocidio senza immagini». In: Bariffi, Alba; Brianzoli, Giorgia; Mosso, Luca (a cura di), *La memoria ostinata: Il cinema di Rithy Panh*. Milano: Filmmaker/doc9 Festival internazionale di film e video, pp. 9-15.

Calabrese, Omar (2002). *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.

Calabrese, Omar (2006). *Come si legge un'opera d'arte*. Milano: Mondadori.

Calabrese, Omar (2012). *La macchina della pittura: Pratiche pittoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Firenze: La Casa Usher.

Calabrese Omar (2013). *Il Neobarocco: Forme e dinamiche della cultura contemporanea*. Firenze: La Casa Usher.
Canudo, Ricciotto (1966). *L'officina delle immagini*. Trad. di Riccardo Redi. Roma: Edizioni di Bianco e Nero. Trad. di: *L'Usine aux images*, 1927.
Careri, Giovanni (2010). *La fabbrica degli affetti: La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*. Milano: il Saggiatore.
Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore and London: John Hopkins University.
Casetti, Francesco (1993). *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano: Bompiani.
Casetti, Francesco (2001). *Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
Casetti, Francesco (2005). *L'occhio del Novecento: Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani.
Casetti, Francesco (2006). «Intertestualità e lavoro sul film: Possibilità per la ricerca». In: Carluccio, Giulia; Villa, Federica (a cura di), *L'intertestualità: Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*. Torino: Kaplan, pp. 35-44.
Casetti, Francesco (2009). «Ritorno alla madrepatria: La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica». *Fata morgana: Quadrimestrale di cinema e visioni*, 8, pp. 173-188.
Casetti, Francesco (2011). «I media nella condizione post-mediale». In: Guastini, Daniele; Cecchi, Dario; Campo, Alessandra (a cura di), *Alla fine delle cose ultime: Contributi a una storia critica delle immagini*. Firenze: La Casa Usher, pp. 162-170.
Casetti, Francesco (2015). *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani.
Cati, Alice (2013). *Immagini della memoria: Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianze, genealogia, documentari*. Milano; Udine: Mimesis.
Cati, Alice (2014). «*The Act of Killing*: L'impunità e la performatività della memoria». *Fata morgana*, 23, pp. 205-210.
Cecchi, Dario (2013). *La costituzione tecnica dell'umano*. Macerata: Quodlibet.
Cervini, Alessia; Scarlato, Alessandro; Venzi, Luca (2010). *Splendore e miseria del cinema: Sulle «Histoire(s)» di Jean-Luc Godard*. Cosenza: Pellegrini.
Chamayou, Grégoire (2014). *Teoria del drone: Principi filosofici del diritto di uccidere*. Trad. di Marcello Tarì. Roma: DeriveApprodi. Trad. di: *Théorie du drone*, 2013.
Chandler, David Porter (1991). *The Tragedy of Cambodian History: War, Politics and Revolution since 1945*. New Haven: Yale University Press.
Chion, Michel (2006). *Stanley Kubrick: L'umano, né più né meno*. Trad. di Silvia Angrisani. Torino: Lindau. Trad. di: *Stanley Kubrick: L'humain, ni plus ni moins*, 2005.
Colombo, Fausto; Eugeni, Ruggero (1996). *Il testo visibile: Teoria, storia e modelli di analisi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Costa, Antonio (2002). *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi.
Crary, Jonathan (2013). *Le tecniche dell'osservatore: Visione e modernità nel XIX secolo*. A cura e trad. di Luca Acquarelli. Trad. di: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990.
Dall'Asta, Monica (2007). «Benjamin/Bazin: dall'aura dell'immagine all'aura dell'evento». In: Canadè, Alessandro (a cura di), *Benjamin, il cinema e i media*. Cosenza: Pellegrini, pp. 187-230.
Damisch, Hubert (2008). *Ciné fil*. Paris: Seuil.
Damisch, Hubert; Bois, Yve-Alain; Hollier, Denis; Krayss, Rosalind (1999). «A conversation with Hubert Damisch». *October*, 88, pp. 3-17.
Daney, Serge (1995). *Lo sguardo ostinato: Riflessioni di un cinefilo*. Trad. di Silvia Pareti. Milano: il Castoro. Trad. di: *Persévérance: Entretien avec Serge Toubiana*, 1994.
Daney, Serge, (1999). *Cinema, televisione, informazione*. Trad. di Giulia Carluccio. Roma: Edizioni e/o. Trad. parziale di: *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, 1991.
De Certeau, Michel (2006). *La scrittura della storia*. A cura di Silvano Facioni. Trad. di Anna Geronimidis. Milano: Jaca Book. Trad. di: *L'écriture de l'histoire*, 1975.
De Certeau Michel (1994). «Il film storico e i suoi problemi: Conversazione». In: Gori, Gianfranco Miro (a cura di), *La storia al cinema: Ricostruzione del passato interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni, pp. 381-395.
De Gaetano, Roberto (2010). *L'immagine contemporanea: Cinema e mondo presente*. Venezia: Marsilio.
Deirdre, Boyle (2010). «Trauma, Memory, Documentary. Re-enactment in Two Films by Rithy Panh (Cambodia) and Garin Nugroho (Indonesia)». In: Sarkar, Bhaskar; Walker, Janet (eds.), *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*. New York; London: Routledge, pp. 155-172.
Deleuze, Gilles (1984). *L'immagine-movimento: Cinema 1*. Trad. di Jean-Paul Manganaro. Milano: Ubulibri. Trad. di: *L'image-mouvement*, 1983.
Deleuze, Gilles (1989). *L'immagine-tempo: Cinema 2*. Trad. di Liliana Rampello. Milano: Ubulibri. Trad. di: L'image-temps, 1985.
Deleuze, Gilles (2000). *Pourparler: 1972-1990*. Trad. di Stefano Verdicchio. Macerata: Quodlibet. Trad. di: *Pourparlers*, 1990.
Deleuze, Gilles. (2004). *Francis Bacon: Logica della sensazione*. Trad. di Stefano Verdicchio. Macerata: Quodliber. Trad. di: *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2002.
Deleuze, Gilles (2009). *Foucault*. Trad. di Pier Aldo Rovatti e Federica Sossi. Napoli: Cronopio. Trad. di: *Foucault*, 1986.
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2010). *Millepiani: Capitalismo e schizofrenia*. A cura di Massimo Carboni. Trad. di. Giorgio Passerone. Roma: Castelvecchi. Trad. di: *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 1980.
De Maria, Cristina (2012). *L'archivio, le immagini, il testimone: Studi se-*

miotici sulla rappresentazione visiva di memorie traumatiche. Bologna: Bononia University Press.
Derrida, Jacques (1996). *Mal d'archivio: Un'impressione freudiana*. Trad. di Giovanni Scibilia. Napoli: Filema. Trad. di: *Mal d'archive: Une impression freudienne*, 1995.
Derrida, Jacques; Stiegler, Bertrand (1997). *Ecografie della televisione*. Trad. di Laura Chiesa. Milano: Raffaello Cortina. Trad. di: *Échographies de la télévision*, 1996.
Didi-Huberman, Georges (2005). *Immagini malgrado tutto*. Trad. di Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina. Trad. di: *Images malgré tout*, 2003.
Didi-Huberman, Georges (2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Trad. di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri. Trad. di: *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002.
Didi-Huberman, Georges (2007). *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*. Trad. di Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri. Trad. di: *Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000.
Didi-Huberman, Georges (2010). *L'œil et l'histoire, t. 2, Remontages du temps subi*. Paris: Minuit.
Dinoi, Marco (2008). *Lo sguardo e l'evento: I media, la memoria, il cinema*. Firenze: Le Lettere, 2008.
Dubois, Philippe (1996). *L'atto fotografico*. A cura di Bernardo Valli. Urbino: Quattro Venti. Trad. di: *L'acte photographique*, 1983.
Eisenman, Stephen F. (2007). *The Abu Ghraib Effect*. London: Reaktion Books.
Ejzenštejn, Sergej Michajlovič (2003). *La natura non indifferente*. Trad. di Giorgio Kraiski, Laura Pantelich, Antonella Summa. Venezia: Marsilio. Trad. di: «Neravnodušnaja priroda». In: Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. 3, 1964.
Ejzenštejn, Sergej Michajlovič (2004). *Teoria generale del montaggio*. A cura di Pietro Montani. Trad. di Cinzia De Coro, Federica Lamperini. Venezia: Marsilio. Trad. di: «Montaž». In: Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. 2, 1970.
Elkins, James, (1999). *The Domain of Images*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
Elsaessar, Thomas (2004). «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist». In: Elsaessar, Thomas (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Esposito, Roberto (2002). *Immunitas: Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
Esposito, Roberto (2004). *Bíos: Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
Eugeni, Ruggero (1999). *Film, sapere, società: Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Milano: Vita e Pensiero.
Eugeni, Ruggero (2007). «Lo spettatore-archivio: Cinema, memoria, mo-

dernità». *Fata Morgana: Quadrimestrale di cinema e visoni*, 2, pp. 29-38.
Eugeni, Ruggero (2009). «La cornice spezzata del presente: Figure della memoria in Stanely Kubrik e Hideo Nakata». In: Mengoni, Angela (a cura di), *Racconti della memoria e dell'oblio*. Siena: Protagon, pp. 149-164.
Fabbri, Paolo (1998). *La svolta semiotica*. Roma; Bari: Laterza.
Fabbri, Paolo; Montanari, Federico (2004). «Per una semiotica della comunicazione strategica» [online]. *E|C: Rivista dell'Associazione italiana di Studi semiotici*. Disponibile all'indirizzo `http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php`.
Faccioli, Alessandro (2008). «Rulli di guerra nel cinema muto». In Isnenghi, Mario; Daniele, Ceschin (a cura di), *Gli italiani in guerra: Conflitti, identità memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. 3, t. 1, *La Grande Guerra: Dall'intervento 'alla vittoria militarista'*. Torino: UTET, pp. 870-877.
Farocki, Harun (2004a). «Phantom Image». *Public*, 29, pp. 12-22.
Farocki, Harun (2004b). «Controlling Observation». In: Elsaesser, Thomas (ed.) *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 289-295.
Fisk, Robert (2000). *Il martirio di una nazione: Il Libano in guerra*. Trad. di Alessandra Maestrini e Bruna Tortorella. Milano: il Saggiatore. Trad. di: *Pity the Nation: Lebanon at War,* 1990.
Floch, Jean-Marie (2003). *Cinque fotografie di Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Alfred Stieglitz, Paul Strand*. A cura e trad. di Luisa Scalabroni. Roma: Meltemi. Trad. di: *Les formes de l'empreinte*, 1986.
Foster, Hal (2006). *Il ritorno del reale: L'avanguardia alla fine del Novecento*. Trad. di Barbara Carneglia. Milano: Postmedia. Trad. di: *The return of the Real: The Avant-Gard at the End of the Century*, 1996.
Folman, Ari; Polonsky, David (2009). *Valzer con Bashir: Una storia di guerra*. Trad. di Isabella Zani. Milano: Rizzoli. Trad. di: *Walz with Bashir: A Lebanon War Story*, 2009.
Foucault, Michel (1993). Sorvegliare *e punire: Nascita della prigione*. Trad. di Alcesti Tarchetti. Torino: Einaudi. Trad. di: *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975.
Foucault, Michel (2001). *Il discorso, la storia, la verità*. A cura di Mauro Bertani. Torino: Einaudi.
Foucault, Michel (2006). *L'archeologia del sapere*. Trad. di Giovanni Bogliolo. Milano: BUR. Trad. di: *L'archéologie du savoir*, 1969.
Foucault, Michel (2009). *«Bisogna difendere la società».* A cura di Mauro Bertani e Alessandro Fontana. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *«Il faut défendre la societé»,* 1997.
Freud, Sigmund (1997). «Al di là del principio del piacere». In: Freud, Sigmund, *Opere 1917-1923*. A cura di Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 187-249. Trad. di: «Jenseits des Lustprinzips». In: Freud, Sigmund, *Psychoanalytischer Verlag*, 1920.

Genet, Jean (1983). «'Quatre heures à Chatila'». *Revue d'études palestiniennes*, 6.
Grande, Maurizio (2003). *Il cinema in profondità di campo*. A cura di Roberto De Gaetano. Roma: Bulzoni.
Greimas, Algridas Julien (1985). *Del senso 2: Narrativa, modalità, passioni*. Trad. di Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato. Trad. di: *Du sens II: Essais sémiotique*, 1983.
Greimas, Algridas Julien (2001). «Semiotica figurativa e semiotica plastica». In: Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol. 2, *Teoria del discorso*. Trad. di Emilia Corsanego e Tarcisio Lancioni. Roma: Meltemi, pp. 196-210. Trad. di: «Sémiotique figurative et sémiotique plastique». *Actes sémiotiques: Documents*, 6 (60), 1984.
Greimas, Algridas Julien (2004). *Dell'imperfezione*. Trad. di Gianfranco Marrone. Palermo: Sellerio. Trad. di: *De l'Imperfection*, 1987.
Greimas, Algridas Julien; Courtés Joseph (a cura di) (2007). *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. A cura e trad. di Paolo Fabbri. Milano: Mondadori. Trad. di: *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2007.
Gombrich, Ernst (2003). *Aby Warburg: Una biografia intellettuale*. Trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti. Trad. di: *Aby Warburg: An intellectual biography*, 1970.
Gourevitch, Paul; Morris, Errol (2009). *La ballata di Abu Ghraib*. Trad. di Norman Gobetti. Torino: Einaudi. Trad. di: *Standard Operating Procedure*, 2008.
Jacoviello, Stefano (2011). «Il sacrificio, il devoto, l'immagine e il testimone». In: Del Monte, Marco (a cura di), *Far comprendere far vedere: Cinema, fruizione, multimedialità: Il caso 'Russie!' = Atti del convegno* (Venezia, Università Ca' Foscari, 7-8 luglio 2010). Crocetta del Montello: Terra Ferma, pp. 107-118.
Jacoviello, Stefano (2011). «Lo sguardo del testimone: Etica, estetica e politica dell'immagine contemporanea». In: Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano; Zucconi Francesco (a cura di), *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*. Roma: Fondazione dello Spettacolo. pp. 61-82.
Jedlowski, Paolo (2009). *Il racconto come dimora: 'Heimat' e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
Kapeliouk, Amnon (1983). *Sabra e Chatila: Inchiesta su un massacro*. Trad. di Giancarlo Paciello. Roma: Corrispondenza Internazionale. Trad. di: *Sabra et Chatila: Enquête sur un massacre*, 1982.
Krauss, Rosalind (2005a). *L'arte nell'era poste mediale: Marcel Broodthaers*. Milano: Postmedia. Trad. di: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 1999.
Krauss, Rosalind (2005b). *Reinventare il medium: Cinque saggi sull'arte di oggi*. Milano: Bruno Mondadori.

Lancioni, Tarcisio (2009). *Immagini narrate: Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano: Mondadori Università.
Langewiesche, William (2011). *Esecuzioni a distanza*. Trad. di Matteo Codignola. Milano: Adelphi. Trad. di: *The Distant Executioner Predator*, 2010.
Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand (1993). *Enciclopedia della psicanalisi*. 2 voll. A cura di Luciano Mecacci; Cynthia Puca; Giancarlo Fuà. Roma; Bari: Laterza. Trad. di: *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967.
Latour, Bruno (1996). *Pétite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris: Synthélabo.
Latour, Bruno (2001). «Piccola filosofia dell'enunciazione». In: Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco, (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol. 2, *Teoria del discorso*. Roma: Meltemi, pp. 64-77.
Lautissier, Fanny (2009). «*Valse avec Bachir:* Récit d'une mémoire effacée» [online]. *Conserveries mémorielles*, 6. Disponibile all'indirizzo: `http://cm.revues.org/370` (2014-06-20).
Le Goff, Jacques (1982). *Storia e memoria*. Torino: Einaudi.
Levi, Primo (2007). *I sommersi e salvati*. Torino: Einaudi.
Lincoln, Bruce (2007). *Religion, Empire, and Torture: The Case of Achaemenian Persia: With a Postscript on Abu Ghraib*. Chicago: University of Chicago Press.
Lotman, Jurij Michajlovič (1985). *La semiosfera*. Venezia: Marsilio.
Lotman, Jurij Michajlovič (1993). *La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
Lotman, Jurij Michajlovič; Uspenskij, Boris Andreevič (1975). *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.
Manovich, Lev (2002). *Il linguaggio dei nuovi media*. Trad. di Roberto Merlini. Milano: Olivares. Trad. di: *The Language of the New Media*, 2001.
Marin, Louis (1981). *Le portrait du roi*. Paris: Minuit.
Marin, Louis (2002). *Della rappresentazione*. A cura di Lucia Corrain. Trad. di Marta Della Bernardina, Elisabetta Giganti, Paola Pacifici, Roberto Pellerey, Chiara Sibona. Roma: Meltemi. Trad. parziale di: *De la représentation*, 1994.
Marin, Louis (2012). *Opacità della pittura: Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*. Trad. di Elisabetta Gigante. Firenze: La casa Usher. Trad. di: *Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*, 2006.
Marrone, Gianfranco (2001). *Corpi sociali: Processi comunicativi e semiotica del testo*. Torino: Einaudi.
Marrone, Gianfranco (2005). *La Cura Ludovico: Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*. Torino: Einaudi.
Marrone, Gianfranco (2010). *L'invenzione del testo: Una nuova critica della cultura.* Roma; Bari; Laterza.
Mengoni, Angela (2009). «'Accumulare prove': Trauma e lavoro memoriale

in *Muriel* di Alain Resnais». In: Mengoni, Angela (a cura di), *Racconti della memoria e dell'oblio*. Siena: Protagon, pp. 187-231.
Mengoni, Angela (2011). «Restituire l'evento allo sguardo: Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman». In: Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano; Zucconi, Francesco (a cura di), *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*. Roma: Fondazione dello Spettacolo, pp. 83-104.
Metz, Christian (1975). *La significazione nel cinema*. Trad. di Alberto Farassino. Milano: Bompiani. Trad. di: *Essais sur la signification au cinéma*, 1972.
Metz, Christian (1995). *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. A cura di Augusto Sainati. Trad. di Antonietta Sanna. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. Trad. di: *L'Enonciation impersonelle ou le site du film*, 1991.
Migliore, Tiziana (2008). «Lo sguardo dell'altro: Strategie del Camouflage. Intervista a Paolo Fabbri» [online]. *E|C: Rivista dell'Associazione italiana di Studi Semiotici*. Disponibile all'indirizzo `http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=405` (2014-08-10).
Mirzoeff, Nicholas (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
Mitchell, William J. Thomas (2008a). «Realismo e immagine digitale». In: *Cultura visuale: Paradigmi a confronto*. A cura di Roberta Coglitore. Palermo: duepunti, pp. 81-99.
Mitchell, William J. Thomas (2008b). «Cloning Terror: The War of Image 2001-04». In: Costello, Diarmuid; Willsdon, Dominic, (eds.), *The Life and Death of Image: Ethics and Aesthetics*. New York: Cornell University Press, pp. 179-207.
Mitchell, William J. Thomas (2012). *Cloning Terror: La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*. A cura e trad. di Francesco Gori. Firenze: La Casa Usher. Trad. di: *Cloning Terror: The war of images, 9/11 to the present*, 2011.
Montanari, Federico (2004). *Linguaggi della guerra*. Roma: Meltemi.
Montani, Pietro (1999). *L'immaginazione narrativa: Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Roma: Guerini e Associati.
Montani, Pietro (2007). *Bioestetica: Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci.
Montani, Pietro (2009). «La funzione testimoniale dell'immagine». In: Gregory, Tullio (a cura di), *XXI secolo: Comunicare e rappresentare*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 447-488.
Montani, Pietro (2010a). *L'immaginazione intermediale: Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma; Bari: Laterza.
Montani, Pietro (2010b). «Apertura e differenza delle immagini». *Aut-Aut*, 348, pp. 45-65.
Montani, Pietro (2011a). «Introduzione: Lo sguardo, l'evento e il debito di

testimonianza delle immagini». In: Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano; Zucconi, Francesco (a cura di), *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*. Roma: Fondazione dello Spettacolo, Roma, p. 15-21.

Montani, Pietro (2011b). «Introduzione». In: Vetrov, Dziga, *L'occhio della rivoluzione: Scritti dal 1922 al 1942*. A cura di Pietro Montani. Milano: Mimesis.

Montani, Pietro (2014). *Tecnologie della sensibilità: Estetica e immaginazione interattiva*. Milano: Raffaello Cortina.

Morag, Raya (2013). «*Waltzing with Bashir*»: *Perpetrator Trauma and Cinema*. London; New York: I.B. Tauris.

Naira, Antoun (2009). «Film review: *Waltz with Bashir*» [online]. *The Electronic Intifada*. Disponibile all'indirizzo `http://electronicintifada.net/v2/article10322.shtml` (2014-09-15).

Nichols, Bill (2006). *Introduzione al documentario*. Milano: il Castoro. Trad. di: *Introduction to Documentary*, 2001.

Nichols, Bill (2010). «Feelings Of Revulsion And The Limits Of Academic Discourse» [online]. *Jump Cut: A Review Of Contemporary Media, 50.* Disponibile all'indirizzo `http://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/sopNichols/index.html` (2014-09-10).

Nora, Pierre (1981). «Il ritorno dell'avvenimento». In: Nora, Pierre; Le Goff, Jacques (a cura di), *Fare storia: Temi e metodi della nuova storiografia*. Torino: Einaudi, pp. 139-158.

Oppenheimer, Joshua (2013). «Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh». In: Ten Brink, Joram; Oppenheimer, Joshua (eds.), *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*. New York: Columbia University Press, pp. 243-255.

Parret, Herman (2005). *Tre lezioni sulla memoria*. Firenze: Le Monnier.

Peirce, Charles Sander (2003). *Opere*. A cura di Massimo Bonfantini. Milano: Bompiani. Trad. di: *Collected Papers*, 1931.

Perniola, Ivelise (2003). *Chris Marker o del film-saggio*. Torino: Lindau.

Phan, Rithy (2004). «Je suis un arpenteur des mémoires». *Chaiers du Cinéma*, 587.

Pinotti, Andrea; Somaini, Andrea (2009). «Introduzione». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 9-35.

Pinotti, Andrea; Somaini, Andrea (2012). «Introduzione». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Water Benjamin: Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*. Torino: Einaudi, pp. IX-XXVIII.

Polacci, Francesca (2012). «Introduzione». In: Polacci, Francesca (a cura di), *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon, pp. 11-23.

Procida, Saverio (1916). «Per la storia d'una follia universale e per la più universale esecrazione d'una follia della Storia». *L'Arte muta*, 2, pp. 14-16.

Rancière, Jacques (2007). *Il destino delle immagini*. Trad. di Donata Chiricò. Cosenza: Pellegrini. Trad. di: *Le Destin des images,* 2003.
Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
Renzi, Renzo; Brunetta, Gian Piero; Tromellini, Angela (1993). *Il cinematografo al campo: L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*. Ancona: Transeuropa.
Renzi, Eugenio; Schweizer, Ariel (2008). «*Valse avec Bashir*: Entretien avec Ari Folman». *Cahiers du cinéma*, 635, pp. 26-31.
Ricœur, Paul (1986). *Tempo e racconto 3*: *Il tempo raccontato*. Milano: Jaca Book. Trad. di: *Temps et récit III: Le temps raconté,* 1985.
Ricœur, Paul (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. A cura di Daniela Iannotta. Milano: Raffaello Cortina. Trad. di: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000.
Ricœur, Paul (2004). *Ricordare, dimenticare, perdonare: L'enigma del passato*. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern-Vergessen-Verzeihen*, 1998.
Rivette, Jacques (1961). «De l'abjection». *Cahiers du cinéma*, 120.
Rodowick, David Norman (2008). *Il cinema nell'era del virtuale*. Milano: Olivares. Trad. di: *The Virtual Life of Film*, 2007.
Schapiro, Meyer (2002). *Per una semiotica del linguaggio visivo*. A cura di Giovanna Perini. Roma: Meltemi.
Scurati, Antonio (2010).*Gli anni che non stiamo vivendo: Il tempo della cronaca*, Milano: Bompiani.
Simmel, George (2010). *La metropoli e la vita dello spirito*. A cura di Paolo Jedlowski. Roma: Armando. Trad. di Paolo Jedlowski e Renate Siebert. Trad. di: «Die Großstädte und das Geistesleben» (1957). In: Simmel, George, *Brucke und Tür*, pp. 227-242.
Phay-Vakalis, Soko (2013). «Un génocide sans images? La peinture de Vann Nath face à l'aveuglement» En: Alloa, Emmanuel; Kristensen, Stefan (éds.), *Témoignage et survivance*. Geneve: Mētis, pp. 259-272
Sontag, Susan (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Milano: Mondadori. Trad. di Paolo Dilonardo. Trad. di: *Regarding the Pain of the Others*, 2003.
Todorov, Tzvetan (1996). *Gli abusi della memoria*. Trad. di Antonio Cavicchia Scalamonti. Napoli: Ipermedium. Trad. di: *Les abus de la mémoire*, 1995.
Uva, Christian (2009). *Impronte digitali: Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*. Roma: Bulzoni.
Violi, Patrizia (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
Virilio, Paul (1996). *Guerra e cinema: Logistica della percezione*. Trad. di Dario Buzzolan. Torino: Lindau. Trad. di: *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, 1984.
Virilio, Paul (1989). *La macchina che vede: L'automazione della Percezione*.

Trad. di Giancarlo Pavanello. Milano: SugarCo. Trad. di: *La machine de vision: Essai sur les nouvelles techniques de représentation*, 1988.
Yates, Frances Amelia (1993). *L'arte della memoria*. Trad. di Albano Biondi e Aldo Serafini. Torino: Einaudi. Trad. di: *The Art of Memory*, 1966.
Warburg, Aby (2002). *Mnemosyne: L'Atlante delle immagini*. A cura di Maurizio Ghelardi. Trad. di Bettina Muller e Maurizio Ghelardi. Torino: Aragno. Trad. di: *Bilderatlas Mnemosyne*, 2000.
Weizman, Eyal (2013). *Il minore dei mali possibili*. Roma: Nottetempo. Trad. di Nicola Perugini. Trad. di: *The Least of All Possible Evils*, 2011.
Wieviorka, Annette (1999). *L'era del testimone*. Milano: Raffaello Cortina. Trad. di. Federica Sossi. Trad. di: *L'ère du témoin*, 1998.
Zucconi, Francesco (2013). *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*. Milano: Mimesis.

I film analizzati in queste pagine mostrano come le potenzialità testimoniali delle immagini di guerra possano attivarsi grazie al montaggio di elementi eterogenei dal punto di vista mediale. Dalle immagini che documentano la guerra sul campo di battaglia, al dialogo tra disegni animati e reportage televisivi; dalle fotografie digitali diffuse sul web e utilizzate come prova giudiziaria contro i crimini di guerra, ai documenti conservati negli archivi che, sottoposti a processi di musealizzazione, rischiano di essere degradati al rango di testimoni muti, incapaci di riattivare la memoria collettiva.

Massimiliano Coviello ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane, specializzandosi in cinema, semiotica e teorie dell'immagine. Ha redatto la voce «Emigrazione» per il *Lessico del cinema italiano* (2014). È tra i curatori del volume *Sguardi incrociati* (2011). Fa parte della redazione di *Fata Morgana* e *Carte semiotiche*. Coordina il blog lavoroculturale.org.

Università
Ca'Foscari
Venezia