



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle
Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea Magistrale

Occhio:

Immagine, violenza e incomunicabilità sotto tiro

Relatore

prof. Marco Dalla Gassa

Laureanda

Valentina Stella

Matricola 857974

Anno accademico

2022/2023

Per non dormire

Per non morire

Indice

Introduzione.....	7
Capitolo 1 FORMA.....	16
Parti di verità: intenti, luogo e voyeurismo.....	18
La carne e l'occhio – un pensiero per immagini.....	23
Capitolo 2 CONTESTO.....	45
Questione di visibilità.....	48
Questione di (in)visibilità.....	58
Covering Atrocity.....	65
Capitolo 3 SILENZIO.....	82
La rabbia e il dialogo.....	82
Tempo, Montaggio, Immagine, Fuoco.....	90
Rimanere alla vita.....	104
CONCLUSIONE.....	119
BIBLIOGRAFIA.....	127
SITOGRAFIA.....	132
VIDEOGRAFIA.....	133
FILM & VIDEO ART.....	133
DOCUMENTARI & INTERVISTE.....	134
SERIE TV.....	135

INTRODUZIONE

La storia della pubblicazione del romanzo autobiografico *La nuit* di Elie Wiesel non fu lineare, ovvero la trasposizione immediata dall'evento alla memoria fu tutt'altro che semplice. L'autore si autoimpose di non scrivere, di «non toccare l'essenziale»¹ senza le parole giuste dal momento della liberazione dal campo di Buchenwald: al momento aveva sedici anni. Dopo un silenzio lungo quasi una decade, nonostante la complicità spassionata di uno scrittore Nobel per la Letteratura che insisté sulla necessità di scrivere e che di persona si presentò col manoscritto di editore in editore, questi sforzi portarono comunque ad un insuccesso: tutti definivano la sua storia troppo morbosa², e solamente nel 1958 *Les Éditions de Minuit* accettò di dare alle stampe l'autobiografia per il mercato francese.

La sua toccante prefazione, opera del noto scrittore francese François Mauriac, racconta di una vicenda in cui fu intervistato da un giovane giornalista israeliano. In breve tempo quest'ultimo gli indusse un moto di simpatia – nonostante la sua più tipica diffidenza verso sconosciuti – tale da caratterizzare le sue parole di toni più personali ed intimi.

Mi trovai a evocare dei ricordi del tempo dell'occupazione. Non sono sempre le circostanze alle quali abbiamo direttamente partecipato che ci toccano di più, e io confidai al mio giovane visitatore che nessuna visione di quegli anni oscuri mi aveva tanto segnato come quei vagoni riempi di bambini ebrei alla stazione... Non li avevo tuttavia visti con i miei occhi, ma fu mia moglie che me li descrisse ancora tutta piena dell'orrore che ne aveva provato.³

Il giovane confessò di essere stato uno di loro. L'autore, sbalordito, toccato e intimidito dall'esperienza profondamente sofferta e sofferente del suo ospite, lo abbracciò, e pianse. Era il

1 « I knew the role of the survivor was to testify. [...] So heavy was my anguish that I made a vow: not to speak, not to touch upon the essential for at least ten years. Long enough to see clearly. Long enough to learn to listen to the voices crying inside my own. Long enough to regain possession of my memory. Long enough to unite the language of man with the silence of the dead»: Seidman, Naomi, "Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage", in «Jewish Social Studies», Autumn, 1996, pp. 1-19, p.2, https://www.jstor.org/stable/pdf/4467484.pdf?refreqid=fastly-default%3A66ec1a32c57714ce816cd8d9bd28f14f&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 (ultimo accesso 05/09/2023). (Traduzione mia nel testo).

2 «They didn't want it. It was too morbid, they said.»: Academy of Achievement, "Elie Wiesel", <https://achievement.org/achiever/elie-wiesel/#interview> (ultimo accesso 05/09/2023).

3 François Mauriac nella prefazione a Wiesel, Elie, *La nuit* [1958], tr. it. *La notte*, Giuntina, Firenze 2011, p.5.

1954, a Parigi: quel giovane, non israeliano quanto piuttosto originario dell'Europa orientale, era lo stesso Wiesel, e Mauriac lo scrittore che lo presentò per la prima volta all'attenzione del mondo.

Questa piccola vicenda letteraria e personale è molto interessante. Primo, c'è una ambiguità rilevante racchiusa nella polisemia del termine «visione»⁴ usato nella seconda parte della seconda frase che, evitando di usare il termine *vista*, sottolinea simultaneamente la modalità con cui verrebbe da un lato preso in analisi un ricordo personale con i suoi dettagli caratteristici e, in senso opposto, la ricostruzione personale di una vicenda estranea alla propria esperienza individuale, *l'apparizione* creata dal suo farsi immagine: solamente in questo modo Mauriac ha potuto avvicinarsi alla brutalità e tentare di comprenderla, confermando così il suo primo assunto. Secondo, oltre ad essere una vicenda intima e profonda, questa racchiude in sé la questione del potere del testimone di evocare delle forme, delle figure legate alla propria personale esperienza temporale e spaziale nella mente dell'Altro; è reso evidente il processo con cui un evento diventa un atto di conoscenza attraverso la memoria e come questa venga interiorizzata dall'individuo ricevitore in *immagine, rappresentazione individualizzata*. Mauriac ha potuto dare uno sguardo a ciò che occhi diversi avevano constatato con orrore, provocandogli un'angoscia tale da rendere il risultato del suo personale atto di immaginazione – la sua visione veritiera ma comunque illusoria dei vagoni gremiti dei giovanissimi deportati – più angosciante di qualsiasi altra esperienza vissuta in prima persona ai tempi dell'Occupazione della Francia.

Sì, *tentare* di comprendere l'evento, perché Mauriac e sua moglie Jeanne non hanno visto, vissuto la stessa esperienza che ha infranto il giovanissimo Wiesel. Ne hanno constatato che un frammento, potendo comprendere solo successivamente le implicazioni reali di ciò che si presentò loro non una, ma ben due volte: della natura delle deportazioni a loro sconosciuta prima del finire della guerra, e della realtà del dolore individuale a pesare sul sopravvissuto in un tempo successivo. Il quadro non fu mai loro veramente completo: anche le esperienze di Jeanne Mauriac e Elie Wiesel rappresentano gradi di testimonianza differenti tra loro. L'oggetto dell'orrore che ispirò i coniugi non può far altro che essere diverso, rappresentò piuttosto un *simbolo* di brutalità, un estratto preso dalla materialità del dolore e dalla realtà storica a cui lo scrittore di origini romene fu sottomesso; nonostante questo fu l'immagine di quei vagoni a causare il dissiparsi del “sogno dell'uomo occidentale”⁵ nello scrittore francese e, ancora una volta, non l'esperienza dell'invasione nazista vissuta sulla propria

4 L'edizione originale francese usa il termine *vision*, che ha allo stesso modo del suo corrispondente italiano diversi significati di cui la maggioranza coincidenti. Le definizioni dei termini sono state attinte dalle versioni online dei dizionari Larousse per il francese e Treccani per l'italiano: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vision/82198> e <https://www.treccani.it/vocabolario/visione/> (ultimo accesso 05/09/2023).

5 François Mauriac nella prefazione a E. Wiesel, *La notte*, cit., p.6.

pelle. L'oggetto reale dello sguardo (il treno con i bambini), nella combinazione Jeanne/François, infine, è stato confuso con l'atto di osservarne un'immagine a diversi gradi di distanza e con la trasposizione dalla parola alla rappresentazione visiva, dove sembra echeggiare la condizione di «turista nella realtà altrui e alla lunga anche nella propria»⁶ data dallo statuto dell'immagine nel contemporaneo.

Questa storia è usata nel presente contesto per introdurre alla complessità del tema della rappresentazione della violenza e della presunta incomunicabilità di quest'ultima. Sono soggetti di studio decisamente complessi e articolati, ed è questa la ragione per cui ci vorrebbe ben più di un elaborato per esaminarne le molteplici sfaccettature ed implicazioni: qui mi limiterò a prendere in esame alcuni significativi casi studio foto- e cinematografici con l'intento di porli in un inusuale ma prolifico dialogo tra loro. Per la struttura del presente saggio ho preso libero spunto da alcune osservazioni contenute nel notissimo saggio *Immagini malgrado tutto* di Georges Didi-Huberman, fondamentale per la comprensione della natura della fotografia e della demistificazione dell'idea diffusa di inimmaginabilità dell'orrore. Lo storico dell'arte francese analizza i quattro scatti strappati da un membro del Sonderkommando al campo di Birkenau nell'estate 1944 (Fig.1), unici nel loro genere in quanto le sole tracce visive per mano delle vittime *durante* lo sterminio, per poi indagare come queste siano state rielaborate e per quali finalità in tempi successivi il conflitto mondiale. La sua tesi è che il frammento-traccia dimostrerebbe la sua importanza all'interno di un «meccanismo di scomparsa generalizzata»⁷ al fine di permettere la parziale riapparizione di ciò che è stato distrutto e una maggiore comprensione dell'evento stesso. Proprio per questa ragione contrario all'idea di “inimmaginabilità” dell'evento, Didi-Huberman ne presenta i due problematici regimi più comunemente riscontrati, differenti tra loro ma simmetrici: da un lato l'estetismo, che si concentrerebbe troppo sulla forma dell'immagine misconoscendone la singolarità storica, dall'altra lo storicismo ne ripudierebbe le specificità formali.

Gli esempi abbondano. [...] certe importanti opere d'arte hanno suscitato nei commentatori abusive generalizzazioni sull'“invisibilità del genocidio”. Così, ad esempio, le scelte formali in *Shoah*, il film di Claude Lanzmann, sono servite da alibi per tutto un discorso – sia morale sia estetico – sull'irrapresentabile, l'infigurabile, l'invisibile e l'inimmaginabile... Queste scelte formali vanno tuttavia considerate nella loro specificità, e dunque nella loro relatività: non esprimono alcuna regola. Pur rinunciando a utilizzare qualsiasi “documento d'epoca”, il film *Shoah* non permette di formulare alcun

6 Sontag, Susan, *On Photography* [1977], tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, pp.50-51.

7 Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout* [2003], tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p.43.

giudizio perentorio sullo statuto degli archivi fotografici in generale. Piuttosto, il film propone una trama impressionante – di una decina d'ore – di *immagini* visive e sonore, di volti, di parole e di luoghi filmati, il tutto pervaso da scelte formali e da un impegno estremo sulla questione del *figurabile*.⁸

In Occidente l'immagine è diventata una vera e propria *forma mentis*, una modalità di pensare, processare e rapportarsi al reale, un sistema visuale le cui proprietà intrinseche e comunicative devono essere analizzate *escludendo qualsiasi influenza* di carattere morale, fenomeno pressoché inevitabile quando l'immagine rappresenta l'orrore. Il carattere di questa connotazione etica, morale e politica applicata alla rappresentazione della brutalità su cui si è concentrato Didi-Huberman ha costretto Annette Wieworka a denunciare una *pigrizia dello storico*, a cui si associano anche quelle *dell'esteta e del credente* da parte del saggista francese: questa “letteratura dell'incomunicabilità” ha fatto la sua fortuna⁹, ed è proprio da qui che Didi-Huberman amplia la sua dissertazione trattando del legame tra immagine e immaginario atroci in senso più ampio, sottolineando al contempo la necessità degli studiosi di conoscere e *responsabilizzarsi* di fronte al disastro e alla speculazione attraverso un lavoro di «montaggio immaginativo»¹⁰.

Dire che Auschwitz è «indicibile» o «incomprensibile» equivale a *euphemein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio; significa, cioè, quali che siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria. Noi, invece, «non ci vergogniamo di tenere fisso lo sguardo nell'inenarrabile». Anche a costo di scoprire che ciò che il male sa di sé, lo troviamo facilmente anche in noi.¹¹

Usata con questa modalità, la questione dell'“inimmaginabile” arriva a circuire ogni discorso presupponendo che qualsiasi prova materiale non possa permetterci uno spiraglio da cui guardare ai

8 Ivi, pp.43-44.

9 L'esempio più lampante è quello legato al termine "Olocausto" la cui storia semantica Giorgio Agamben attribuisce ad una tradizione *cristiana*. In merito alla questione ebraica il filosofo, che cita due volte Primo Levi, scrive in merito: «L'infelice termine “olocausto” (spesso con la O maiuscola) nasce da questa inconscia esigenza di giustificare la morte *sine causa*, di restituire un senso a ciò che sembra non poter aver senso: “...Scusi io uso questo termine Olocausto malvolentieri, perché non mi piace. Ma lo uso per intenderci. Filologicamente è sbagliato...”; “È un termine che quando è nato mi ha dato molto fastidio; ho poi saputo che è stato proprio Wiesel a coniarlo, poi però se ne è pentito e avrebbe voluto ritirarlo”.». Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Homo sacer III), Bollati Boringhieri, Torino 1998, p26.

Dal canto suo, Elie Wiesel afferma di averlo utilizzato in una delle sue opere per commentare il sacrificio di Isacco: «In the Bible, there is a word in Hebrew, *ola*, which means burned offering. I felt that's good. That's “holocaust.” That's good because it's fire and father and son. Meaning the son who almost died, but in our case it was the father who died, not the son. The word had so many implications that I felt it was good. Then it became accepted, and everybody used it and then I stopped using it because it was abused. Everything was a holocaust all of a sudden. I heard myself on television once, a sportscaster on television speaking of the defeat of a sports team and he said, “Was that a holocaust!” My God! Everything became a holocaust. In Bosnia, I remember, they spoke about a holocaust. I went to Bosnia to see. [...] Even if it isn't, I must move heaven and earth to prevent it, but at least not to use the word.». Academy of Achievement, “Elie Wiesel”, cit..

10 «Per sapere, bisogna dunque davvero immaginare: la *tavola di lavoro* speculativa si accompagna sempre a una *tavola di montaggio* immaginativa»: G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p.151.

11 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p.30.

misfatti perpetrati, e ciò non vale solamente per lo sterminio della popolazione ebraica. Gli studi sul rapporto tra questo specifico avvenimento storico e la natura dell'immagine è diventata una pietra angolare per lo studio del valore della rappresentazione visiva e della sua capacità di farsi testimonianza, e questo rende tutti i contributi come quelli contenuti in *Immagini malgrado tutto* non solo limitati all'analisi della Shoah, ma si spingono oltre fino alla più stretta contemporaneità per comprendere altre immagini, altre figurazioni, altri uomini e donne, altre culture e, purtroppo, altri crimini contro l'umanità. Mai quanto oggi la carenza di immagine e immaginario equivarrebbe alla dissoluzione della credibilità e dell'attendibilità della testimonianza oculare, specialmente e *soprattutto* se la violenza è implicata¹².

È in contesti come questi, così vicini nel tempo e nello spazio, che l'affermazione di Mauriac – «non sono sempre le circostanze alle quali abbiamo direttamente partecipato che ci toccano di più» – inizia ad avanzare verso di noi e la nostra verità: l'atto di creare un'immagine, di dare forma visiva a qualcosa che ci viene raccontato, ha in comune con quello dello scatto fotografico che estrapola figure dal e del mondo il risultato, ovvero il fatto di essere frutto del focus e degli interessi personali dell'autore, un taglio, una prospettiva sulla realtà, un atto di *appropriazione* e *selezione soggettiva*. Problematico è che anche la violenza può essere soggettiva in sé e, diversamente da quelle sistemica e simbolica che riguardano rispettivamente il funzionamento della macchina statale in tutti i suoi aspetti e quella che si manifesta nel linguaggio e nelle forme, secondo Slavoj Žižek «si coglie come tale sullo sfondo di una totale assenza di violenza, di perfetta nonviolenza»¹³.

C'è un altro caso a cui mi sono ispirata, che è tratto da una delle opere audiovisive più conosciute di Harun Farocki – *Images of the World and the Inscription of War* (1991) – dove analizza l'intreccio di immagini ed eventi storici che si richiamano a vicenda attorno le diverse letture del termine tedesco *Aufklärung*, legato profondamente all'Illuminismo come corrente storica, di pensiero e visione del mondo e all'ambito militare. In uno dei passaggi più importanti del video il regista tedesco attinge ad una delle fotografie dell'Album Auschwitz (Fig.2) e ne analizza il rapporto di sguardi e reciprocità: la voce narrante fuoricampo descrive l'espressione facciale della donna soggetto dello scatto corrispondere al rifiuto di un'avance maschile inappropriata in un boulevard, mentre nella realtà il soggetto prende direzione nei binari del campo durante il processo di selezione. Il curioso atteggiamento della donna sia a livello formale che contestuale pongono l'autore dello scatto e lo

12 Ciò risulta particolarmente evidente quando si parla dei casi opposti dove il quantitativo di immagini trabocca da avanzati algoritmi di programmi di IA quali *Midjourney*, *Deepdream* o *Dall-e* per citarne alcuni – senza contare i *deepfake* – che permettono di creare raffigurazioni di eventi che non hanno mai avuto luogo. Un esempio, tra i tanti che variano dall'estremamente ridicolo e superficiale al politicamente coinvolto, è quello inerente il presunto arresto di Donald Trump le cui immagini sono circolate su Twitter nel marzo 2023 che ha causato grandi tensioni tra gli elettori americani prima ancora che il processo verso il *former U.S. President* fosse concluso.

13 Žižek, Slavoj, *Violence* [2007], tr. it. *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano 2007, p.8.

spettatore in una posizione ambigua tale da estraniarsi di fronte alla protagonista, minoranza oggettificata in quanto al contempo donna ed ebrea: la fotografia riproduce così un gioco di sguardi e intenzioni non solo attoriali ma *autoriali* che sembra anticipare la domanda che lo storico dell'arte americano W. J. T. Mitchell avrebbe posto solamente più tardi all'interno degli studi di cultura visuale, ovvero, "what does the picture really want?". In questo modo Harun Farocki crea attraverso la raffigurazione della donna e del suo sguardo un piccolo cortocircuito di senso: le caratteristiche formali della protagonista dello scatto trasformano per qualche istante il contesto di Auschwitz in una questione legata al desiderio, e allo stesso tempo risultano inusuali per le vicende storiche che la vedono coinvolta.

Parlare di tutto questo è parlare della Gorgona e capire quale sia il nostro attuale rapporto con la presenza o l'assenza delle sue rappresentazioni di morte. Il mio obiettivo è tentare di non cadere in approcci ingenui nell'affrontare un tema così complesso e tracciare una lettura libera di comunanze e richiami visivi tra elementi estetici e storici molto differenti tra loro per natura e fruizione, ma che siano comunque inscritti nelle possibilità date dal video e dalla fotografia. Questa scelta è stata compiuta in virtù delle loro caratteristiche tecniche che permettono di rappresentare con più fedeltà le forme del reale e della violenza rispetto ad altri medium quali pittura e scultura, casi in cui la soggettività dell'artista si fa spesso preponderante e in cui è spesso frequente il rischio di allontanarsi dall'esperienza del trauma in quanto tale e del mondo così come si presenta ad ogni individuo dotato di vista in favore di una soggettività limitata unicamente alla figura del creatore. Inoltre, in questi ultimi generi artistici l'impatto che il soggetto della rappresentazione ha sul suo pubblico è spesso il risultato di una scelta stilistica in cui le forme subiscono delle trasformazioni ambigue che possono essere date per un bisogno interiore di denunciare le atrocità rappresentate, ma anche per ragioni estetiche: in poche parole, l'autonomia di queste arti rispetto al reale rende pericolosamente sfumati i confini degli elementi che caratterizzano queste tipologie di immagini. In più, la distribuzione e l'uso dei mezzi ottici saranno analizzati in particolare attraverso testimonianze visuali o scritte di crimini di guerra o di violazioni contro i diritti umani a partire dalla Seconda Guerra Mondiale fino a trattare casi a noi più contemporanei: le immagini scelte per questa tipologia di analisi dei media sono quelle che l'autrice ha considerato più rappresentative e lampanti verso i temi qui trattati e che reggevano confronti paralleli nonostante i diversi contesti di provenienza. È chiaro che i casi qui analizzati non possono essere considerati esaustivi di realtà geopolitiche, storiche, culturali e umanitarie ben distinte tra loro, ma il presente contributo mira piuttosto a far chiarezza delle modalità con cui un intricato sistema mediale può nascondere o distorcere la percezione della violenza a coloro che si scontrano con queste rappresentazioni dell'orrore: si è puntato a costruire degli strumenti il più universali possibili che ci si augura possano costituire una base per afferrare le singolari specifi-

cità di ogni caso in cui ci si imbatte in futuro.

La presente trattazione, quindi, si dividerà in tre capitoli dal titolo *Forma, Contesto e Silenzio*: tutti i titoli sono ispirati alle condizioni d'analisi a cui lo spettatore è solitamente costretto di fronte alle fatalità intrinseche alla lettura inimmaginabile dell'orrore, ovvero quelli dell'estetica, della storia e del racconto, col fine di ribaltare con l'utilizzo di casi peculiari legati all'immagine i precetti limitati alla sua fruizione e al suo statuto di strumento di conoscenza. Ognuna delle parti non deve essere vista quale spazio di sviluppo per un tema chiuso in se stesso e separato dagli altri, quanto piuttosto un dialogo con tutti gli elementi presi qui in considerazione. Il primo, *Forma*, vuole riflettere sullo sguardo che si posa sulle rappresentazioni dell'orrore per indagarne la potenza evocativa non solo in termini di ripugnanza, ma anche di voyeurismo. Essendo i desideri dell'osservatore spesso determinanti per comprendere la pluralità di letture possibili dell'immagine, queste verranno prese in esame al cambiare della tipologia di raffigurazioni e dei media che le rendono accessibili. A partire dai collage di Martha Rosler fino alle foto-ricordo attestanti gli abusi compiuti nella prigione di Abu Ghraib e alla condizione contemporanea di *horror reality* così come rilevata da Michela Marzano sarà definito il soggetto dell'analisi e quali effetti produce nell'individuo l'immaginario violento fine a se stesso. Successivamente l'opera di Georges Bataille sarà utile per decostruirne la fascinazione e come questa è denunciata in una delle ultime opere del critico regista Lars von Trier. A seguire, *Contesto* analizzerà la questione della visibilità nelle immagini aeree analogiche e digitali e le loro implicazioni pratiche e storiche in diversi contesti quali quello artistico, umanitario e militare. Si dimostrerà come una storia può essere manipolata non solo attraverso le parole che accompagnano il visivo, ma anche tramite il calcolo delle possibilità tecniche contenute nel visuale. Fare ciò è per rendere evidente un serio problema attualmente riscontrato dalle organizzazioni per i diritti umani che attesta in un tempo storico tecnologicamente avanzato e dove sembra l'occhio fotografico controlli tutto l'incapacità di rilevare (e quindi di conseguenza di immaginare) i crimini contro l'umanità compiuti dalle superpotenze. Infine l'ultimo capitolo, *Silenzio*, prenderà in analisi non solo la complessa questione della testimonianza e della sua messa in presenza, ma anche dell'enorme responsabilità che il sopravvissuto ha nei confronti del proprio trauma nel momento in cui decide di aprirsi al mondo, e di come il cinema può contribuire in modi diversi a rendere universale l'esperienza tragica dell'individuo inghiottito dalla Storia. Dopo aver analizzato ulteriormente quella parte di biografia che ha portato Elie Wiesel all'attenzione del pubblico globale, con l'aiuto di alcune opere cinematografiche, letterarie e filosofiche si tenterà di rendere accessibile il concetto di “immagine-lacuna”: sottolineando non solo la dimensione comunicativa della testimonianza, ma anche quella relazionale risulteranno evidenti gli sforzi della vittima nel proferire parola sul non-umano che l'ha toccato direttamente e la necessità di andare oltre l'orrore per comprendere la memoria e per

aprirsi di fronte all'esperienza dell'Altro e dell'umano in quanto tale. A concludere, la peculiarità del racconto *L'instant de ma mort* di Maurice Blanchot renderà evidente come il potere della legge influenzi la legittimità del discorso testimoniale.

Occhio vuole proporsi come monito non solo per il lettore, ma anche per l'autrice: per non dimenticare che davanti all'immagine c'è sempre bisogno prestare grande attenzione alle modalità con cui si guarda e si concepisce la violenza – “Occhio” come avvertimento di un pericolo –, ma anche per tenere a mente che vedere è un atto di conoscenza – “Che occhio”, a sottolineare l'allenamento di un senso critico e conoscitivo da allenare senza tregua di fronte a condizioni apparentemente statiche – che deve essere seguito di pari passo con lo studio e l'analisi costanti di culture, fatti, dati e di se stessi, della propria etica. Dove si arriva a dichiarare di aver raggiunto un nuovo livello di inconcepibilità nei casi in cui la mano del disastro umano si scaglia con sempre più ferocia contro il suo simile bisogna ribadire, come diceva Hannah Arendt, che «là dove il pensiero fallisce, proprio là il pensiero deve insistere e persistere, tentando magari diverse vie»¹⁴ per affrontare il nostro senso di impotenza e per non lasciare al vuoto ciò che deve essere incorporato nella memoria con un atto di responsabilità da parte di ognuno in tempi sempre più duri come quelli che stiamo vivendo.

14 G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p.41.



Fig. 1: Le fotografie scattate all'interno del campo di concentramento di Auschwitz II-Birkenau da un anonimo, coraggioso membro del Sonderkommando e a cui gli studiosi si riferiscono con il nome di Alex.



Fig. 2: Frame tratto dal film di Harun Farocki Images of the World and the Inscription of War (1988).

FORMA

Mai nessuna guerra fu altrettanto ripresa e trasmessa in televisione quanto quella del Vietnam, e *living-room war* fu il termine che negli Stati Uniti indicò lo stretto rapporto di quotidianità che gli americani sentirono di aver instaurato nella tranquillità delle loro case con le raffigurazioni degli eventi militari dall'altra parte del mondo, nel continente asiatico. Riconoscendo questo nuovo legame con le immagini mediatiche, l'artista statunitense Martha Rosler volle denunciarne l'esperienza collettiva distorta ed estraniata con la sua serie di fotomontaggi intitolata *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72), creata a partire da pubblicità ammiccanti di prodotti e abitazioni lussuose e da *photoreportages* di guerra rubati dalle rispettive pagine delle famose riviste patinate «House Beautiful» e «Life». Una casalinga indaffarata nelle pulizie di casa scosta le tende per trovarci – senza eccessiva sorpresa – una trincea (*Cleaning the Drapes*) (Fig.3); lo scorcio di un'ampia casa accogliente dalle pareti bianche vede ospiti un uomo dallo sguardo supplicante e il bambino che tiene tra le braccia, probabilmente deceduto (*Balloons*) (Fig.4); la moglie del presidente Nixon accoglie lo sguardo del fotografo con un ampio sorriso nel suo salotto agghindato di mobili in stile retrò, di bei quadri d'epoca e, sopra il caminetto, della fotografia di una donna vietnamita dal corpo contratto in spasmi e col vestito macchiato di sangue (*First Lady (Pat Nixon)*) (Fig.5). In questi fotomontaggi Rosler ricontestualizza le vittime all'interno della pacifica, protetta quotidianità dell'osservatore americano con l'obiettivo di destabilizzare il neologismo *living-room war* e avvicinare lo spettatore televisivo medio alle conseguenze reali, non manipolate delle azioni militari all'interno di quelle immagini più rappresentative dell'*american way of life*¹.

Serve notare che queste sono solo le intenzioni ufficiali dell'artista, che il significato di queste sue opere è cambiato e può tutt'ora variare a seconda dell'uso che se ne possono fare. Sotto forma di

1 Più informazioni sul lavoro dell'artista nel suo sito web: <https://www.martharosler.net/house-beautiful>.
Si rimanda ad alcuni saggi particolarmente interessanti sulle pratiche di collage, fotomontaggio e appropriation art a titolo esemplificativo e non esaustivo:
-Poggi, Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven – London, Yale University Press, 1992
-Sudhalter, Adrian, Roldain, Deborah (a cura di), *Photomontage Between the Wars 1918-1939*, catalogo della mostra tenutasi presso il Museo de Arte Abstracto Español di Cuenca, Spagna (2012), il Museu Fundación Juan March di Palma de Mallorca, Spagna (2012) e la Carleton University Art Gallery in Ottawa, Ontario, Canada (2012), Fundacion Juan March, s.l. 2012
-Mitchell, William J. Thomas, "What Do Pictures "Really" Want?", in «October», Summer, Vol. 77, 1996, pp. 71-82
-A. Rowe, Hayley, "Appropriation in Contemporary Art", in «Inquiries Journal», Vol. 3 N. 06, 2011, <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriation-in-contemporary-art> (ultimo accesso 05/09/2023).

volantini distribuiti all'epoca delle proteste contro i conflitti in Vietnam, queste immagini volevano mobilitare contro la violenza riconoscendo nei media i responsabili di una manipolazione dettata dallo *status quo*: la loro esposizione in un museo testimonierebbe uno dei focus produttivi degli artisti americani degli anni '70, creando così un dialogo tra le diverse estetiche del dissenso: e ancora, in una galleria d'arte verrebbero sottolineati tutti questi elementi storici e contestuali insieme all'analisi della singola opera completa di Rosler, nonché della qualità tecnica e dello stile ai fini di piazzare una vendita: infine per un alto papavero della milizia a stelle e strisce non rappresenterebbero altro che carta straccia.

Questo caso di pluralità dei significati all'interno dell'opera d'arte è solamente un esempio atto a rafforzare le dichiarazioni non solo di Georges Didi-Huberman, ma anche di Susan Sontag sullo stato frammentario della fotografia in senso più ampio. La stessa Sontag rilevava un diverso peso morale ed emotivo nello spettatore a seconda della destinazione dell'immagine:

Una fotografia [...] cambia a seconda del contesto nel quale noi la vediamo: così, le immagini di Minamata di Smith appariranno diverse su un foglio a contatto, in una galleria, in una manifestazione politica, in un dossier della polizia, in una rivista di fotografia, in un periodico illustrato, in un libro o sulla parete di un soggiorno. Ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie, ma nessuna può fissarne il significato. [...] la presenza e la proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto stesso di significato, a quella parcellizzazione della verità in tante verità relative che è uno degli assiomi della coscienza liberale moderna².

Ad un diverso contesto corrisponde un cambiamento di significato dell'immagine, ma anche la possibilità di un fruitore differente. Nel caso di *House Beautiful* potrebbero essere potenziali fruitori nei casi appena accennati un giovane antimilitarista, un appassionato d'arte, un collezionista insieme ad un potenziale acquirente e un generale bellicoso: la loro visione del mondo si frappone all'intenzione primaria dell'artista e alle caratteristiche formali dell'immagine stessa dando a quest'ultima nuovi contesti e nuove interpretazioni differenti da quelli che l'hanno originata. Ciò non significa che uno spettatore di questi collage darà solamente e inevitabilmente una lettura propria dell'opera dell'artista: quest'ultima dà pur sempre un'impostazione specifica alla composizione dell'immagine e alle sue caratteristiche formali a seconda del messaggio che intende veicolare allo spettatore, e anche quest'ultimo può assumere come propri gli assunti dell'artista. La questione si fa complessa nel momento in cui il rapporto osservatore-immagine si costruisce altrove rispetto alle intenzioni originarie da cui la raffigurazione è nata: è come se l'immagine iniziasse a svilupparsi autonomamente, e questa "parcellizzazione della verità" è possibile applicarla anche nell'analisi della violenza.

² Sontag, Susan, *On Photography* [1977], tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p.93.

In una nota ad un suo saggio sul rapporto fotografia-memoria, Adolfo Mignemi menziona un elemento curioso e degno di attenzione per questa sede. L'autore rileva che la memoria fotografica degli eventi bellici fin dal '14-'18, la prima nel suo uso massiccio tra gli Stati combattenti, non si è limitata solo alle finalità d'archivio, ma si è spostata anche nel portafoglio del singolo soldato che diventa così da quel momento «"luogo" privilegiato della conservazione di tutte le memorie»³: non si parla delle comuni fotografie di famiglia che un individuo potrebbe conservare al suo interno, ma di veri e propri *souvenirs* della morte provenienti dal fronte che costringono a riconoscere una fascinazione e sacralizzazione dell'esperienza violenta. Se guardare l'immagine dei propri cari poteva rappresentare un frammento di tranquillità all'interno del contesto della guerra, per non dimenticare che c'è altro oltre la massiccia, ma pur sempre temporanea violenza e che l'uomo è un essere compassionevole, portare con sé la rappresentazione cruda della sofferenza in un contesto di pace ne rappresenterebbe la controparte perversa. Questo *oggetto-ricordo* non può non essere associata ad esempio agli scatti celebrativi dei linciaggi contro la popolazione nera tra il 1880 e 1930 perpetrati dai suprematisti bianchi: si mettevano con le famiglie in posa accanto alle loro vittime come fossero turisti, scatti che agli occhi dei partecipanti parevano perfettamente giustificare le loro azioni⁴. Ci si chiede come fosse venuto in mente, inoltre, all'ufficiale delle SS Rudolf Höss di regalare al ministro della giustizia Otto Thierack un album contenente fotografie raffiguranti i massacri perpetrati nel campo di Auschwitz allo stesso modo con cui si condividerebbe un album di famiglia, atto che evidenzia sia dell'indiscutibile dilagante «narcisismo burocratico»⁵ dell'epoca tra le più alte cariche naziste nonostante il segreto di Stato, sia dell'atteggiamento intorpidito di queste di fronte le loro brutalità.

Una tale condizione permetterebbe sia l'instaurazione di un morboso rapporto intimo anche al di fuori delle vicende di cui le immagini ne sarebbero la rappresentazione, sia la creazione di comunità esclusive legate ad uno specifico, ben determinato tipo di immaginario consacrante il sacrificio di sangue: naturalmente, questo, risulterà sempre di altri e mai il proprio⁶. Ciò succede anche al di fuori dei conflitti, e le singole caratteristiche formali e contestuali delle fotografie evidenziano l'intensi-

3 Mignemi, Adolfo, "La fotografia e la memoria. osservazioni sulla violenza nelle immagini e sulla violenza delle immagini" in Guerri, Maurizio (a cura di) et. al., *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi editore, Milano 2017, nota 28 pp.108-109.

4 Sontag, Susan, "Regarding The Torture Of Others", in «New York Times», 23 maggio 2004, <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (ultimo accesso 05/09/2023).

5 Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout* [2003], tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, pp.39-40.

6 Nancy, Jean-Luc, *Une pensée finie* [1990], tr. it. *Un pensiero finito*, Marcos y Marcos, Milano 1992.

tà di questo anormale, distorto attaccamento alla sofferenza dell'individuo. Gli esempi strabordano, e se si andasse a sostituire "portafoglio" con "macchina fotografica digitale" (che è sia strumento che spazio di archiviazione di dati quindi memoria) si riuscirebbe a collegare questa condizione del ricordo anche a vicende più contemporanee: in questo senso i fatti legati allo scandalo di Abu Ghraib del 2003, pur essendo stato quest'ultimo evento più preoccupante nel gioco degli equilibri politici internazionali nonché esplosione che ha avvicinato il pubblico televisivo ad orrori inattesi, risultano appartenere allo stesso calibro di esperienze che hanno voluto celebrare «il suicidio e le teste mozzate»⁷. Le fotografie scattate nella prigione sembrano lasciar trasparire in modo limpido lo scopo primario per cui sono state fatte, ovvero immortalare il ricordo del periodo di permanenza in Iraq come spensierato e felice, verrebbe da dire quasi *innocente* rispetto alla realtà delle loro azioni, magari da condividere tra commilitoni e amici col sorriso, ricordando i bei tempi del periodo di servizio in Medio Oriente. Le immagini infamanti testimoniavano un atteggiamento chiaramente scherzoso e cameratismo tra gli stessi soldati che, oltre ad umiliare e sevizare i prigionieri iracheni, li iniziavano ai valori più tipici della cultura americana a partire dal suo lato più perverso⁸. Le soldatesse England e Harman posavano raggianti a fianco delle loro vittime esprimendo soddisfazione e auto-compiacimento verso le torture fisiche e psicologiche perpetrate⁹, sofferenze e imposizioni di cui sono rimaste impresse nella memoria internazionale quelle connotate di carattere sessuale (compreso quello sottomissivo omoerotico)¹⁰ o rievocanti senza volerlo il più importante simbolo cristiano¹¹ (Fig.6). La questione di Abu Ghraib ha rappresentato solamente che l'inizio di un flusso di im-

7 Ruggiero, Vincenzo, *Violenza politica. Visioni e immaginari*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp.153-154.

8 «Asserire che si tratta di azioni commesse da "ammutinati, disertori o traditori sul campo" è tanto assurdo quanto affermare che i linciaggi del Ku Klux Klan erano opera di traditori della civiltà cristiana occidentale e non l'esplosione del suo osceno lato nascosto; oppure che gli abusi sui bambini da parte di preti cattolici sono stati perpetrati da "traditori" del cattolicesimo... Abu Ghraib non è stato semplicemente un caso di arroganza americana nei confronti di abitanti del Terzo Mondo: sottoposti a sevizie umilianti, i prigionieri iracheni in effetti venivano *iniziati alla cultura americana*. Veniva dato loro un assaggio del suo osceno lato nascosto che rappresenta il supplemento necessario ai valori pubblici di dignità personale, democrazia e libertà. Bush dunque si sbagliava: quello che otteniamo guardando le foto dei detenuti iracheni umiliati sugli schermi televisivi o sulle prime pagine dei giornali è propriamente la diretta rivelazione dei valori americani, nel cuore stesso del godimento osceno che sostiene il modo di vivere americano»: Žižek, Slavoj, *Violence* [2007], tr. it. *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano 2007, pp.176-177.

9 Danner, Mark, *Torture and the Forever War*, parte della serie di conferenze «The Tanner Lectures on Human Values», Stanford University, 14-16 aprile 2010, https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-z/d/Danner_10.pdf (ultimo accesso 06/02/2024).

10 Sontag, Susan, «Regarding The Torture Of Others», cit., e *Regarding The Torture Of Others* [2004], tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006 della stessa autrice, per poi proseguire con il contributo di V. Ruggiero, *Violenza politica*, cit., pp.151-154 e con l'articolo che all'epoca riportò per primo tutte le vicende e le violenze perpetrate dalle truppe americane: Hersh, Seymour, "Torture at Abu Ghraib" in «The New Yorker», 30 aprile 2004. Questa tipologia di tortura psicologica veniva perpetrata anche in altre carceri americane: Leighton, Andres, «Sex used to break Muslim prisoners, book says», in «NBC News», 27 gennaio 2005, <https://www.nbcnews.com/id/wbna6876549> (ultimo accesso 05/09/2023).

11 Mitchell, William J. Thomas, "Echoes Of A Christian Symbol. Photo reverberates with raw power of Christ on cross", in «Chicago Tribune», 27 giugno 2004. Ne ha parlato anche Lorenzo Donghi sviluppando ulteriori punti rispetto a quelli considerati da Mitchell: Donghi, Lorenzo, "Deliver Us from Good. Snapshots from Abu Ghraib", in AAM-TAC. Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2010, n. 7, pp. 65-69

magini crudeli incessante sul web che pare sempre più sfuggire di mano, evidenziando così non solo la crudeltà in quanto tale, ma anche la questione della loro spettatorialità. Ci arriveremo più avanti.

Se alla frase di Mignemi si sostituisse ancora una volta “portafoglio” con termini più vicini alla nostra epoca digitalizzata legati alle possibilità di *storage* e *sharing* delle fotografie – “chiavetta USB”, “*microcard*”, “*cloud*”, “*blog*” o “*livestreaming*” – con l'assunto che Internet si è trasformato sempre più in luogo sia pubblico che privato di memoria permanente dove tutto può essere caricato ma nulla veramente rimosso dalla circolazione non si può non notare che le immagini concernenti sevizie e torture non hanno fatto altro che proliferare adeguandosi alle sue nuove condizioni di fruibilità e distribuzione. All'alba di Internet nella nostra penisola era stata ideata la *fake news* legata all'esistenza di un artista jugoslavo la cui opera consisteva nel fotografare ricostruzioni iperrealistiche di membra umane con materiali di scarto, immagini che hanno fatto il giro delle istituzioni culturali più importanti del Paese fino a che non si è scoperto l'inganno e rivelato che gli scatti erano di arti umani reali¹²; tra il 2004 e il 2006 il sito *nowthatsfuckedup.com* permetteva alle milizie statunitensi attive nelle zone di guerra di Iraq e Afghanistan di accedere a contenuti pornografici gratuitamente in cambio di una “prova di servizio militare” – all'inizio consistenti in semplici fotografie di soldati in posa con i carri armati, per poi essere postate immagini sempre più esplicite e truculente man mano che la fama del sito cresceva – in una logica che venne presto denominata “*bodies-for-porn*”; nel 2012 il giovane canadese Luka Magnotta ha filmato e caricato online sul sito *bestgore.com* l'assassinio di un uomo e il vilipendio della salma per sua stessa mano¹³; nel 2019 l'attentatore islamofobo delle due moschee di Christchurch, Nuova Zelanda, era in diretta Facebook quando ha iniziato ad aprire il fuoco sui fedeli raccolti in preghiera. Gli esempi potrebbero continuare a lungo: gli assassini, civili o militari che siano, sono esemplificativi di questa tendenza morbosa da un secolo circa ad oggi indipendentemente da contesti, storia, motivazioni e mezzi.

Davanti a questi avvenimenti gli studiosi di storia dell'arte e di cultura visuale hanno dovuto riconoscere l'evidenza: queste immagini sono state prese dai responsabili delle barbarie *per loro stessa volontà*, crudeltà perpetrate per trarre gratificazione anche postuma rispetto ai fatti attraverso le sue immagini, ma soprattutto per condividerla ampiamente con altri desiderosi di trarne piacere allo stesso modo, di permettere loro di porre il loro sguardo *al di là di tutto*. Indagando diversi forum di discussione online dedicati alle decapitazioni degli ostaggi per mano di componenti dell'ISIS, Michela Marzano¹⁴ ha rilevato che non esiste una reazione univoca da parte dell'essere umano di fronte

12 Si rimanda a questi siti internet per più informazioni sull'ideazione e la fama di Darko Maver: <https://0100101110101101.org/darko-maver/> e https://www.lutherblissett.net/archive/487_it.html (ultimo accesso 05/09/2023).

13 Il documentario sulla vita e i crimini di Luka Magnotta: *Don't f**ck with cats (Giù le mani dai gatti)*, Mark Lewis, Netflix 2019).

14 Marzano, Michela, *La mort spectacle* [2007], tr. it. *La morte come spettacolo. Indagine sull'horror reality*, Monda-

a quella che definisce con eloquenza “pornografia del massacro”; nell'area commenti dei video non censurati di questo sito alcuni utenti rispondevano inorriditi all'atto in sé e/o alle azioni del gruppo terroristico circoscrivendo quindi il loro intervento scritto su un piano di discussione etico, morale o politico, mentre altri commentavano l'evento prendendo in esame la qualità del video o la composizione del “set” allo stesso modo con cui si potrebbe fare con una performance artistica o un film. Alcuni arrivavano addirittura a redigere una *ranking list* dei preferiti della stessa tipologia. Da quest'indagine si potrebbe quasi affermare che *il significato sta negli occhi* sia di chi osserva il soggetto fotografico attraverso l'obiettivo della macchina, sia dello spettatore che ne vede il risultato.

La fame di *horror reality* – termine coniato dalla stessa Marzano per identificare la relazione *voyeuristica* che si instaura tra spettatore e rappresentazione della violenza – non fa altro che avvicinare ad una condizione del desiderio distorta. Già sant'Agostino raccontava dell'amico Alipio essere diventato una «bestia sanguinaria» una volta assistito ai giochi-massacri dell'arena: «non ne distolse gli occhi, anzi ve li fissò (...) ebbro di sanguinario piacere (...). Guardò, gridò, si entusiasmò»¹⁵. Questa vicenda contenuta nelle *Confessioni* riassume la questione della spettatorialità della violenza che alcuni studiosi riassumono nel concetto di *sguardo pornografico* che «sceglie il proprio oggetto per il suo esclusivo piacere, come spettacolo per la propria gratificazione, senza riguardo per coloro ai quali si rivolge»¹⁶. La rappresentazione della brutalità si associa alla pornografia in quanto entrambe sono forme di discriminazione verso il soggetto dello scatto e dove le azioni, le immagini e le parole rafforzano il potere del fotografo-soggetto su colui che viene degradato o addirittura cancellato¹⁷, soggetto agente che però è *sguardo senza soggetto*: nel suo tentativo di far vedere tutto si fa assorbire completamente dall'aspetto funzionale dell'occhio pornografico a danno dell'Altro e causa l'annullamento del suo personale punto di vista, rendendo così una relazione di vicinanza impossibile.

Non vi è punto di vista possibile da cui guardare l'idolo o il sorvegliato, o meglio il punto di vista è determinato in base a parametri assolutamente economici che trovano nella loro rigidità una condizione necessaria d'*esistenza* (dell'oggetto dello sguardo) e di *insistenza* (dello sguardo sul suo oggetto).¹⁸

Lo spettatore può infatti appellarsi al diritto all'informazione al fine di assicurarsi che non sia stata compiuta dai media una manipolazione dell'immagine e che quindi non gli si abbia profilato una narrazione distorta dei fatti; la pratica della visione diretta di una rappresentazione di brutalità non è

dori, Milano 2013.

15 Sant'Agostino citato in M. Marzano, *La morte come spettacolo*, cit., p.48.

16 Citazione di Kelly Oliver tratta da V. Ruggiero, *Violenza politica*, cit., p.151.

17 Ivi, pp.151-154.

18 Dinoi, Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p.267.

da condannare *in toto* in quanto tale perché può risultare utile al fine di stimolare un'analisi e una riflessione. L'individuo è così aiutato nella comprensione di determinati eventi storici, politici e sociali, ma quando l'immagine strumentalizza le vittime per generare emozioni di piacere e curiosità delittuosa secondaria ciò significa che si è già sfociati nell'*horror reality*. L'atto manipolatorio insito nella creazione di una raffigurazione violenta diventa doppio perché non soggioga solamente il soggetto che è costretto a subire passivamente la visione, ma anche lo spettatore che può sviluppare sentimenti cronici di indifferenza o di attaccamento innaturali nei confronti della violenza: da un lato entrano in gioco le scelte editoriali ed etiche del giornalista che ha il dovere di informare sulla verità senza cadere nell'eccessiva ferocia della realtà, dall'altro è responsabilità dell'internauta sensibilizzarsi alla compassione ed evitare di trasformare Internet nel proprio spettacolo personalizzato mettendosi in una «posizione di comodo»¹⁹. Nel 1987 la televisione italiana ha preso la sua decisione tra questi due poli quando è arrivata la registrazione audiovisiva della conferenza stampa indetta dall'ex tesoriere della Pennsylvania Robert Budd Dwyer²⁰: accusato di frode, corruzione e associazione a delinquere, decise di suicidarsi nel suo ufficio al cospetto dei giornalisti con una pistola. Fu uno dei primi casi dove la camera ha registrato tutto. Quella mattina – il filmato nella sua interezza era arrivato nella redazione di *Unomattina* alle sei – si scelse di limitare il diritto di cronaca a qualche frame precedente il momento dello sparo, preferendo così la dignità di un uomo: non mancò la disapprovazione di alcuni telespettatori, ma questi rimasero la minoranza. Ne è conseguito un dibattito a cui il sociologo Franco Ferrarotti contribuì affermando che «quando in una società la televisione ha il compito di stabilire l'agenda, di fissare cioè ciò che è importante e decidere che cosa non lo è, tutto diventa spettacolo, e tutto, nello stesso momento, diventa irrealtà»²¹, parole che sembrano richiamare quelle di Susan Sontag:

Una cosa è soffrire, un'altra vivere con le immagini fotografate della sofferenza, che non rafforzano necessariamente la coscienza o la capacità di avere compassione. Possono anche corromperle. Una volta che si sono viste queste immagini, si è imboccata una strada che porta a vederne altre, e altre ancora. Le immagini paralizzano. Le immagini anestetizzano. Un evento noto attraverso le fotografie diventa palesemente più reale di quanto lo sarebbe stato se le fotografie non le avessimo mai viste [...]. Ma quando si è stati ripetutamente esposti alle immagini, esse diventano anche meno reali.²²

19 M. Marzano, *La morte come spettacolo*, cit., p.61.

20 La notizia viene riportata nel presente articolo: Delli Colli, Laura, "Italia, il pubblico decide 'No, meglio non vedere'", in *laRepubblica*, 24 gennaio 1987, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/24/italia-il-pubblico-decide-no-meglio-non.html> (ultimo accesso 05/09/2023).

21 Ibidem.

22 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p.19.

Il bombardamento visuale di atti di violenza sugli schermi è sì dato dalla mancanza di una linea di demarcazione etica chiara che sappia distinguere i limiti del diritto di informazione del singolo – di cui il *world wide web* vorrebbe farsi paladino – con quelli della domanda per il macabro spettacolare, ma decidere di censurare in blocco questa tipologia di materiale audiovisivo comporterebbe ad una doppia problematica di natura morale; da una parte per essere consapevoli dell'esistenza e dell'impatto della violenza occorre guardarla, ma dall'altra permane il rischio di trasformarsi in un Ali-pio esigente rispetto la propria tipologia di intrattenimento, umanamente indifferente al dolore che consuma ed emotivamente troppo coinvolto in esso. Può quindi l'immagine in quanto tale, nelle sue caratteristiche estetico-formali, aiutare a comprendere maggiormente il suo rapporto con la violenza e l'essenza della violenza stessa? Nel tentativo di rispondere a tale quesito, di seguito verranno presi in analisi alcuni aspetti profondamente *visivi e visuali* del pensiero di Georges Bataille per comprendere come il suo contributo letterario e filosofico possa dare una lettura inusuale alla questione.

La carne e l'occhio – un pensiero per immagini

Il filosofo francese Georges Bataille (1897-1962) ha rappresentato una personalità d'eccezione all'interno del pensiero europeo del secondo dopoguerra. In grado di stravolgere diversi paradigmi della sua epoca oltre che i confini delle più diverse discipline, fu lui ad esempio uno dei primi in Europa a difendere l'opera di Friedrich Nietzsche dalle accuse filonaziste in un clima di crescenti tensioni politiche e culturali come quello degli anni '30. Tra i suoi diversi contributi non limitati unicamente alla filosofia e alla letteratura si ricorda in particolare la sua originale e significativa teoria della *dépense* che confutava i presupposti della logica capitalistica e i principi dello scambio economico: attraverso in particolare lo studio degli scritti Marcel Mauss sulla natura prettamente *sociale* dei rapporti di credito e debito di alcune popolazioni polinesiane, Bataille fu in grado di provare che l'economia umana nacque da principi contrari alla logica utilitaristica e dove lo "spreco" di risorse risultò essere fondamentale per il mantenimento di uno *status quo* in qualsiasi civiltà umana²³. Il pensiero di Georges Bataille è diventato così un importante punto di riferimento per il lavoro di quelle che sono successivamente diventate le figure della cultura e della filosofia europea più importanti del secondo dopoguerra, da Michel Foucault a Jacques Derrida, da Julia Kristeva a Georges Didi-Huberman. Il biografo più autorevole di Bataille, Michel Surya, seppe rilevare con chiarezza

23 Più dettagli in merito nel presente volume: Bataille, Georges, *La Part maudite précédé de La notion de dépense* [1967], tr. it. *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

quanto il vissuto personale di Bataille incise sulla sua opera attraverso un'analisi a tratti quasi onirica di carteggi, scritti, incontri e viaggi di un'intera vita²⁴. Tra tutte le vicende legate all'esperienza di questo filosofo ce n'è una che, più di tutte le altre, risulta di grande interesse in questa sede per il suo carattere estremamente peculiare e in quanto distintiva nella sua prospettiva visuale della cultura occidentale.

Pubblicato per Jean-Jacques Pauvert un anno prima della morte del filosofo, l'ultimo saggio di Georges Bataille è costellato di illustrazioni fotografiche raffiguranti manufatti e opere d'arte legate ai temi della morte e della sessualità, dalle piccole sculture dei primi uomini fino ad arrivare alle pitture surrealiste contemporanee all'autore, ai riti voodoo e alle incisioni raffiguranti atti di tortura. *Les Larmes d'Éros* è un vero e proprio saggio per immagini, che pare curiosamente essere *accompagnato dal testo* piuttosto che il contrario come è normalmente d'uso: Bataille voleva infatti permettere allo spettatore di ripercorrere attraverso l'immediatezza del suo sguardo tutti i temi che aveva affrontato in trent'anni di attività, ovvero il dispendio, il gioco, il sacrificio, i tabù della comunità umana, il lavoro, il sacro, la carnalità e la morte. L'ultimo capitolo è quello che fra tutti ha destato più curiosità e interesse tra gli studiosi. *Tortura cinese* è accompagnato da scatti e illustrazioni testimonianti atti di supplizi in Asia, America Latina ed Europa: è qui che lo scrittore, quasi con i toni di una vera e propria confessione religiosa, racconta dell'enorme impatto che ha avuto sulla sua vita e sul suo pensiero una di queste, un'immagine donatagli nel 1925.

Il mondo legato all'immagine aperta del suppliziato fotografato, al momento del supplizio, più volte, a Pechino, è, a mia conoscenza, il più angoscioso di quelli che ci sono accessibili attraverso immagini fissate dalla luce.²⁵

Si vede il suppliziato circondato da almeno cinque di quelli che parrebbero rappresentare l'autorità imperiale, intenti ad assicurarsi il corretto andamento dell'esecuzione giudiziaria. Due di questi boia sorreggono il corpo, altrettanti si dedicano all'amputazione del polpaccio sinistro all'altezza del ginocchio con un machete mentre uno controlla l'operato. Alle loro spalle una piccola ma vivace folla di curiosi forza il collo nel tentativo di dare un'occhiata ravvicinata agli eventi, e alle loro spalle è possibile intravedere la parte superiore di un edificio di cui non l'uso non è dato conoscere. Nella composizione dell'immagine Fu Chou Li risulta accerchiato tra la folla e gli esecutori in secondo piano, ma il suo corpo palesa una tale piaga viva e pulsante che cattura e aggredisce immediatamen-

24 Surya, Michel, *Georges Bataille, à la mort à l'oeuvre* [1992], tr. ing. *Georges Bataille, An Intellectual Biography*, Verso Books, London-New York 2010.

25 Bataille, Georges, *Les Larmes d'Éros* [1961], tr. it. *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, 1994, p.231.

te lo sguardo dell'osservatore, oscurando tutto il resto; la carne estirpata ai lati del busto testimonia l'asportazione brutalmente calcolata e permette all'occhio di soffermarsi sulle costole dell'uomo, ossa che probabilmente non avrebbero potuto più proteggere il movimento respiratorio dei polmoni dagli occhi dei presenti. La fotografia in bianco e nero in questione che apre il capitolo (Fig.7) è stata scattata in Cina nel 1905 e rappresenta Fu Chou Li, un uomo condannato per *lingchi* dalle autorità della Cina imperiale e colpevole dell'omicidio di un ufficiale amministratore di una regione della Mongolia. Questa particolare tipologia di esecuzione pubblica, eloquentemente battezzata anche "morte dei mille tagli", prevedeva che il condannato venisse legato ad un palo per poi subire la scarificazione e l'asportazione degli arti per mezzo di un coltello. La tortura veniva appositamente prolungata il più possibile tramite tagli non letali e l'abbondante uso di oppio impediva al condannato di svenire durante il supplizio: questa tipologia di pena capitale veniva eseguita per punire crimini considerati di estrema gravità secondo la dottrina confuciana, reati tra cui si annoverano ad esempio l'omicidio di massa o il parenticidio e per questo rappresentava la peggiore forma sia di umiliazione pubblica concepibile, sia di condanna morale in quanto capace di protrarsi oltre la morte stessa fin dal 900 d.C. fino a paradossalmente poche settimane dopo la vicenda di Fu Chou.

Disarmante e terribile, più che dal sangue e dalla carne pulsante Georges Bataille è stato colpito dal viso di Fu Chou: un volto che nell'agonia si rivolge al cielo con occhi che paiono assenti, sconvolti senza dubbio dall'oppio.

Sono sempre stato ossessionato da questa immagine del dolore, al tempo stesso estatica (?) e intollerabile. Immagino il partito che, senza assistere al supplizio reale, che sognò, ma che per lui fu inaccessibile, avrebbe tratto il Marchese de Sade dalla sua immagine: questa immagine, in un modo o nell'altro, egli l'ebbe incessantemente davanti agli occhi [...] Quel che improvvisamente vedevo e che mi chiudeva nell'angoscia – ma che nello stesso tempo me ne liberava – era l'identità di questi perfetti contrari che oppongono all'estasi divina un orrore estremo.²⁶

Questa fotografia non arrivò in un momento qualsiasi nella vita del filosofo. Gli venne introdotta nel 1925 nello studio medico André Borel. Membro fondatore della *Société Psychanalytique de Paris* nonché personalità vicina ad alcuni dei protagonisti della scena surrealista e della militanza comunista della Parigi dell'epoca (di cui seppe essere simultaneamente amico e psicoterapeuta), il dottor Borel fu un freudiano eterodosso; non apprezzava un approccio troppo dogmatico alla disciplina, ovvero eccessivamente caratterizzato da rigorismo rigido e formale, la cui assenza si rivelò ideale per il trattamento del suo nuovo paziente. Diverse persone vicine a Bataille riportarono infatti come

26 G. Bataille, Georges, *Le lacrime di Eros*, cit., pp.232-3.

nei primi anni '20 lo affliggesse una particolare irrequietezza: «When I met Georges Bataille, he already lived the most dissolute life. He was debauched, a drinker and a gambler. He played in select circles and was often cleaned out, appallingly so»²⁷. Alcuni, scossi dal suo comportamento dissoluto, lo considerarono rasente i limiti della follia in quanto sempre più preoccupati per la sua salute: fu qui che il futuro scrittore alla fine si decise, anche se con riluttanza, a sottoporsi alle cure di Borel.

Il filosofo, ventottenne all'epoca della terapia, si trascinava ancora tutte le vicende di un passato familiare burrascoso e traumatico. La sua coscienza ossessiva aveva trasposto queste esperienze in immagini di terrore e sofferenza, lasciandolo in questo modo senza tregua contro se stesso. Un esempio fra tutti è quello della Crocifissione: da un lato lo lasciava smarrito di fronte alla condizione brutale di Cristo e quindi anche al dolore e all'esistenza individuale, dall'altro lo terrorizzava l'idea di poter essere seviziato e vittima di una sofferenza pura e ingiustificata. Una mente tanto consumata da se stessa aveva un estremo bisogno di reagire al conseguente senso di annichilimento e di autodistruzione, pertanto André Borel volle contrastare l'irruenza immaginativa del suo paziente con immagini altrettanto potenti: l'approccio dello psicanalista, descritto essere "attento alla sofferenza" e "non ritualizzato"²⁸ specialmente nel trattamento di individui creativi, permetteva l'instaurazione di un approccio diretto e di uno *scontro aperto* con la violenza dell'inconscio e del vivido immaginario del paziente. Fu a questo punto della sua vita che la fotografia di Fu Chou Li fu presentata a Georges Bataille: fu una svolta tale che, senza, egli stesso ammise non avrebbe mai avuto la forza e le ragioni per andare oltre i pochi, marginali scritti pubblicati in passato. È negli occhi del giustiziatore che il filosofo ha conciliato i principi opposti di morte e desiderio, che mai hanno smesso di essere il punto d'interesse centrale della sua opera: Fu Chou Li incarnò così, come lo ha definito Michel Surya, un "Dioniso orientale", figura simultaneamente di distruzione ed estasi per la filosofia batailleana.

Tutto ciò può essere considerato anche interessante da un punto di vista narrativo e biografico, ma perché dovrebbe avere alcuna rilevanza in questa sede? Non andrebbe a comprovare che il contatto diretto o indiretto con la violenza riduce l'essere umano ad un Alipio, indifferente rispetto alle sorti dell'Altro e ammaliato senza rimedio da una fascinazione discutibile per la morte? Sì e no. Per Bataille la morte era indissolubilmente legata alla religione e all'erotismo, alla separazione di sacro e profano, tutti elementi riscontrati fin dagli albori della cultura umana nei primi rapporti dell'essere umano con i taboo sociali e sessuali. Questi rapporti sono estremamente evidenti in un romanzo che Bataille scrisse proprio durante il periodo della terapia, opera a cui lo psicanalista involontariamente contribuì ed esaminò durante il periodo di stesura. La fotografia di Fu Chou Li rappresentò l'inizio

27 Citazione di Michel Leiris tratta da M. Surya, *Georges Bataille*, cit., p.82.

28 Ivi, p.97.

della produzione batailleana, una *ricerca per immagini* che vide il suo inizio in questo romanzo erotico e violenza in cui sono mescolati simboli di natura mitica con memorie delle sue esperienze giovanili. *Histoire de l'œil* (Fig.8) fu un libro che, nato nell'oscurità della sua mente e delle sue suggestioni inconse e che ha tratto molto dall'eretismo sessuale e dalle opere del Marchese de Sade, è stato distribuito clandestinamente nel 1928 in poco più di un centinaio di copie senza che l'editore fosse noto. Accompagnato da illustrazioni non autografe dell'amico pittore André Masson e pubblicato sotto lo pseudonimo di Lord Auch, la vera autorialità del testo fu resa nota solamente dopo la morte di Bataille.

Gli occhi dell'uomo cinese torturato erano il punto focale della lettura di questo scatto fotografico e sintesi del binomio morte-estasi: l'opera, che racconta le avventure sessuali promiscue e distruttive di qualsiasi limite di ordine morale o etico dei due giovani protagonisti, li vede comparire innumerevoli volte nelle forme più diverse, ad esempio sotto forma di testicoli e di uova, che a loro volta sono associati costantemente al sesso femminile e all'urina. L'autore confessava nella postfazione la natura personale di questi simboli, cioè nel loro essere legati alle malattie fisiche e psicologiche di cui entrambi i genitori avevano sofferto: la madre tentò il suicidio e la trovò «bagnata fino alla cintura, la sua gonna sembrava pisciare l'acqua del ruscello»²⁹, mentre il padre, Joseph-Aristide (Fig.9), era sifilitico fin dalla nascita del filosofo, malattia che lo rese cieco e di cui ricorda il volto:

Non vedendo nulla, la sua pupilla nella notte eterna, si perdeva in alto, sotto la palpebra[...]. I suoi grandi occhi erano sempre spalancati: in un viso emaciato, dal profilo aquilino. Se orinava, quegli occhi diventavano bianchi o quasi con espressione smarrita, credo che avessero per oggetto un mondo che soltanto mio padre poteva vedere e la cui visione gli dava un sorriso assente.³⁰

Un padre che Georges Bataille paragonava ad un Dio sofferente senza rimedio o sollievo e che fu costretto ad abbandonare a se stesso solo, cieco e pazzo sotto il pericolo e terrore costante di tre morti possibili – la malattia fisica, la guerra e la follia della ragione – con lo scoppio della Grande Guerra.

[...] if Bataille was never definitely an atheist [...] this is not because there is no God, or because God is dead, but because there is something stronger than God – stronger because blind ('God in his disability is blind when to see is my disability'), blind and mad. In his way, Joseph-Aristide Bataille was the 'madness' of God. Alone, he faced it: the supplicating confrontation of the blind man with the abyss, what is ore that of a paralysed man, unable even to throw himself into that abyss. [...] Bataille [...] was won over to this god [...]: 'Sometimes I imagine that I shall die abandoned, or even that I shall remain alone, living and

29 Bataille, Georges, *Histoire de l'œil* [1928], tr. it. *Storia dell'occhio*, Edizione CDE, Milano 1980, pp.140-141.

30 Ivi, p.137.

with no strength. Why would I avoid my father's fate?' And 'Today, I know myself "blind", measureless, a man "abandoned" on the earth like my father'.³¹

Gli occhi di Fu Chou Li agirono come un *trasformatore* sui traumi subiti durante la giovinezza dell'uomo dietro Lord Auch, ma non solo. Due passaggi contenuti nell'*Histoire* non simboleggiano solo la potenza della figura dell'occhio nell'immaginazione del filosofo, ma anche l'alba del suo originale sistema di pensiero.

Un capitolo è dedicato alla morte truculenta del torero Manuel Granero Valls nel maggio del 1922 (Fig.10) a cui il giovane Bataille, all'epoca studente ospite all'*École des hautes études hispaniques* di Madrid, assistette personalmente: «le corna impazzite vibrarono tre colpi: una delle cornate trafisse l'occhio destro e la testa. L'urlo atterrito della folla coincise con l'orgasmo di Simona. [...] il sole la possedeva intera accecandola, mentre il sangue le colava dal naso. [...] L'occhio destro del cadavere ancora pendeva»³². Qui sono due gli occhi resi ciechi, quelli colpiti dalla violenza brutale dell'animale e quelli della giovane Simona che il protagonista-narratore affianca per tutto il romanzo nelle sue depravazioni sessuali, avvolta dal sole abbagliante durante l'orgasmo. Gli elementi dei due eventi coincidenti nel tempo si scambiano incessantemente tra morte e sessualità, da una parte le corna penetrano come in un atto sessuale la cavità dell'occhio, dall'altra l'epitassi al naso della donna richiama l'effetto di un colpo violento subito sul volto. Se è vero che il toro rappresentava nell'antichità una immagine del sole solamente una volta sgozzato e che il culto mitriaco dell'astro solare implicava l'uccisione di un toro da cui si beneficiava una «doccia di sangue caldo, accompagnata dal rumore di lotta del toro e da muggiti [...] per raccogliere moralmente i benefici del sole accecante»³³, nel romanzo l'animale si rivolta contro il suo assassino, e pare il sole si stia ribellando al suo aguzzino: il toro si fa astro senza il sacrificio di se stesso perché sia il torero che Simona versano il tributo al suo posto.

L'altro passaggio, uno dei più crudeli e perversi menzionati, conclude le personalissime riflessioni di Bataille contenute nel romanzo. I protagonisti si fanno colpevoli dell'omicidio di un giovane prete e Simona ricorre al suo occhio come oggetto di eccitazione sessuale. In tutto questo, l'uomo decide di farsi spettatore ravvicinato dell'evento necrofilo: è la scena che più scandalizza e che gli studiosi hanno trovato maggiormente esemplificativa del pensiero dell'autore.

Finalmente vidi ciò che immagino attendevo da sempre; come una ghiottina attende la testa da mozzare. I miei occhi, mi sembrava, erano divenuti erettili a forza di orrore, se nella vulva vellutata di *Simona*

31 M. Surya, *Georges Bataille*, cit., p.20.

32 G. Bataille, *Storia dell'occhio*, cit., p.106.

33 G. Bataille, *Documents*, cit., pp.111-112.

vidi l'occhio blu pallido di *Marcella* che mi guardava, piangendo lacrime d'orina. [...] Tenevo divaricate le cosce di Simona, finché l'orina bollente scorse sull'occhio e sulla coscia più bassa.³⁴

L'occhio e le sue diverse rappresentazioni simboleggiavano la volontà delusa del filosofo di scoprire «la verità che si sottraeva alla luce della ragione»³⁵ che doveva rivelarsi proprio nella violenza della morte e nell'estasi erotica. L'occhio della vittima è uno che, una volta raggiunta la profondità del dolore e della morte, non vede nulla: è così che viene rivelato come tutti i mezzi della visione e i suoi simboli siano occhi ciechi perché *soli putridi*, elementi che pur rappresentando il potere della ragione, della scienza e dell'auto-evidenza pragmatica rivelano i limiti disturbanti dell'intelletto, ovvero il «*negativo dell'occhio del Rinascimento*»³⁶. Con quest'opera Bataille dichiara che lo sguardo è uno strumento d'analisi troppo legato all'intelletto per essere in grado di rivelare l'essenza di questioni legate alla violenza, tra cui l'impudicizia estrema e la distruzione. Se da una parte il sole «ha poeticamente il senso della serenità matematica e dell'elevazione di spirito», dall'altra se lo si fissa ostinatamente «questo suppone una certa follia e la nozione cambia di senso perché, nella luce, non è più la produzione che appare, ma il calo, cioè la combustione, abbastanza bene espressa, psicologicamente, dall'orrore che si sprigiona da una lampada ad arco in incandescenza», potendolo così identificare «con la eiaculazione mentale, con la schiuma alle labbra e con la crisi di epilessia»³⁷ che potrebbe potenzialmente portare l'uomo all'automutilazione³⁸. Il sole e l'occhio rappresenterebbero un elemento costituito contemporaneamente dal bello e dall'orribilmente brutto, vengono fusi l'estasi mistica e la sua caduta violenta: quello è lo stesso sole, come rilevava lo stesso Bataille, che un momento prima celebrava il volo di Icaro abbracciandolo con i suoi raggi per subito abatterlo provocandone la rovinosa caduta una volta avvicinosi troppo per contraccambiarlo.

L'astro che Fu Chou Li è costretto a guardare per allontanarsi dalla sua condizione materiale di sofferenza non è tanto diverso dalla follia contenuta nella regione più nascosta e socialmente considerata più disgustosa del corpo umano, un *ano solare* «che ora riceve il suo splendore dalla morte, ha sepolto l'esistenza nel lezzo della notte»³⁹, quello stesso sole a cui gli Aztechi dedicavano infiniti bagni di sangue per paura che questo si spegnesse condannando il mondo all'oscurità. Un occhio che molto similmente ha inneggiato alla sua stessa putredine e distruzione è stato quello che ha fatto la storia del cinema mondiale, quello che solamente un anno dopo la stampa dell'*Histoire de l'œil*

34 G. Bataille, *Storia dell'occhio*, cit., p.128.

35 Rella, Franco, "Lo sguardo ulteriore della bellezza", in G. Bataille, *La parte maledetta*, cit., p.15.

36 Didi-Huberman, Georges, *L'immagine aperta. Motifs de l'incarnation dans les arts visuel* [2007], tr.it. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, s.l. 2008, p.247.

37 G. Bataille, *Documents*, cit., pp.111-113.

38 Si fa riferimento al breve testo "Van Gogh Prometeo" in Bataille, Georges, *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Graphos, Genova 2000, e a quello intitolato "La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh" in G. Bataille, *Documents*, cit..

39 Bataille, Georges, *Critica dell'occhio*, Guaraldi, Rimini 1972, p.94.

apre brutalmente l'intramontabile pellicola di Luis Buñuel, *Un chien andalou*, nel 1929 (Fig.11): un bulbo oculare bovino fattosi simbolo surrealista della necessità di andare oltre lo sguardo razionante e alla ricerca di una modalità differente di comprendere il punto cieco dell'intelletto nonché di abbracciare la violenza, il desiderio sessuale, il sogno nascosta *in esso* e *da esso*. L'occhio all'interno della cavità vaginale è in avanscoperta nel punto più profondo della morte e dell'erotismo rispetto al narratore: nel momento in cui avviene la reciprocità degli sguardi viene testimoniato all'individuo il nulla al di là dei limiti della ragione richiamando così l'esperienza personale di Bataille nello scrutare gli occhi al cielo del condannato Fu Chou tra i suoi boia che testimoniano di un sole riflettersi su di lui senza dirgli o aggiungere altro. L'organo della visione, perciò, non è uno che implica un'analisi che si distanzia dall'oggetto, ma è occhio contemporaneamente vorace e divorato da ciò che vede:

L'esperienza visiva che Bataille mette in gioco è pertanto soprattutto un'esperienza di incorporazione, ma è l'incorporazione mortifera di un veleno bollente che colpisce, ferisce, apre e infine divora dall'interno il corpo del vedente, come “un uccello predatore che sgozzasse un uccello più piccolo in un cielo azzurro”. Si tratta di un'esperienza al contempo prometeica e *interiore* nella sua vocazione al supplizio. È significativo che il momento stesso dell'accesso al visivo possa coincidere, in Bataille, con questa formula: “sanguinare internamente”. È forse così che le due immense ferite frontali del suppliziato cinese avranno *guardato* Bataille, ferendolo e divorandolo interiormente, attraverso una specie di conversione, di percorso insensato dal di fronte al di dentro.⁴⁰

Bataille non smetterà mai di essere affascinato ed attratto dalla *débauchery* che contemporaneamente lo disgustavano, abbagliavano e opprimevano – «in all things, he tried the worst and trembled like a man who enjoyed the horror it brought him»⁴¹ –, ma ciò non significa che fosse un uomo incline alla violenza o intento a giustificarne le misure estreme. Il rapporto che Bataille intratteneva con le proprie immagini era, come potrebbe definire Vilém Flusser, magico anziché storico, ma allo stesso tempo escludeva la possibilità che la fascinazione incomunicabile soverchiasse la violenza nella sua “profonda stupidità”⁴² all'interno del dibattito storico. Come ha ben ricordato Georges Didi-Huberman in *Immagini malgrado tutto* è proprio Bataille l'autore che può introdurre e rendere chiaro meglio di altri il senso di affermazioni riguardanti l'esperienza concentrazionaria dove «l'invisibile si è reso visibile per sempre»⁴³ e contrastare quella tendenza intellettuale post-bellica in cui la parola viene *piegata* di fronte all'incredulità: i responsabili di Auschwitz sono e rimangono umani

40 G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., p.247.

41 M. Surya, *Georges Bataille*, cit., p.96.

42 Nancy, Jean-Luc, *Image et violence. L'image - Le indistinct. La représentation interdite* [2002], tr. it. *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

43 Parole di Maurice Blanchot, citato in G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p.45.

a tutti gli effetti, e davanti al campo di concentramento non si può far altro che considerare l'immagine dell'uomo inscindibile ad esso ed alle altre colossali testimonianze dell'ingegno umano quali le Piramidi o l'Acropoli. La questione per Bataille si rende inseparabile dall'essenza dell'individuo in quanto tutti gli uomini sono appartenenti alla stessa specie e l'immagine che li rappresenta parla delle sue possibilità di azione. Da questo passaggio Didi-Huberman ne estrae che Auschwitz si fa problema antropologico: non si tratta qui di confondere la parte lesa con i perpetratori, ma «ciò che conta è [...] il fatto della *specie umana* [e] che un *simile* abbia torturato, sfigurato e ucciso un proprio simile»⁴⁴. Tutto ciò che accadde nel campo accadde veramente, e ciò secondo la visione batailleana rende Auschwitz una possibilità umana ripetibile che non è possibile negare in alcun modo, tantomeno parlando di incomunicabilità. Bataille pone costantemente in relazione nella sua opera letteraria e saggistica l'immagine e l'aggressività – rispettivamente produttrice e distruttrice del simile – vincolando l'una all'altra per riscoprire l'uomo *distruggendo le consuetudini del pensiero*, non per annientare l'umanità in quanto tale quindi, ma per allargare le sue possibilità immaginative.

Il filosofo francese subì una rivelazione grazie al contributo di André Borel, un'*epifania negativa* allo stesso modo in cui avvenne in Susan Sontag quando si imbatté nel luglio 1945 nelle fotografie dei campi di concentramento di Bergen-Belsen e Dachau all'età di soli dodici anni.

Erano soltanto fotografie, di un evento di cui avevo appena sentito parlare e sul quale non potevo avere alcuna influenza, di sofferenze che riuscivo a stento a immaginare senza che potessi fare niente per alleviarle. Ma quando guardai quelle fotografie, qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore: mi sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora.⁴⁵

Queste parole ricordano molto quel senso di angoscia che l'immagine di *lingchi* aveva procurato nell'animo di Bataille, interesse che poi si è protratto per più di trent'anni. Se è vero quello che affermava Wittgenstein – ovvero che “buono” e “cattivo” sono solo titoli dati dal soggetto piuttosto che proprietà oggettivamente intrinseche del mondo – e Sontag – che la fotografia è un elemento collocabile in uno spettro interpretativo –, il pensiero di Bataille e il suo approccio all'immagine vogliono rivendicare l'uomo quale imperfezione, ferita aperta da cui è possibile creare un messaggio, di un contatto con l'altro attraverso in particolare le *immagini* delle esperienze estreme dell'esistenza, ancora una volta della morte e l'erotismo. Il fatto che non si fece mai identificare tra i ranghi della corrente surrealista⁴⁶ prova che per Bataille le elucubrazioni interne al gesto artistico non erano

44 Ivi, p.46, corsivo dell'autore.

45 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p.18.

46 Nel suo *Secondo manifesto surrealista* (1929) André Breton criticò aspramente molti componenti del suo movimento, tra cui lo stesso Georges Bataille per timore che questi si potesse far leader di un movimento apertamente oppo-

per lui sufficienti a scoprire l'infinita complessità dell'esperienza umana e dell'immagine in quegli estremi così accuratamente contenuti dalle norme sociali e morali. Per questa ragione un approccio poliedrico rivolto all'umano e alla rottura dei limiti autoimposti risultava necessario: la questione dell'immagine gli ha fornito l'occasione per sviluppare un discorso trans- e interdisciplinare non circoscritto unicamente ai limiti della filosofia e dell'etica pur mantenendo la centralità del fatto umano. Questo è ciò che vuole dire Bataille con la sua esperienza profondamente legata al visivo e al visibile con lo sguardo dritto al simbolo dell'occhio: che l'immagine è solamente lo *specchio* dell'uomo e dei suoi rapporti con l'Altro e se stesso, e in quanto tale la riproduzione visiva della violenza non può far altro che costituire il *riflesso* di qualcos'altro da indagarsi nell'autore della raffigurazione e nel carnefice dell'atto violento. Le caratteristiche formali delle immagini di violenza costituiscono i *riverberi* di questa condizione imperfetta dell'uomo al cui interno risiede la stupidità della violenza *alias* la sua insofferenza verso il sistema-mondo in quanto tale e verso la intrinseca costituzione in rapporti.

L'immagine è pungolo alla comprensione, atto e non sintesi: il singolo individuo, se propenso ad una visione non contestualizzata ed altamente personalizzata della fonte visiva e delle sue caratteristiche formali, rischierà di totalizzarne gli elementi in estremi feticistici o idolatri. Chi guarda ad una fotografia attinta dall'orrore con interesse diverso da quello della singola vicenda storica o limitata a livello temporale sta guardando, esattamente come nel caso dell'occhio del prete dell'*Histoire*, il nulla senza vederlo come tale, illudendosi di aver raggiunto una dimensione *oltre* la realtà delle cose reali, oltre la stessa violenza e la morte, quando invece ha creato solo una situazione di vuoto rispetto alla realtà: un *nulla* di fronte a cui lo spettatore non può far altro che cercare di scappare perché questa relazione con l'oltre ricercata nell'estraneità della morte era risultata fittizia e insensata, deviata, inesistente. Non è possibile creare relazioni al di fuori delle possibilità fisiche e metafisiche date dal mondo. Il protagonista del romanzo, così come l'anonimo osservatore dell'immagine della violenza, prende consapevolezza di questo nulla al di là della morte e la desolazione creata dalla brutalità dell'immagine.

Così com'è ampiamente risaputo, con la produzione di contenuti audiovisivi di massa i contenuti violenti hanno subito incrementi incredibili che li hanno resi ampiamente disponibili nella quotidianità. Il professore ungaro-americano di comunicazione George Gerbner già rilevava, così come abbiamo già analizzato in questa sede, che la visione della violenza per scopi diversi dal bisogno di informazione arrivava anche a modificare la percezione del mondo e delle sue dinamiche, cioè i suoi

sto al suo: fu così che il 15 gennaio 1930 venne pubblicato il pamphlet *Une cadavre* contenente diversi saggi di tutte quelle personalità che vennero rigettate dal Surrealismo ufficiale, e dove Breton venne soprannominato "Papa del surrealismo".

bias, nel singolo: secondo quella che ha denominato teoria della coltivazione⁴⁷, lo studioso aveva dimostrato una tendenza negli osservatori più avidi di contenuti televisivi nel concepire il mondo esterno alla propria abitazione più pericoloso di quello che le statistiche reali inerenti furti, omicidi e aggressioni effettivamente rilevano. Ciò avviene nonostante alcuni tentativi di regolamentare e ridurre la presenza della violenza nell'immagine multimediale: un esempio è il Codice Hays, applicato nel cinema statunitense da 1930 fino al 1968 e la cui peculiarità non risiede nella censura netta davanti visioni d'orrore e brutalità nel confronto dell'umano, quanto piuttosto chiariva cosa fosse *moralmente accettabile* per il pubblico o meno. Non è quindi tanto richiesto ai registi di evitare di raffigurare la violenza quanto piuttosto di giustificarne la presenza e l'uso attraverso la sceneggiatura in un sistema-mondo e di pensiero ideologicamente polarizzato in un sistema binario in cui bene e male si scontrano: è così che emergono «le rappresentazioni della violenza, creando (...) quadri ideologici e formali di riferimento per spettacoli di distruzione e morte»⁴⁸.

È un punto particolarmente importante non solo per capire gran parte della produzione di immagini nel cinema contemporaneo, ma risulta determinante anche per comprendere alcune delle scelte stilistiche adottate da un regista così complesso e controverso quale Lars von Trier. All'edizione del Film Festival di Cannes del 2018 in cui è stato riabilitato dallo statuto di “persona non grata” dopo sette anni di assenza⁴⁹, il film che ha più sconcertato pubblico e critica è stato proprio il suo nella sezione delle pellicole fuori concorso: *La casa di Jack (The House That Jack Built, 2018)* (Fig. 12) ha visto centinaia di spettatori lasciare la sala durante la *première* per via delle crude scene rappresentanti gli omicidi di donne e bambini, ma soprattutto per l'annovero esplicito dell'assassinio nel campo dell'arte da parte del protagonista⁵⁰. In quest'occasione l'*enfant terrible* del cinema non voleva

47 Più informazioni su George Gerbner: *The Open Mind, George Gerbner on Media Violence* [1994], 3 maggio 2007, https://archive.org/details/openmind_ep546 (prima parte), https://archive.org/details/openmind_ep547 (seconda parte) (ultimo accesso 05/09/2023).

48 David Slocum citato in Gandini, Leonardo, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2014, p.19.

49 Si menziona qui allo scandalo generatosi a seguito di alcune battute di black humour pronunciate dal regista durante la conferenza stampa del suo film *Melancholia* (2011) che la stampa ha interpretato quale espressione di simpatia verso il nazifascismo: Hammid, “Lars von Trier -- 'I understand Hitler...’”, 18 maggio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw&t> (ultimo accesso 05/09/2023).

50 -Tallerico, Brian, “The House That Jack Built”, in *rogerebert.com*, 14 dicembre 2018, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-house-that-jack-built-2018>

-Marotta, Jenna, “‘The House That Jack Built’ First Reactions: ‘Lars Has Gone Too Far This Time’ As 100 People Walk Out — Cannes”, in *IndieWire*, 14 maggio 2018, <https://www.indiewire.com/features/general/the-house-that-jack-built-first-reactions-lars-von-trier-cannes-1201963300/>

Clark, Trevis, “More than 100 people walked out of a 'repulsive' serial-killer movie at Cannes: 'Lars has gone too far this time’”, in «Business Insider», 15 maggio 2018, <https://www.businessinsider.com/more-than-100-walk-out-of-lars-von-trier-movie-the-house-that-jack-built-at-cannes-2018-5?r=US&IR=T>

-S., A., “A CANNES GLI SPETTATORI FUGGONO DALLA PRIMA DEL FILM DI LARS VON TRIER THE HOUSE THAT JACK BUILT”, in «Film.it», 15 maggio 2018, <https://www.film.it/recensione/art/a-cannes-gli-spettatori-fuggono-dalla-prima-del-film-di-lars-von-trier-the-house-that-jack-builtt-52/>

-Bradshaw, Peter, “The House That Jack Built review – Lars von Trier serves up a smirking ordeal of gruesomeness”, in «The Guardian», 15 maggio 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/may/15/the-house-that-jack-built-review-lars-von-trier-cannes-2018-matt-dillon>

edulcorare la violenza come hanno fatto precedentemente altri suoi colleghi senza per questo però renderla documentaria: piuttosto sembra voler rendere evidente la lezione dell'occhio di Georges Bataille che avverte dell'errore madornale di coloro che ricercano nell'estetica dell'atto violento elementi che riscattino dall'orrore la bellezza dell'immagine. Il film è stato letto da gran parte dei giornalisti quale sfogo della perversione, delle pulsioni innaturali, sadiche e femminicide dell'autore che questo sarebbe riuscito a compiere attraverso la figura del protagonista Jack, ma alla luce di questo cambio di paradigma nella sceneggiatura diretto da von Trier ritengo debba essere letto piuttosto quale commento implicito – certamente crudele, canzonatorio e sarcastico del regista – alla mancanza di una riconoscibilità della violenza in quanto tale e ad una caduta generale del pubblico nella fascinazione che essa causa nel suo trasporre in immagine. La rappresentazione della violenza viene da von Trier spogliata di ogni protezione morale a partire da un intenso lavoro il cui soggetto principale è l'ambiguità della natura umana⁵¹ che lascia il pubblico da solo di fronte al suo bisogno di immagini crudeli.

La critica di norma assume che la presenza della violenza nel cinema costituisca «una sorta di zona franca dove è lecito presumere l'assenza di qualsiasi distanza tra i contenuti del film e la posizione al riguardo del regista»⁵², e questa è una situazione che riesce a spiegare eloquentemente la reazione indignata durante la proiezione di Cannes (Fig.13) che ha spinto una moltitudine a lasciare la sala davanti la brutalità gratuita inflitta a donne e bambini. *La casa di Jack* invece non è altro che il risultato diretto di una volontà di aver sempre voluto mostrare con grande attinenza al reale le vite travagliate e gli abusi fisici e mentali che rappresenta decidendo di lasciare la responsabilità della condanna morale *in toto* allo spettatore (*Dogville* (2003), *Antichrist* (2009)) o di renderne la scelta non giudicabile secondo dei criteri autoevidenti di bene contro il male (*Melancholia*, 2011): il fatto che in queste opere – così come in altre, tra cui *Idioti* (*Idiots*, 1998), *Dancer in the Dark* (2000) e *Nymphomaniac* (2013) – proprio le donne ne erano contemporaneamente protagoniste e vittime da

-Festa, Pierpaolo, "THE HOUSE THAT JACK BUILT, LA RECENSIONE DEL PEGGIOR FILM DI LARS VON TRIER", in «Film.it», 15 maggio 2018, <https://www.film.it/speciali/cannes-2018/notizie/dettaglio/art/the-house-that-jack-built-la-recensione-del-peggior-film-di-lars-von-trier-52929/>

-Shoard, Catherine, "Lars von Trier on Cannes walkouts: 'I'm not sure they hated my film enough'", in «The Guardian», 17 maggio 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/may/17/lars-von-trier-cannes-walkouts-the-house-that-jack-built>

-Brody, Richard, "Review: Lars von Trier's Empty, Repugnant Provocations in 'The House That Jack Built'", in «The New Yorker», 18 dicembre 2018, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-lars-von-triers-empty-repugnant-provocations-in-the-house-that-jack-built>

-Trendell, Andrew, "Lars Von Trier responds to the walkouts of his 'gross' and 'vile' new film at Cannes", in «NME», 18 maggio 2018, <https://www.nme.com/news/moviegoers-storm-out-of-lars-von-triers-gross-and-vile-new-film-at-cannes2316155-2316155> (ultimo accesso 05/09/2023).

Lars von Trier ha tratto la lezione che avvicina l'arte all'omicidio da qui: De Quincey, Thomas, *On Murder* [1827], tr. it. *L'assassinio come arte*, pagine disperse, Milano 2010.

51 M. Marzano, *La morte come spettacolo*, cit., p.55.

52 L. Gandini, *Voglio vedere il sangue*, cit., p.26.

solo dovrebbe far decadere automaticamente tutte le condanne di misoginia rivolte dalla stampa nei confronti del regista. La mancanza all'interno della realtà de *La Casa di Jack* di un sistema etico e morale che rispecchi i valori del pubblico e che sia in grado di giustificare la visione così diretta dell'orrore compiuto dal protagonista – ovvero, che impedisce il compiersi della sospensione dell'incredulità – rende Lars von Trier fautore di uno scontro a cui lo spettatore non è preparato, ovvero la collisione diretta tra sé e la brutalità reale dell'esperienza traumatica che non trova facile risoluzione nel binomio tipico della lotta classica tra bene e male, ragione e follia.

La motivazione che spinge Mr Sophistication (Jack) a creare delle “scenette” disponendo i cadaveri a suo piacimento e a immortalare tramite la macchina fotografica analogica pare dimostrare quest'ultimo punto, e al contempo sembra richiamare l'occhio nella cavità vaginale dell'*Histoire de l'œil* nel momento in cui l'omicida confida a Verge – un uomo apparso dal nulla che si rivelerà poi essere il suo Virgilio tra i meandri dell'inferno – di essere affascinato dalle zone d'ombra dei negativi analogici, quindi dalla cecità del sole che tutto vede ma non tutto può essere compreso attraverso unicamente il raziocino e la logica, dal buio contenuto nell'assoluto della luce. Mostrando la violenza per quello che è – ovvero un elemento del reale a cui non piace far parte di un sistema basato su rapporti che inevitabilmente distrugge insieme a tutto ciò che le si presenta davanti⁵³ – il regista ride dell'incapacità del pubblico di assumersi autonomamente una responsabilità etica di fronte alla violenza cruda e nuda la cui presenza prima di allora era sempre stata giustificata a livello narrativo per indirizzare a piacimento i sentimenti del pubblico di cui si conoscono già le posizioni ideologiche e morali.

La questione consiste dunque nel capire in cosa le produzioni visive indurrebbero una passione mortale o un annientamento fusionale. Il visibile sarebbe forse al servizio di un'invasione massiccia della violenza dei desideri o è invece soggetto a un processo simbolico? In altri termini, l'immagine è una potenza non mediata dalla parola oppure è, al contrario, il luogo in cui è maggiormente in gioco la convivenza dei desideri? Il visibile ci colpisce poiché ha a che fare con la potenza del desiderio e ci mette in condizione di trovare i mezzi per amare o per odiare insieme.⁵⁴

La brutalità viene raffigurata per quello che realmente è senza sfruttare cambiamenti di inquadratura o tagli atti a cambiarne il significato e la fruizione così com'è più comunemente d'uso: per questo l'osservatore si trova stordito e inorridito di fronte ad un film che si avvicina pericolosamente alla realtà potenzialmente vissuta da un serial killer e al suo operato, quasi come se ne fosse stato

53 Nancy, Jean-Luc, *Image et violence. L'image - Le indistinct. La représentation interdite* [2002], tr. it. *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

54 Mondzain, Marie José, *L'image peut-elle tuer? Nouvelle édition* [2015], tr. it. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017, p.19.

complice. È proprio la repulsione del pubblico ciò che von Trier voleva ricreare attraverso il suo operato rendendo evidente la stupidità della violenza che sceglie *volontariamente* di essere mancante di intelligenza a tal punto da essere definita dal filosofo Jean-Luc Nancy *coglioneria*, così da sottolinearne una volta di più l'idiozia e marcarne l'intrinseca volgarità. Il regista dimostra di aver compreso che se la violenza non ha la complicità dell'intelletto a supportarla, questa non può far altro che compiersi nel visuale; «il violento vuole vedere il suo marchio su ciò che ha violentato e la violenza consiste proprio nell'imprimere un tale marchio»⁵⁵; sfruttando la condizione intrinseca all'immagine, ovvero nella *messa in presenza* della cosa che rappresenta, l'immagine filmica di von Trier mostra il potere diretto della violenza sulla cosa e non la sua apparenza, quindi l'immagine non si costituisce più quale “rappresentazione” ma come diceva lo stesso Nancy si fa piuttosto “messa in presenza” della violenza attraverso l'immagine che, proprio in virtù di questo, inizia a far parte dell'ordine del mostruoso in quanto *mostranza* e “fuori del comune della presenza”⁵⁶ perché non è l'apparenza della presenza, ma la sua esibizione e messa-in-luce. È questo che si dimentica di fronte la ripresa fotografica o video di eventi traumatici e che von Trier tenta di dimostrare: la pornografia dell'orrore, pur rendendo la società trasparente come affermava il filosofo Byung-chul Han, costringe a cercare il «limite ultimo del visivo»⁵⁷ altrove rispetto all'onnipresenza che Internet promette all'individuo. Lo si costringe così a prendere consapevolezza del desiderio velato dentro di sé e dello sguardo che si impone di soddisfarlo attraverso una narrazione cinematografica accomodante per modalità narrative e caratteristiche formali che assoggettano la realtà con cui l'abuso si presenterebbe nell'esperienza fattuale in favore della sua estetizzazione. È questo il lavoro che si rende necessario di fronte alla sterminata quantità di rappresentazioni violente e al pericolo di rimanerne rapiti come nel caso di Alipio: se la violenza è diventata un "ingrediente" per i mass media che non ha bisogno di traduzione e che viaggia bene a livello internazionale nonostante le differenze culturali e linguistiche tra i popoli guidandone lo stato d'animo verso uno più suscettibile alla pubblicità⁵⁸, ciò significa che è necessario che il singolo comprenda come le forme della violenza in fotografia e cinema agiscano sui suoi desideri e ideali, ma anche come questi ultimi influenzino il rapporto che l'osservatore instaura con le forme visuali contemporanee, artistiche e non.

55 Nancy, Jean-Luc, *Image et violence. L'image - Le indistinct. La représentation interdite* [2002], tr. it. *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p.17.

56 Ibidem.

57 Previtali, Giuseppe, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Meltemi, Milano 2020, p.94.

58 The Open Mind, *George Gerbner*, seconda parte, cit..



Fig. 3: Martha Rosler, Cleaning the Drapes, dalla serie Bringing the War Home: House Beautiful (1967-72).



Fig. 4: Martha Rosler, Balloons, dalla serie Bringing the War Home: House Beautiful (1967-72).



Fig. 5: Martha Rosler, First Lady (Pat Nixon), dalla serie Bringing the War Home: House Beautiful (1967-72).



Fig. 6: Satar Jabar, l'uomo incappucciato, nel momento in cui è stato costretto a mantenere questa posizione con la minaccia di venire fulminato dai cavi elettrici attaccati alle mani e ai genitali.



Fig. 7: Fotografia raffigurante l'esecuzione di Fu Chou Li a Pechino nel 1905 riprodotta nel saggio Les Larmes d'Eros di Georges Bataille nel 1961 e che riteneva «Sade would have wished to see it in solitude, at least in relative solitude, without which the ecstatic and voluptuous effect is inconceivable» (nel testo).

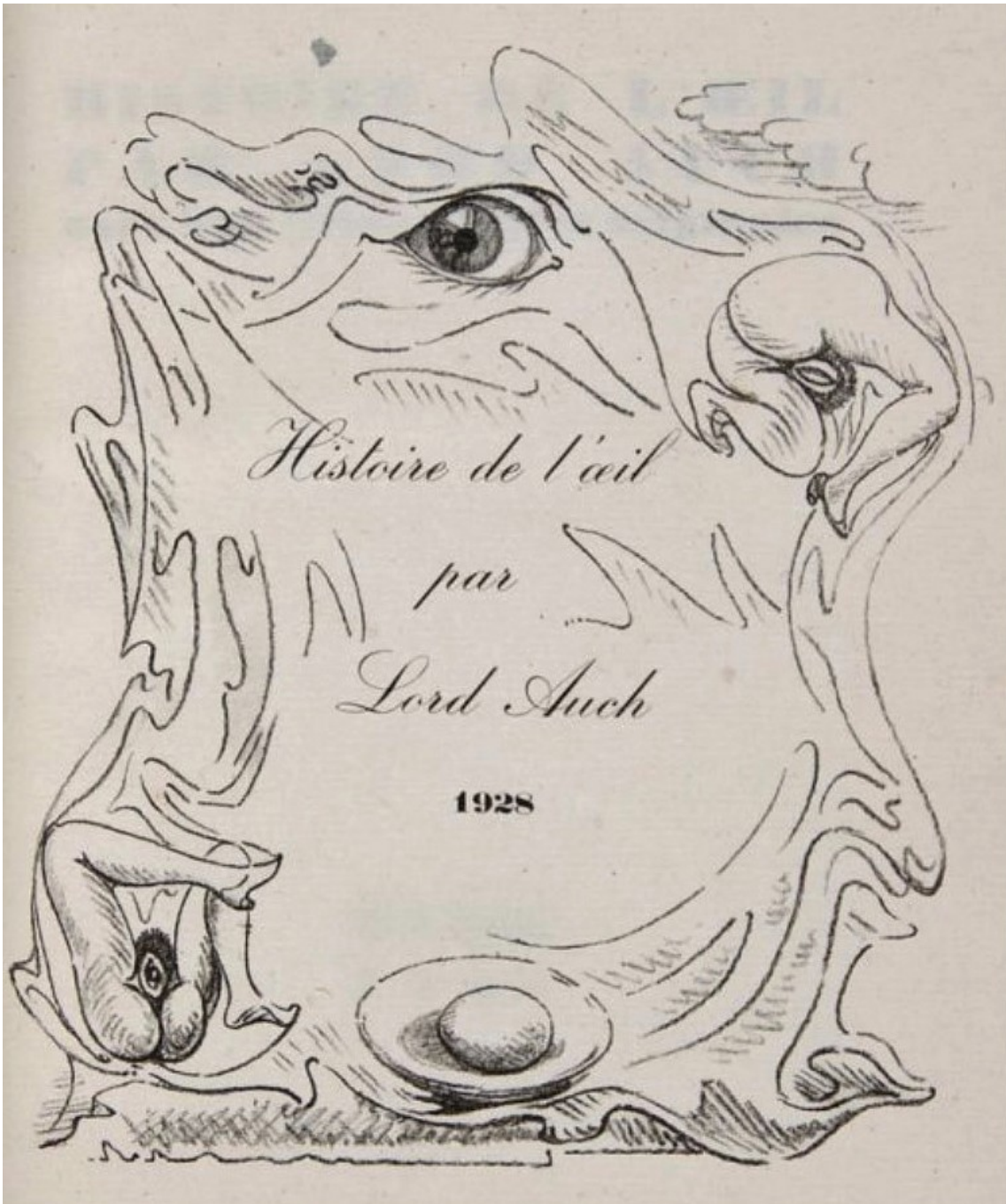


Fig. 8: Copertina disegnata da André Masson per il romanzo erotico *Histoire de l'œil* di Georges Bataille, pubblicato sotto lo pseudonimo di Lord Auch nel 1928.



Fig. 9: Joseph-Aristide Bataille con i figli Georges e Martial, rispettivamente a sinistra e destra.






Fig.10: Foto del torero Manuel Granero Valls incornato fatalmente dal toro all'occhio destro.



Fig. 11: L'inquadratura che apre al film Un chien andalou di Luis Buñuel.



Fig.12: Frame tratto dal film *The House That Jack Built* (2018) di Lars von Trier.

 **Ramin Setoodeh** 
@RaminSetoodeh Follow 


I've never seen anything like this at a film festival. More than 100 people have walked out of Lars von Trier's 'The House That Jack Built,' which depicts the mutilation of women and children. "It's disgusting," one woman said on her way out. #Cannes2018 



Fig.13: Tweet con foto attinente la première del film *The House That Jack Built* di Lars von Trier presso il Cannes Film Festival del 2018.

CONTESTO

Le immagini non risultano sempre chiare nell'espone pubblicamente le brutalità di cui sono soggette allo stesso modo in cui se n'è potuto evincere dagli esempi trattati nel capitolo precedente. *Images of the World and the Inscription of War* (1988) del regista tedesco Harun Farocki, opera video composta da un insieme di filmati in apparenza disomogenei tra loro e che mostra alcune importanti evoluzioni della Tecnica strettamente moderne e contemporanee, sembra districarsi nel momento in cui cita una vicenda unica nel suo genere e degna di interesse per ciò che verrà trattato nella presente sezione. L'architetto Albrecht Meydenbauer, all'epoca perito tecnico per il Governo prussiano, venne incaricato nel 1858 di documentare la facciata della cattedrale della città tedesca di Wetzlar; per impedire la costosa costruzione di ponteggi sulla facciata, Meydenbauer preferì levarsi fino alle torri dell'edificio attraverso l'uso di attrezzature precarie simili a quelle utilizzate dai lavavetri dell'epoca e che, rovinatesi pericolosamente al suolo, quasi gli costarono la vita. A seguito di questo incontro ravvicinato con la morte l'architetto incominciò a riflettere sulla possibilità di sviluppare una metodologia di misurazione indiretta attraverso l'aiuto della tecnica fotografica col fine di evitare i pericoli delle rilevazioni compiute sul campo. Dopo la pubblicazione di questa nuova teoria, la Prussia finanziò dei progetti sperimentali che videro il successo sperato solamente nel 1868 in seguito all'analisi della fortezza di Saarlouis: fu così che nacquero la fotogrammetria e la misurazione scalare. Subito dopo questo racconto l'opera farockiana rileva un altro interessante elemento sul conto di Meydenbauer, ovvero l'essere ricordato anche per il suo primato nell'istituire un archivio della memoria, in questo caso dei Monumenti Storici: era infatti profondamente convinto che i grandi traguardi dell'umanità risiedessero nel passato e perciò proponeva di immortalare le facciate degli edifici con fotografie frontali così da permetterne la ricostruzione tale e quale nel caso fossero stati bombardati durante dei conflitti armati. È in questo passaggio che la voce fuoricampo sottolinea una prima correlazione tra il lavoro di due figure opposte tra loro: quella tra il soldato, focalizzato a distruggere, e il curatore, figura generica che ricostruisce la bellezza originaria perduta per mano del suo antagonista.

Il saggio *La realtà dovrebbe cominciare* dello stesso Farocki, pubblicato pochi anni dopo l'uscita di *Images* e dove ne sintetizza e sviluppa i contenuti in forma testuale, descrive con queste parole la vicenda legata a Meydenbauer:

Una storia che parla di pericolo e di un'idea salvifica: l'eroe è in procinto di trasformare una costruzione in un calcolo, è impegnato in un lavoro di astrazione, ed ecco che lo spazio rilevato vuole dar prova ancora una volta della sua concretezza. L'oggettività e la concretezza delle cose costituiscono una minaccia enorme, è pericoloso mantenere una vicinanza fisica con l'oggetto, trattarsi sul posto – è più prudente fare una fotografia e valutarla in seguito seduti alla scrivania.¹

Il regista prosegue – senza mancare nuovamente di sarcasmo, dipingendo stavolta l'esercito prussiano quale «impresa con molte scrivanie»² – collegando gli interessi militari a quei processi tecnologici che, applicati in operazioni digitalizzate di sorveglianza ed avanscoperta, avrebbero ridotto le perdite dell'organico militare preferendo rilevazioni a grandi distanze: «l'esercito prese alla lettera la formula di Meydenbauer, *misurare o morire*»³, una frase che fatica a non richiamare una certa condizione postmoderna riscontrata dai saggi di Michel Foucault.

Questo passaggio sintetizza uno dei concetti cardine illustrato più volte nel video, ovvero quello legato all'ambiguità semantica del termine tedesco *Aufklärung*. Da un lato indica l'Illuminismo quale periodo storico e movimento del pensiero diffusosi nell'Europa del XVIII secolo, dall'altra designa nel linguaggio militare la ricognizione aerea: da una parte lo studio della natura attraverso la prospettiva e la matematica così come fecero gli artisti Albrecht Dürer o Piero Della Francesca, dall'altra un'immagine senza soggetto che descrive il mondo da un punto di vista innaturale per l'uomo, che lo esclude da una relazione diretta con l'oggetto e che lo estrania da ciò che risulta esterno rispetto a sé. Di nuovo scienza e guerra si incontrano, ma stavolta *Aufklärung* mette in evidenza la relazione tra la percezione oculare e le diverse modalità possibili dello sguardo, tra cui la prospettiva. Questo confronto sarà una costante nell'opera, caratterizzata da un proficuo e innovativo uso del montaggio di immagini provenienti da archivi delle più diverse tipologie e che lo stesso regista tedesco ha battezzato col nome di *operative Bilder* o *immagini operative*: fotografie o frammenti di video che non servono tanto a fare arte, quanto piuttosto a riprodurre e riflettere le finalità pratiche della realtà estrapolandole non solo dalla cinematografia, ma anche da documentari sui più disparati ambiti dell'attività umana, da quello informativo a quello produttivo, da quelli inerenti le operazioni militari fino alla ricostruzione di vicende storiche⁴. Il loro uso rivela anche i

1 Farocki, Harun, *Reality Would Have To Begin* [1992], tr. it. "La realtà dovrebbe cominciare" in Farinotti, Luisella, Grespi, Barbara, Villa, Federica (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017, p.52.

2 Ibidem (corsivo mio).

3 Ibidem.

4 *Videograms of a Revolution (Videogramme einer Revolution)* (1992) è una ricostruzione degli avvenimenti legati alla caduta al potere del dittatore romeno Nicolae Ceausescu attraverso l'analisi di filmati amatoriali e giornalistici; *Workers Leaving the Factory (Arbeiter verlassen die Fabrik)*, 1995) riflette su come i diversi media abbiano rappresentato la condizione operaia in rapporto al loro lavoro dall'alba del cinema ai tempi contemporanei; *Transmission (Übertragung)*, 2007) riporta silenziosamente tutti quei contatti fisici che il visitatore è stato capace di instaurare con luoghi e oggetti legati al culto religioso o alle credenze locali, soprattutto quelle che prevedrebbero

temi ricorrenti che contraddistinguono l'intera opera e l'approccio all'immagine di Harun Farocki, ovvero quello di mostrare non solo gli esiti delle smisurate possibilità e gli sviluppi indomati della tecnica recente, ma anche i suoi effetti a livello antropologico, etnologico, sociale, produttivo ed etico

La complessità che ne segue è posta all'attenzione dello spettatore da queste sequenze che a prima vista appaiono molto diverse fra loro per soggetti, luoghi e tempi, ma con lo scorrere delle rappresentazioni si rivela man mano il collegamento tra le due differenti letture del termine tedesco e, più chiaramente, all'ambivalenza della Tecnica al contempo tra applicazioni militari e scientifiche. Il principio è comune: mettere il soggetto dello sguardo ad una *distanza* dall'oggetto della visione tale da evitargli qualsiasi coinvolgimento personale sia di tipo fisico che psicologico e tale da permettergli quella che verrebbe considerata dalle "scrivanie" la miglior analisi obiettiva e l'unica totale possibile degli elementi di interesse. È da quest'ultima tipologia di impostazione mentale che videro terreno fertile ad esempio i contributi di Alphonse Bertillon all'inizio del XX secolo, l'uomo ricordato per aver ideato la fotografia segnaletica frontale e di profilo (Fig.14) secondo i principi razzisti e discriminatori di Cesare Lombroso e che concepì quella che venne denominata la *fotografia metrica di Bertillon*: uno strumento per l'analisi delle scene del crimine che prevedeva, attraverso l'uso di una macchina fotografica posta su di un treppiedi molto alto sopra la vittima mantenuta nel luogo e nella posizione originali del ritrovamento, la cattura di un'immagine in grado di racchiudere in un solo scatto la disposizione del corpo e degli elementi attorno rinvenuti nel luogo del misfatto (Fig.15) ad uso delle indagini postume lo spostamento della salma e per evitare così il contatto con la putrescenza del reale.

Le rappresentazioni visuali rappresentano però solamente un frammento del reale e non possono farsi carico di riportarne in modo assolutamente incontestabile la totalità: la distribuzione delle parti in una vicenda, ad esempio chi siano le vittime e i carnefici, quale sia stata causa primaria dello strappo in un dato sistema o la loro stessa presenza. Le immagini possono anche risultare fumose o essere manipolate al punto tale da riuscire a ingannare e travasare la realtà dei fatti accaduti, realtà che si ritiene spesso essere testimoniata in modo chiaro ed evidente dalla fotografia e dal suo statuto solo apparente di totale obiettività e oggettività. Questa volontà di allontanarsi da un mondo capace di coinvolgere e colpire l'osservatore con la sua violenza non mediata comporta la nascita di paradossi sul visivo e sul percettivo che saranno particolarmente manifesti man mano che saranno presentate altre vicende legate alla misurazione scalare nella fotografia aerea e alle possibilità dell'immagine satellitare.

una "trasmissione" energetica atta a guarire o benedire il pellegrino.

Questione di visibilità

Già nel 1855 Nadar aveva rilevato le potenzialità militari del mezzo fotografico dopo aver sviluppato un dagherrotipo della città di Parigi dall'alto di un pallone aerostatico, aggiudicandosi così il titolo di primo aerofotografo della storia⁵. Prima che gli aerei venissero equipaggiati di strumentazione fotografica venivano usati mongolfiere e addirittura piccioni viaggiatori: queste ultime soluzioni vennero sostituite una volta che l'aereo divenne una prerogativa diffusa tra gli eserciti. Fu impiegato moderatamente ai tempi della Grande Guerra per spargere gas al cloro nelle trincee e tra le retrovie nemiche, evento che per il saggista tedesco Peter Sloterdijk segna l'origine della modernità e una modalità inedita con cui gestire un conflitto armato⁶. Solamente dalla Seconda Guerra Mondiale l'aeronautica vide una crescita drastica insieme allo sviluppo della fotogrammetria aerea. Sempre in *La realtà dovrebbe cominciare*, Farocki rilevava come durante il conflitto del '39-'45 il commando militare britannico avesse deciso ad esempio di servirsi di quest'ultima per accertare che l'attacco fosse stato eseguito dal pilota esattamente come prescritto immortalando dall'alto il momento dello sgancio delle bombe e la locazione dell'aereo dall'alto, ma anche per rilevare l'attendibilità delle dichiarazioni dell'aviatore: fu riscontrato infatti che, in un'area in cui la minaccia della contraerea nemica causava la perdita di un terzo dei velivoli, i piloti decidessero di loro iniziativa di sganciare il carico prima di colpire l'obiettivo per poi assicurare la riuscita dell'impresa una volta tornati alla base. Questa rilevazione rappresenta per l'artista la prima del suo genere ad essere applicata alla forza-lavoro, in un sistema di sorveglianza che vedrà il suo ideale incarnarsi nella struttura di un Panopticon sempre più digitalizzato. Il soldato viene così emancipato dalla responsabilità della testimonianza per poter concentrarsi sulla sua unica vera missione, ovvero produrre e portare a casa i risultati assegnati, costringendo l'individuo a rinunciare ad alcun tipo di autorità in merito al suo operato. Il contributo dell'immagine sul posto di lavoro, calibrata nel modo desiderato, si orienta ad inquadrare *in dettaglio* l'operato del dipendente con una velocità di rilevazione e decisione a cui i responsabili di produzione avrebbero potuto prima solamente sognare, appoggiandosi alle dichiarazioni verbali dei sottoposti.

Questa pratica di rilevazione militare mostra alcune delle sue insidie nel momento in cui ci si scontra con un'altra ben nota cronaca aerea della Seconda Guerra Mondiale. Dall'aprile del 1944 gli

5 Sontag, Susan, *On Photography* [1977], tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p.152.

6 Previtali, Giuseppe, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Meltemi, Milano 2020, p.107.

aerei americani incominciarono a compiere numerosi sopralluoghi su alcune industrie della Slesia dedicate alla produzione di gomma e carburante: il 4 aprile, sorvolando la città di Monowitz e in particolare il sito della fabbrica IG Farben all'epoca ancora in costruzione e denominata "Buna", vennero immortalati ventidue scatti che permisero all'occhio degli esperti di fotogrammetria di Medmenham, Inghilterra, di rilevare nell'area circostante la presenza di alcuni campi di prigionia. Le rilevazioni furono estremamente utili per permettere agli Alleati di mettere a verbale informazioni preziose in merito allo stato di avanzamento dei lavori e di comprenderne le reali possibilità produttive di mezzi ed equipaggiamenti atti a sostenere lo sforzo bellico nemico per pianificare eventuali sabotaggi. Risulta cruciale, però, il fatto che si mancò di rilevare le funzioni delle costruzioni del campo di Auschwitz. Non solo, la sua stessa presenza in quanto campo concentrazionario non fu registrata: nei documenti ufficiali non se ne rinvenne traccia alcuna nonostante i numerosi sorvoli alleati e le testimonianze dei fuggitivi arrivate ai vertici politici internazionali fin dal 1944, ma nemmeno dopo il 1945 ne fu segnata la presenza quando i campi vennero liberati e tutto il mondo poté vedere gli orrori compiuti. Le numerose testimonianze dei sopravvissuti non furono registrate per correggere e rettificare le informazioni contenute all'interno delle immagini dei campi: le rilevazioni erano state compiute dagli Alleati per contrastare la produzione nazista e non per contrastare i crimini contro l'umanità. La corretta nominazione delle costruzioni di Auschwitz in queste fotografie avvenne solamente a causa della serie televisiva *Olocausto* che tentò di dare immagine alle testimonianze della sofferenza e della morte all'interno dei campi al pubblico internazionale. Spinti dalla fama ottenuta dal telefilm, nel 1978 i due agenti della CIA Dino A. Brugioni e Robert G. Poirer decisero di riesaminare nell'archivio a loro disposizione gli scatti aerei compiuti inconsapevolmente sopra Auschwitz con lo scopo di analizzarle attraverso le più recenti strumentazioni ottiche e conoscenze aeree. Inoltre, inserirono nei computer la localizzazione geografica di tutti i campi insieme alla funzione degli edifici rilevati, quali ad esempio la casa del comandante e il noto muro delle esecuzioni tra il blocco 10 e il blocco 11⁷. Fu individuata anche la camera a gas di Auschwitz I, il cui rilevamento pose un quesito non da poco all'analisi dei due agenti. Nei pressi era presente una vettura che gli autori dell'indagine presumerono potesse corrispondere a quella che i sopravvissuti, appena deportati nel campo, ritenessero essere un'ambulanza della Croce Rossa, ma che fu identificata solo in tempi successivi quale mezzo di morte adibito al trasporto dello Zyklon B⁸. La valutazione non risultò semplice, in quanto la risoluzione degli scatti permetteva a malapena il riconoscimento di diversi elementi del

7 Brugioni, Dino A., Poirer, Robert G., "The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex", in «Studies in Intelligence», n.4, vol.44, 1975-1979, pp.87-105, <https://www.cia.gov/static/holocaust-revisited-auschwitz-birkenau.pdf> (ultimo accesso 05/09/2023).

8 Ivi, p.91.

sito quali la presenza di persone e di automezzi: qui si situava il suo limite, perché da settemila metri di distanza risultava impossibile determinare nella pellicola analogica anche i minuscoli dettagli del veicolo. Quest'evento pare ricoprire l'altra faccia della medaglia rispetto alla dotazione fotografica degli aerei britannici in quanto, se prima la fotografia attestava autonomamente l'esito di un'operazione militare, ora ritorna a basarsi sui resoconti verbali dei testimoni, sottraendo la legittimità presuntuosamente ritenuta indiscussa del visuale.

C'è ancora un'altra vicenda che ha interessato in maniera ravvicinata l'analisi della struttura esecutiva del campo: il caso legale inglese Irving-Penguin Books. David Irving, vedendo pubblicato nel 2000 il saggio della scrittrice americana Deborah E. Lipstadt in cui lo si definiva «il più pericoloso tra tutti i negazionisti dell'Olocausto e un falsificatore della storia»⁹, denunciò l'autrice e la casa editrice per diffamazione, ma la peculiarità del processo fu che costrinse a processo la verifica delle affermazioni di entrambe le parti in causa non attraverso l'analisi della narrazione storica, quanto piuttosto indirizzando le accuse nei termini con cui la legge regola la presentazione di prove in sede di tribunale. Fu così che per quattro mesi venne presa in esame una pluralità di immagini d'epoca e rilievi fotografici recenti da parte di esperti e studiosi di storia e architettura per ricostruire la Storia al cospetto dell'Alta Corte di Giustizia inglese. I giorni dieci e undici del processo – 26 e 27 gennaio – il dibattito si svolse attorno alle caratteristiche architettoniche del Crematorio II di Auschwitz-Birkenau per constatare la veridicità sui fatti dichiarati dai sopravvissuti riguardanti l'uso dello Zyklon B. David Irving infatti sostenne più volte che se i famosi, più volte testimoniati quattro buchi sul soffitto da cui il veleno si presupponeva entrasse non fossero stati riscontrati all'analisi dei resti del tetto delle “camere docce”, ciò escludeva *de facto* che quelle designate quali camere a gas fossero mai state tali, che di conseguenza Auschwitz quale simbolo dello sterminio ebraico cadeva perché non più definibile un campo di morte e che quindi i fatti legati alla Shoah non sussistevano: drammaticamente, in un colpo solo, «No holes, no holocaust»¹⁰ secondo il principio “*falsus in uno, falsus in omnibus*”. Questa logica di distruzione a catena delle prove, sottostante l'operato di tanti altri negazionisti dell'Olocausto, consisteva nell'etichettare le letture storiche difformi alle proprie e i racconti in prima persona sui fatti legati alla Shoah quali troppo metafisiche e poco materialistiche. Un atteggiamento che l'architetto Eyal Weizman non evitò di definire estremamente *positivista*, ma che identificò quale sintomo di un desiderio di interdire la possibilità delle vittime di parlare della Storia: «Ponendo la materia contro la memoria, pretendevano una Storia senza soggetto e oltre il linguaggio»¹¹.

9 Parole della scrittrice Deborah E. Lipstadt riportate in Weizman, Eyal, "Violence at the Threshold of Detectability", in *e-flux Journal*, Issue #64, aprile 2015, <https://www.e-flux.com/journal/64/60861/violence-at-the-threshold-of-detectability/> (ultimo accesso 05/09/2023).

10 Parole del negazionista Robert Faurisson citate in Ibidem.

11 Ibidem (traduzione mia).

L'inconveniente (o il vantaggio) di ogni scetticismo, necessario, consiste nell'innalzare sempre più la bandiera della certezza, della verità o della credenza. Non si crede a nulla per il bisogno di creder troppo e perché si crede ancor troppo quando non si crede a nulla.¹²

La mancanza di questi buchi, se rilevata, avrebbe costituito un'assenza dell'assenza, una mancanza di materialità nell'intangibilità. Sfruttando quindi ciò che in legge viene denominato “fatto negativo” o “negative evidence”, ovvero l'assenza di una prova fisica che diventa prova stessa all'interno di un processo giudiziario, Irving sarebbe riuscito così a divincolarsi dalle accuse di falsificazione dei fatti storici smontando tutta la rete di prove tangibili e testimonianze legate ai fatti raccolte fino a quel momento e dando allo stesso tempo un importante riconoscimento di verità tra le fila dei negazionisti di tutto il mondo.

Lo storico dell'Olocausto ed esperto di architettura Robert Jan van Pelt, chiamato dalla difesa per contrastare le accuse in quei due giorni di gennaio, sottopose prima dell'inizio dell'incontro un report alla Corte che anticipava il fatto che le aperture non potevano essere individuate tra le macerie in quanto le pessime condizioni della lastra di cemento di cui era composto il tetto ne rendevano il ritrovamento a sua detta impossibile. Solo alcuni anni più tardi questa dichiarazione fu smentita in quanto fu possibile rilevarne le tracce attraverso nuove indagini *in loco* sulle macerie di un edificio che prima subì il bombardamento della struttura per mano dei nazisti – comportando la rottura e la torsione della copertura, atto perpetrato con il fine di nascondere le prove del genocidio – e poi la degradazione strutturale causata dalle intemperie nei decenni a seguire: durante il processo le parti in causa furono costrette nel frattempo ad effettuare una comparazione incrociata tra le immagini aeree e satellitari a disposizione. Vennero così presentate alla Corte le fotografie americane che furono scattate all'epoca degli avvenimenti, ma riconosciute ed analizzate propriamente solamente negli anni '70 da Brugioni e Poirier¹³. Una di queste in particolare, scattata il 25 agosto 1944 e che immortalò un'area della grandezza di circa otto chilometri per cinque, mostrava vicino al bordo dell'inquadratura fotografica proprio il Crematorio II: quattro segni sfocati si trovavano in corrispondenza del tetto, tracce che i due analisti statunitensi classificarono come “ventole” d'areazione (“vents”) (Fig.16). Non credendo alla corrispondenza tra i segni rappresentati dallo scatto con i canali di ingresso per il veleno, Irving si convinse della presenza di un pattern poco convincente nell'immagine che a sua detta era il risultato di una manipolazione sul negativo compiuta per mezzo di un pennello. Questa argomentazione fu controbilanciata da Van Pelt con un rapporto firmato da Nevin Bryant, esperto di elaborazione e analisi di materiale fotografico aereo e satellitare per la

12 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre* [1980], tr. it. *La scrittura del disastro*, il Saggiatore, Milano 2021, p.81.

13 D. A. Brugioni, R. G. Poirier, “The Holocaust Revisited”, cit..

NASA, dove riporta l'esame compiuto sui mezzi con cui le fotografie vennero ingrandite negli anni '70 da Brugioni e Poirer (cioè attraverso strumentazione ottica analogica) per poi utilizzare un ingrandimento digitale all'avanguardia per indagare la pellicola nella sua composizione molecolare. La questione centrale di quest'analisi, infatti, risiedeva nelle caratteristiche tecniche della pellicola analogica sviluppata i cui cristalli di alogenuro d'argento avevano permesso alla macchina fotografica di registrare sui trentacinque millimetri del supporto gli elementi del campo dall'atmosfera attraverso la reazione con la luce. Bryant rilevò che un singolo granello rappresentava una superficie corrispondente a circa mezzo metro quadrato di terreno reale e designò il pattern rilevato da Irving quale *effetto moiré* – fenomeno di interferenza già conosciuto dai gestaltisti – che qui è risultato dal processo di emulsione del materiale analogico: la misura in scala degli elementi a terra, infatti, corrispondeva pressappoco alla grandezza di una singola particella di sale d'argento. Lo stesso pattern fu ritrovato in un altro scatto della medesima pellicola da cui proveniva quella del Crematorio II in cui erano raffigurati un gruppo di prigionieri fatti marciare all'interno del campo (Fig.17) e a cui Irving si riferì con lo stesso termine (“pennellate”) utilizzato per descrivere le presunte griglie d'area-zione. Se l'effetto era presente a pari distanza dell'aereo dal suolo sia nel caso di una persona in posizione eretta che in quella dei fori sul tetto del Crematorio, ciò significava che entrambi corrispondevano all'incirca alla stessa misura reale così come nella grana fotografica.

L'ampia e strutturata conoscenza di Van Pelt del sito analizzato seppe dimostrare ai giudici a partire da questo riscontro l'intricato ma convincente rapporto tra le altre prove testimonianti l'esistenza dei buchi sia sulla pellicola che nella realtà¹⁴. L'intero processo avrà la meglio sulle teorie negazioniste di David Irving, purtroppo, solo in sede giudiziaria. Poco dopo l'uscita della pellicola cinematografica inerente la vicenda – *La verità negata (Denial)*, Mick Jackson, 2016), basato sull'omonimo libro di Lipstadt –, l'uomo infatti ha affermato di ricevere sempre più supporto (anche tramite donazioni anonime consistenti) da un pubblico crescente interessato alle sue cospirazioni antisemitiche e che diffidano delle dichiarazioni istituzionali e del sistema d'informazione contemporaneo *mainstream*¹⁵. Secondo alcune fonti giornalistiche, il fenomeno sarebbe stato causato dall'algoritmo di Google che a domande inerenti gli eventi della Shoah avrebbe indirizzato gli utenti su siti di estrema destra e millantatori di quello che viene lì ritenuto “*holohoax*”¹⁶: dopo alcune settimane,

14 Busfield, Steve, "Irving loses Holocaust libel case", in «The Guardian», 11 aprile 2000, <https://www.theguardian.com/books/2000/apr/11/irving.uk> (ultimo accesso: 06/02/2024).

15 Cadwalladr, Carole, "Antisemite, Holocaust denier ... yet David Irving claims fresh support", in «The Guardian», 16 gennaio 2017, <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/jan/15/david-irving-youtube-inspiring-holocaust-deniers> (ultimo accesso: 06/02/2024).

16 -C. Cadwalladr, "Antisemite, Holocaust denier", cit..

-Berg, Sanchia, "The true story behind denying the Holocaust", in «BBC», 28 gennaio 2017, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38758249> (ultimo accesso: 06/02/2024).

-Evans, (Sir) Richard, "'Denial': how to deal with a conspiracy theory in the era of 'post-truth'", in «University of Cambridge», 16 febbraio 2017, <https://www.cam.ac.uk/research/news/denial-how-to-deal-with-a-conspiracy-theory->

l'azienda ha tentato di rimediare intervenendo sul suo sistema di ricerca che, però, risulta ancora in parte fallimentare¹⁷.

Ad eccezione del caso legale, tutte le vicende menzionate sull'uso militare della fotografia aerea durante la Shoah sono state studiate e analizzate da Harun Farocki: al loro interno l'artista coglie, oltre alle potenzialità delle tecniche di produzione e distruzione, anche una problematicità non trascurabile rispetto all'atto di visione dell'*immagine* e dell'*evento*. Durante i mesi di ricognizione aerea un anno prima della fine della guerra gli aeronauti americani tornavano alla base con l'illusione di aver visto tutto quello che pensavano di dover e poter vedere: sarebbe bastato un cambio di prospettiva – non più dall'alto dei cieli dell'attuale Polonia, ma a passo d'uomo – per farli ricredere e scrivere un report di ben altra natura. Il regista tedesco crea volontariamente un cortocircuito all'interno della chiave di lettura di *Images of the World* dove all'improvviso il termine *Aufklärung* non riesce più a farsi garante, sia nell'ambito delle scienze che in quello militare, di un approccio visivo e conoscitivo totalizzante capace di rapportarsi in modo diretto con il mondo reale.

Gli incaricati alla valutazione non avevano ricevuto l'ordine di cercare i lager e quindi non li trovarono. [...] I nazisti non avevano notato che qualcuno stava fotografando i loro crimini, e gli americani non si erano accorti di fotografarli. Anche le vittime non avevano notato quella registrazione. Una annotazione consegnata al libro di Dio.¹⁸

Albrecht Meydenbauer dichiarava la sua esperienza con l'immagine scalare quale una atto a permettere di vedere meglio rispetto alla rilevazione diretta *pur non vedendo tutto*: a questo punto Harun Farocki non può quindi non sottolineare come la possibilità di una visione globale sia da considerarsi inversamente proporzionale rispetto al pericolo mortale che essa comporta. Se la presa in visione di un determinato evento viene mediata dalla capacità di registrazione dell'immagine fotografica, che sia questa aerea o no, analogica o digitale, bisogna tenere conto del cambio di narrazione che avviene al variare dell'inquadratura, dal rapporto di presenza-assenza di alcuni elementi, dalla prospettiva con cui successivamente viene impostato il racconto verbale o scritto e dall'uso del linguaggio. La problematicità del vedere come atto di consapevolezza del reale e dell'evento diventa una

in-the-era-of-post-truth

Durante le mie ricerche su Elie Wiesel mi sono imbattuta in questo sito che, a partire dalla mancanza di fotografie ritraenti chiaramente il tatuaggio sul braccio dello scrittore, dal 2010 fomenta teorie complottiste sul suo conto: -Elie Wiesel Cons The World, *Elie Wiesel Cons The World*, <https://www.eliewieseltattoo.com/> (ultimo accesso: 06/02/2024).

17 L'affermazione è data dalla – seppur limitata – esperienza di ricerca dell'autrice per questo elaborato che si è comunque imbattuta facilmente in materiali online ideologicamente di parte (negazionismo più o meno coinvolto con atteggiamenti riconducibili all'estrema destra) in lingua italiana.

18 Farocki, Harun, "La realtà dovrebbe cominciare", cit., pp.53-66.

questione fondamentale: il rapporto tra occhio e conoscenza non è così diretto o scontato come ritenuto dagli Illuministi o facilmente riconducibile a formule e relazioni matematiche come si pensava tra gli artisti rinascimentali loro precursori. Come ha ben sottolineato Maurizio Guerri in merito all'opera del regista tedesco, Farocki ha messo in evidenza l'elemento primo che permette oggi all'uomo Occidentale di relazionarsi con la violenza della guerra, l'immagine, che però rappresenta contemporaneamente anche il mezzo con cui la violenza può rendersi invisibile allo sguardo.

L'ultima parte dell'opera di Farocki nel suo complesso è leggibile come una forma di resistenza al processo di invisibilità che caratterizza la sfera delle immagini operative, quelle immagini senza sguardo che in modo sempre più diffuso dominano all'interno di processi che agiscono e controllano le nostre vite. Tale forma di resistenza si attua come restituzione di visibilità alle immagini operative e di sguardo all'uomo, attraverso cui i singoli possano giudicare, prendere posizione politica e testimoniare.¹⁹

Sottraendosi alla dimensione estetica, le immagini «possono operare nella direzione di una comprensione, a patto che aprano uno spazio alla riflessione critica e alla presa di posizione del singolo»²⁰. Gli scatti immortalati da Alex sulle procedure previste prima e dopo le esecuzioni nelle camere a gas hanno subito in alcune occasioni, più o meno involontariamente, dei tagli di inquadratura raffazzonati (Fig.18) tali per cui Georges Didi-Huberman ha dovuto sottolineare una grave disattenzione consistente nello stravolgimento radicale della ricezione del singolo evento storico che questi dovevano attestare, del loro messaggio e dei pericoli affrontati affinché il mondo potesse sapere. Manipolare l'immagine equivale quindi a manipolare il racconto, e ciò accade sempre più di frequente in un contesto in cui Internet ha un enorme peso sull'informazione contemporanea: basti pensare agli scatti allegati alle *fake news* e confezionati dalle Intelligenze Artificiali, o ai video rimangiati in postproduzione per snaturarne contenuti e messaggi e per servire interessi ad essi totalmente estranei col fine di fomentare lo scontento tra la popolazione e le milizie in contesti socio-politici molto fragili²¹. Lo statuto frammentario dell'immagine è richiamato con forza, ma sotto un

19 Guerri, Maurizio, 'Le immagini operative e le guerre contemporanee in Harun Farocki' in AA.VV., *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017, p.336.

20 Ibidem.

21 Se ne possono citare moltissime: tralasciando quelle di natura più caricaturale e ironica quale ad esempio quella ritraente il Pontefice con indumenti firmati dal noto brand del lusso *Balenciaga* risalente a inizio 2023, nello stesso periodo le immagini riportanti l'arresto (più o meno collaborativo) del *former President* Donald Trump erano riuscite ad ingannare in molti, e non solo l'elettorato della destra conservazionista statunitense; alcune delle immagini circolanti in particolare tra i social media attinenti il genocidio della popolazione civile palestinese si sono rivelate essere frutto delle potenzialità generative o di essere state tratte da contesti di guerra estranei, come quello ucraino, all'evento in Medio Oriente.

SI presenta una lista non esaustiva di alcune delle fonti sugli avvenimenti appena citati:

-Papa Francesco in *Balenciaga*: <https://edition.cnn.com/style/article/pope-francis-puffer-coat-ai-fashion-lotw/index.html> e

https://www.repubblica.it/tecnologia/2023/03/29/news/chi_ha_fatto_foto_papa_piumino_intelligenza_artificiale_mijourney-394115698/

altro punto di vista rispetto alla significazione personale e personalizzata del soggetto spettatore desiderante: si parla qui piuttosto della significazione data dal *mezzo* e dalle *caratteristiche tecniche specifiche all'occhio fotografico* che permettono la formazione dell'immagine diversamente che sulla retina e la conseguente raccolta di informazioni per suo tramite. La possibilità data alla tecnica di vedere di più e meglio tutto il reale rispetto all'uomo è stata illusoria fin dall'inizio. Essendo l'immagine dotata di «un potenziale probatorio»²² da attivarsi, sorge qui la necessità di un lavoro su di essa e sui fatti storici capace di creare un apparato discorsivo che si accompagni di pari passo all'immagine al fine di permettere all'individuo fruitore di ottenere una ricostruzione fattuale della Storia delle vicende rappresentate: ciò significa che la condizione di visibilità dell'evento, da sola, non è sufficiente. L'immagine non può nella sua solitudine assumere lo statuto di testimonianza assoluta, questa deve essere contornata adeguatamente da ulteriori dati e informazioni atti a specificare il contesto da cui è tratta la rappresentazione: il visivo deve sempre in qualche modo accompagnarsi ad un lavoro di indagine e ricostruzione fondato sul linguaggio e sulla parola, scritta od orale che sia. È più che probabile che se le indagini svolte in quei mesi del 1944 fossero state svolte non per mezzo di tecnologia ottica installata su velivoli militari ma piuttosto tramite rilevazioni sul campo a diretto contatto con la brutalità e l'infangatura del reale, non si sarebbe creduto (o almeno non subito) ai soldati che ne avrebbero testimoniato senza la presenza di prove tangibili, *visibili* che controprovasero le loro dichiarazioni. Rudolf Vrba e Alfred Wetzler si presentarono al cospetto del consiglio ebraico di Lizina quali fuggitivi del campo di sterminio di Oświęcim in un tempo dove l'orrore del vaso di Pandora-Auschwitz non era ancora stato dischiuso al pubblico dominio. Vrba testimoniò in quanto membro del Sonderkommando e addetto al reparto “Effetti”, mentre Wetzler riportò nomi, date e provenienze insieme a numeri quantitativi e statistici legati ai massacri, impressi nella memoria a centinaia così come li aveva personalmente rilevati dai libri amministrativi consultati prima della fuga. Entrambi subirono lunghi interrogatori e controinterrogatori da parte del consiglio ebraico al fine di accertarne la veridicità, per dare corpo e peso reali al vuoto di quei resoconti tanto disumani, per combattere lo scontro solitario e impietoso con l'immaginazione: «è il coraggio di "incorporare nella nostra memoria" un sapere che, una volta riconosciuto, elimina quel tabù che l'orrore, sempre paralizzante, seguita a far pesare sulla nostra intelligenza della storia»²³, possibile solamente

-sul *fake Trump*: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-65069316> e <https://www.france24.com/en/tv-shows/truth-or-fake/20230323-donald-trump-arrested-artificial-intelligence-makes-it-happen>

-sul conflitto Israele-Hamas: <https://www.dw.com/en/fact-check-ai-fakes-in-israels-war-against-hamas/a-67367744> e <https://www.france24.com/en/tv-shows/truth-or-fake/20231031-images-of-the-war-in-ukraine-used-to-falsely-illustrate-israel-s-ground-offensive-in-gaza>

-sulla guerra tra Ucraina e Russia: <https://www.dw.com/en/fact-check-5-fakes-of-the-war-in-ukraine/video-60934466> (ultimo accesso 05/09/2023).

22 G. Previtali, *L'ultimo tabù*, cit., p. 104.

23 Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout* [2003], tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p.221.

attraverso la complementarità dei poteri di *accessibilità narrativa* del testo e della *condizione di immaginabilità e visualità* che l'immagine detiene a discapito della parola scritta. È la stessa logica per cui è stato specificamente richiesto dalla Resistenza Ungherese di *portare alla luce* – gioco di parole qui voluto per sottolineare il rendere accessibile all'immaginazione e il processo stesso di cattura della pellicola analogica – le fotografie delle operazioni compiute nel campo: per poter agire *contro* qualcosa di tangibile o quantomeno *immaginabile*, per determinare una chiara azione di risposta ad un evento di cui si potranno solamente al momento del rinvenimento analizzare impatti e influenze, per salvare la memoria da un «oblio [che] cancellerebbe ciò che non fu mai iscritto»²⁴, ma soprattutto per preservare l'uomo dalla minaccia di un annichilimento totale.

Il caso legale tra David Irving e l'editore *Penguin Books* rimane emblematico non solamente per questo stretto, necessario rapporto tra la visualità e la testimonianza della violenza che rende lampante una differenza sostanziale fra la mappa e il territorio diversamente da quanto ritenuto da Meydenbauer. Nonostante la mancanza di un riscontro sulla realtà effettiva, i dati presentati da Robert Jan van Pelt per attestare la presenza dei buchi sul tetto del Crematorio II dimostrano due tipologie di analisi della materialità delle prova-immagine: da una parte la fotografia si è fatta quale rappresentazione dell'oggetto reale nel mondo (lo scatto permette di vedere il tetto in cemento e i buchi prima del collasso) e dall'altra la stessa fotografia è stata analizzata nella propria *cosità*, ovvero nel suo stato di supporto/oggetto che permette un rapporto percettivo con l'immagine (la superficie del negativo analogico e i cristalli d'alogenuro d'argento di cui è composta), ed entrambe queste condizioni sono da considerarsi contemporaneamente presenze e rappresentazioni in questa danza che rende indissolubili tra loro l'immagine e la realtà materiale.

[...] the concrete roof was analyzed as a recording device, while the molecular surface of the negative was seen as a material composition of silver crystals. The photograph of the roof was thus a photograph of a photograph.²⁵

In questo modo il processo testimonia del fatto che la comprensibilità dell'immagine non è solamente questione formale o estetica: se la forma è vuota per l'occhio ricevente da un punto di vista del significato non sarà possibile innescare i processi di riconoscimento e della memoria allo stesso modo in cui i campi di sterminio sono stati fotografati senza essere riconosciuti: gran parte della verità dell'immagine è da ritrovarsi quindi nella sua condizione di rendere conoscibile o meno un evento, una persona, la Storia, pur mettendola in mostra.

Nella sua analisi sul rapporto violenza-cinema lo studioso Leonardo Gandini interpella la neces-

24 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit., p.108.

25 E. Weizman, "Violence at the Threshold of Detectability", cit..

sità di esaminare il rapporto tra la prima e la forma del film, quest'ultima vista come l'insieme delle «modalità che danno al nostro sguardo una struttura, un orientamento e un senso»²⁶: se prendiamo spunto da questa affermazione e forziamo i concetti di “struttura”, “orientamento” e “senso” è possibile ricavare la necessità di analizzare lo sviluppo temporale dell'immagine di pari passo a quello dell'apparato tecnico sia da un punto di vista estetico-formale, sia con l'analisi delle parti coinvolte *nell'azione e dall'azione*, visibili o invisibili che siano. La problematicità della significazione dell'immagine stavolta non è data da un processo interiore di morbosa fascinazione dell'autore o dello spettatore di una rappresentazione fotografica avente per soggetto la distruzione della vittima raffigurata: si basa piuttosto sul sistema di rapporti che permette la nascita dell'immagine ad un livello informativo, storico e tecnologico, un sistema quindi che si lega piuttosto agli elementi della piccola storia, della grande Storia e del mezzo che percorre e permette la riemersione di entrambe dal rischio dell'oblio rilevando i dati e le decisioni prese in base ad esso. Una volta alterata l'informazione visiva e/o la dichiarazione testuale date in pasto all'occhio spettatore/lettore, la realtà dell'esperienza verrebbe a tal punto mascherata all'individuo ignaro ed estraneo all'evento da rappresentare una sostanziale, pericolosa e allarmante minaccia per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e della sua stessa esistenza. L'immagine, che dovrebbe essere testimonianza evidente della carneficina umana nel mondo, è manipolabile specialmente da capi di governo e forze armate a tal punto da risultare il terreno di fioritura di una condizione visuale e discorsiva – che diventa anche politica, ma prima di tutto è strettamente umanitaria – che viene fatto ruotare attorno al concetto di “soglia di rilevabilità” o *threshold of detectability*. Il pixel, misura astratta della visione digitalizzata nel mondo contemporaneo, diventa il grado di visibilità e di decisione sommaria sulla vita e sulla morte in apparecchiature militari quali ad esempio droni e missili radiocomandati a lunga distanza in una situazione in cui «il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione»²⁷, così come lo fu prima la singola particella di alogenuro d'argento che non seppe, da sola, rendersi evidenza dell'orrore.

26 Gandini, Leonardo, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2014, p.55.

27 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993, p.212.

Questione di (in)visibilità

Le Nazioni Unite sono le prime ad acquistare immagini depositate negli archivi delle compagnie satellitari commerciali al fine di monitorare l'avanzamento di conflitti bellici in corso nel mondo contemporaneo. Essendo le immagini satellitari incapaci di rendere l'uomo visibile, diversi programmi e corpi di ricerca come UNOSAT nascono con l'obiettivo di analizzare quelle tracce che rimangono loro disponibili, ovvero quelle architettoniche. Tramite una comparazione tra due o più immagini dello stesso luogo ma scattate a tempi diversi l'uno dall'altra si tenta di rilevare gli effetti di un evento avvenuto tra due condizioni spaziotemporali: il “prima”, ovvero l'immagine che dovrebbe rappresentare un punto di riferimento ordinario, viene comparata con un “dopo”, per evidenziare come si presenta la situazione in seguito ad un evento scatenante, ad esempio un'esplosione. L'ente di ricerca *Forensic Architecture*²⁸ guidato dall'architetto Eyal Weizman con sede presso la Goldsmith University of London lavora anch'essa a casi investigativi di violazione dei diritti umani di rilevanza internazionale: la peculiarità del suo approccio investigativo rispetto a quello adottato dalle Nazioni Unite è quella di sfruttare un uso più ampio e all'avanguardia delle tecnologie immersive, del *digital modelling* e dell'*imaging* che va ad affiancare e supportare le più classiche ricerche documentarie, la raccolta di testimonianze orali e materiali e la collaborazione con figure specializzate in ambiti diversi a seconda della natura del caso affrontato. È grazie alla composizione variegata del team e per merito della loro pluralità di competenze che dal 2010 FA può vantarsi di essere stato in grado di ricostruire, dare forma, *immagine* agli abusi perpetrati a danno di minoranze senza voce in tutto il globo: l'ente con sede in Inghilterra permette di rappresentarne il disagio in sede di tribunali nazionali o internazionali (anche davanti le stesse NU) e in inchieste parlamentari, ma anche in mostre accolte dalle principali istituzioni culturali e rassegne artistiche di importanza mondiale e nei media così come nelle più circoscritte e variegata assemblee comunitarie toccate da queste tematiche. Tutte le sue indagini sono caratterizzate da complessità specifiche e non esiste un approccio tecnologico applicabile a priori per ogni singolo caso. Le modalità che vengono adottate sono diretta conseguenza *in primis* della natura dei dati e delle prove disponibili, che a loro volta sono strettamente correlate alla dimensione temporale in cui i fatti hanno avuto luogo: è una condizione che si rende subito evidente all'occhio dello spettatore che esplora la vastità delle violenze ricostruite nel sito stesso dell'ente, da cui ne cito due a titolo esemplificativo ed esaustivo. Il primo

²⁸ Da qui in poi potrà essere abbreviato con la sigla FA. Più informazioni sulle attività: <https://forensic-architecture.org/> (ultimo accesso: 13/09/2023).

volle indagare gli effetti della colonizzazione tedesca della Namibia, avvenuta tra il 1904 e 1908²⁹: insieme ai discendenti delle tribù ancestrali Herero, Nama e Mbanderu vittime del genocidio e della dislocazione attuata dai colonizzatori, FA si è impegnata non solo a ricostruire la precisa collocazione degli stanziamenti tedeschi attraverso un'analisi comparata tra le fotografie e le cartoline d'epoca rinvenute negli archivi e tra le immagini satellitari più recenti, ma è stata capace anche di ricostruire visivamente parte dell'eredità storica e culturale delle popolazioni native, addirittura il bioma stesso precedente la colonizzazione. Ciò è stato possibile attraverso la coesione simultanea delle rilevazioni compiute sul campo e in archivio con i dati forniti dai discendenti locali e dagli storici della cultura indigena, memorie viventi della tradizione tipicamente orale di queste culture. Questa collaborazione, tramite una tecnica d'indagine definita *situated testimony*: gli esperti locali hanno potuto ricollocare spazialmente le informazioni in loro possesso a fianco di esperti di modellazione 3D attraverso la costruzione di un motore grafico navigabile riconfigurato appositamente per l'occasione per creare modelli spaziali immersivi digitali e finalmente comprovare il genocidio in mancanza di testimonianze orali originali o visive per mano delle vittime dirette (Fig.19). Il modello diventa in questo modo un contenitore di prove digitali delle diverse strategie di dominazione tedesca adottate a discapito dei nativi, assegnando per ognuna di esse una ricostruzione e ricollocazione spaziale chiara e riscontrabile nel reale al fine di legittimare le richieste riparative delle comunità locali. Un altro esempio della profonda diversità di ogni singolo caso e degli approcci investigativi utilizzati da FA è quello intitolato *Environmental Racism in the Death Alley, Louisiana*³⁰: tutt'ora aperto nel tentativo di ricostruire attraverso i dati risalenti al 1718 fino ai giorni nostri le condizioni sociopolitiche, industriali e ambientali che hanno messo e mettono ancora a rischio la salute delle comunità afroamericane di una certa area e lo stato di conservazione degli antichi cimiteri risalenti al periodo di schiavitù americana. Il lavoro di ricostruzione e di denuncia dei fatti perpetrati dalle attività petrolchimiche locali, mancando anche qui di testimonianze orali dell'epoca, è stato compiuto invece con la comparazione di diverse rappresentazioni dall'alto – dalle cartine geografiche di inizio '800 fino ad arrivare alle più aggiornate fotografie satellitari – e di documenti scritti quali i certificati catastali.

I casi affrontati da Forensic Architecture in Pakistan, Afghanistan, Yemen, Somalia e Gaza³¹ ri-

29 Sul caso: Forensic Architecture, "Restituting Evidence: Genocide and Reparations in German Colonial Namibia", in *Forensic Architecture*, 4 novembre 2022, <https://forensic-architecture.org/investigation/restituting-evidence-genocide-and-reparations-in-german-colonial-namibia-phase-1> (ultimo accesso: 06/02/2024).

30 Forensic Architecture, "Environmental Racism in the Death Alley, Louisiana", in *Forensic Architecture*, 28 giugno 2021, <https://forensic-architecture.org/investigation/environmental-racism-in-death-alley-louisiana> (ultimo accesso: 13/09/2023).

31 Si rimanda alle pagine web di tre casi in particolare:

-Forensic Architecture, "Drone Strike in Miranshah", in *Forensic Architecture*, 11 marzo 2014,

<https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah>

- ---, "Drone Strike in Mir Ali", in *Forensic Architecture*, 16 aprile 2016, <https://forensic->

sultano considerevoli quando si tenta di illustrare la questione della rilevanza della violenza nell'immagine e della narrazione dell'orrore in relazione ai limiti della tecnica e dell'informazione. In questi Paesi del Medio Oriente FA ha riscontrato in tutti gli edifici che hanno subito un attacco militare per mezzo di droni da combattimento radiocomandati un segno caratteristico, ovvero un piccolo buco sul soffitto dalle dimensioni variabili (Fig.20). I droni ingaggiati in queste zone sono equipaggiati con missili (conosciuti con i nomi ad esempio di *Hellfire* o *Spike*) che una volta sganciati sono in grado di sfondare il tetto del target architettonico: il fusibile ritardato di cui è dotato l'ordigno permette al missile di esplodere con alcuni millisecondi di *delay* rispetto all'impatto con il tetto, consentendogli di penetrare nella stanza sottostante e scagliare le centinaia di schegge metalliche contenute al suo interno con effetti letali per chiunque si trovi all'interno dell'abitacolo, spesso confuso per essere covo di terroristi o loro simpatizzanti e sterminando civili innocenti, tra cui spesso bambini. Da questa inedita e poco conosciuta tipologia di offensiva sono portate alla luce alcune preoccupanti rilevazioni. Quest'arma è stata ideata con il chiaro scopo di provocare la morte di tutti gli inquilini al momento dell'esplosione, ma con una potenza significativamente inferiore ad una bomba normale al fine di mantenere intatta la struttura stessa dell'edificio. L'assenza di evidenze palesi dell'attacco nell'architettura nasconde in questo modo l'operare dell'esercito alle analisi compiute dalle Nazioni Unite e dalle altre organizzazioni umanitarie, incapaci ora di rilevare *in toto* gli abusi perpetrati e rispondere alle mancanze di tutela della popolazione civile sotto assedio durante la comparazione delle immagini satellitari del "prima" e del "dopo". Ad aggravare ulteriormente la mancanza di consapevolezza di questi eventi si può inoltre aggiungere l'estrema rarità di testimonianze dirette da parte di sopravvissuti o di spettatori oculari, in quanto questi attacchi vengono perpetrati in luoghi in cui la milizia sorveglia i confini delle proprie aree d'azione notte e giorno impedendone qualsiasi movimento dall'esterno all'interno e viceversa. Una di queste è la regione del Waziristan, a nord del Pakistan – appartenente al FATA, *Federally Administered Tribal Areas*, sigla che designa zone extraterritoriali di autonomia locale – e che da giugno 2004 fino al 2014 è risultato essere uno degli epicentri di uso dei droni da combattimento da parte della CIA per l'eliminazione di soggetti legati ai Talebani o loro alleati data la sua vicinanza geografica con lo Stato afgano: per questa ragione il Waziristan era stato circondato dalla milizia pakistana che, tramite checkpoints, vietava i movimenti di entrata o uscita di persone o di equipaggiamento digitale capace di archiviare dati, creare immagini fotografiche o dotato di navigatore. Le ricostruzioni di Forensic Architecture sono state qui possibili solamente a seguito di una serie di eventi considerabili estremamente rari e

architecture.org/investigation/drone-strike-in-mir-ali

---, "Knock On The Roof: Drone Strike in Beit Lahiya", in *Forensic Architecture*, 11 marzo 2014,

<https://forensicarchitecture.org/investigation/knock-on-the-roof-drone-strike-in-beit-lahiya> (ultimo accesso 05/09/2023).

fortuiti: una videoregistrazione attestante le condizioni di un edificio crollato in Miranshah riuscì a passare i controlli al confine e fu recapitata al notiziario americano MSNBC solamente dopo mesi di passaggi di mano in mano³², e una donna proveniente da Mir Ali poté varcare i controlli pakistani solamente per il possesso di un passaporto tedesco, potendo così raggiungere Londra e rendere memoria di un attacco di un drone che causò il decesso di diversi membri della sua famiglia³³ (Fig.21).

Questa grave mancanza del diritto all'immagine, impedito da un vero e proprio *media siege* di ordine militare, impediva il rinvenimento di una controparte visiva degli oppressi e comportava inevitabilmente nel resto del mondo la fruizione di una narrazione solo parziale degli eventi accaduti. La mancanza di visibilità e testimonianza diretta favorisce la manipolazione oscurantista delle informazioni legate al conflitto a favore degli assalitori: nel caso del Waziristan le forze pakistane e americane potevano negare i dati concernenti gli usi effettivi dei droni, sviare ogni responsabilità a seguito delle uccisioni erronee disposte da questo mezzo catalogandoli come “bomb-making accident” e far cadere in questo modo ogni accusa e responsabilità verso i civili colpiti: «in masking all signals within it, the pixel is the human-scale equivalent of the territorial-scale media blockage extended over FATA»³⁴. Per questa ragione Forensic Architecture ha collaborato con *The Bureau of Investigative Journalism* (TBIJ) e i ricercatori newyorkesi della *SITU Research* al fine di produrre una piattaforma web intitolata *The Drone Strikes Platform*³⁵ con cui rendere disponibile pubblicamente una mappa cartografica interattiva capace di esporre tutti i dati raccolti sui 383 attacchi compiuti nel Waziristan per mezzo di droni: raccogliendo le informazioni dai notiziari locali e dalle rare testimonianze è stato possibile ricostruire la localizzazione degli attacchi, il numero dei decessi e la tipologia di target riportata al momento dell'attacco. Tra gli scopi principali del progetto vi era anche quello di rilevare dei collegamenti tra gli incidenti e di identificare il pattern operativo, dimostrando come ad un incremento degli attacchi a danno di costruzioni residenziali – tale da raggiungere oltre il sessanta per cento di tutti gli attacchi – corrispondesse un aumento delle vittime civili. Gli stessi Talebani riuscirono a capire e sviare le tattiche statunitensi in una situazione dove «nel tempo, predatore e preda si sono coevoluti», evidenziando come lo squilibrio di forze visuali e tecniche non abbia impedito il trasformarsi e l'adattarsi alle implementazioni tecniche e strategiche reciproche, ma individuare nel livello di ingegnosità del nemico l'unica causa dell'alto margine di errore riportato dalla *Drone Strikes Platform* sarebbe ingenuo: parte del problema è da ricondursi a monte, ovvero alle modalità di rilevazione da remoto dei dati, al tipo di visibilità che è permessa tramite il drone. Ogni settimana la Casa Bianca redigeva una *kill list* settimanale: durante questo “martedì del terro-

32 Forensic Architecture, "Drone Strike in Miranshah", cit..

33 Forensic Architecture, "Drone Strike in Mir Ali", cit..

34 E. Weizman, "Violence at the Threshold of Detectability", cit..

35 Forensic Architecture, "The Drone Strikes Platform", in *Forensic Architecture*, 23 maggio 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-drone-strikes-platform> (ultimo accesso 05/09/2023).

re” venivano approvate sentenze di morte per ogni nome riportato su di una lista di indagati, sentenze di cui le vittime non erano a conoscenza e a cui non potevano controbattere o tentare di difendersi attraverso una normale procedura giudiziaria³⁶. Questi «interventi su personalità» come li identifica Grégoire Chamayou compiuti dagli organi decisionali militari si trovano accostati ad un altro approccio all'esecuzione denominato «attacco alle firme»³⁷, tecnica di *profiling* atta a rilevare azioni e comportamenti considerati dalle forze militari tipiche di un terrorista, il cui riscontro immediato *bypassa in automatico* la necessità di conoscere l'identità o il reale aspetto della persona presa di mira. Ad oggi la maggioranza degli attacchi compiuti dai droni corrisponde a quest'ultima tipologia che detiene un altissimo rischio di errori di valutazione a danno unicamente dei civili inermi allo stesso modo in cui si è potuto evincere dalla *Drone Strikes Platform*. Sono gli stessi ex militari ad aver ammesso che il drone è troppo distante per poter identificare con assoluta certezza la presenza di un'arma sul soggetto, tantomeno dell'identità dell'individuo, se uomo o ragazzino: inoltre, una volta compiuta l'assunzione sul target rilevato, ogni sua azione rafforzerà le ragioni di una sua condanna a morte.

[...] nell'aprile 2011 i droni americani furono “incapaci di distinguere tra l'inconfondibile uniforme da combattimento di due Marines americani equipaggiati al completo e gli abiti dei nemici irregolari”. Il drone vede solo sagome sfumate. A tal proposito, nei corridoi dell'amministrazione americana circola una battuta rivelatrice: “Per la Cia, tre tizi che fanno aerobica diventano un campo d'addestramento terrorista”³⁸.

Allo stesso modo il 17 marzo 2011 fu confusa nella città di Detta Khel, Pakistan, un'assemblea di villaggio per una riunione tra militanti di al-Qaeda: si stima che morirono tra i 19 e i 30 civili quel giorno. Un'altra esecuzione sommaria attraverso le «firme» è quella avvenuta il 2 settembre 2010 a Takhar, Afghanistan: affidandosi unicamente alla quantità di dati in entrata e uscita di una SIM telefonica confusero per un importante talebano il civile Zabet Amanullah durante la sua campagna elettorale, comportandone la morte insieme a quella di altre nove persone. Se riescono in qualche modo a sopravvivere, questi sanno spiegarsi la ragione per cui vengono assaliti dai droni solamente per assurdo³⁹.

La *drone warfare* – che detiene il primato di creare un “soldato da schermo” grazie alla risoluzio-

36 Chamayou, Grégoire, *Théorie du drone* [2013], tr. it. *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Derive Approdi, Roma 2014, p.42.

37 Ibidem.

38 Ivi, p.45.

39 «Questo racconta anche un giovane pakistano, vittima, con la sua famiglia, di un attacco di droni:

– Perché pensi vi abbiano attaccato?

– Loro dicono che si trattava di terroristi, ma era solo casa mia... Non siamo terroristi. Siamo gente normale con la barba»: citazione tratta da Ivi, p.46.

ne delle immagini create dalle fotocamere di cui sono dotati i droni da combattimento, simile a quello mostrato nell'opera *Serious Games I-IV* (2009-10) di Harun Farocki (Fig.22) – è preponderante e rende ogni singola azione bellica un'operazione a distanza con un rischio nullo per la vita dell'organico dell'esercito, ma l'unione dell'abilità tecnica con l'immagine comporta ulteriori sviluppi e complicanze alle problematiche legate alla rappresentazione visiva, mostrando nuovamente i limiti dell'assunto di Albrecht Meydenbauer sulle potenzialità dell'immagine scalare. Il cortocircuito si colloca in una condizione mai riscontrata prima dove la macchina ha irrefrenabilmente soppiantato la presenza umana in zone di guerra sconvolgendo le tattiche militari solitamente collaudate per l'intervento umano sul territorio insieme alle modalità di racconto dell'azione di guerra: nonostante la promessa di riportare fedelmente ai contribuenti a casa ogni singola missione tramite la presunta onniscienza dell'occhio tecnologico, l'immagine prodotta nei teatri di guerra non viene creata per rendere l'evento visibile e comprensibile perché confezionata per uno «*spettatore totale e totalmente cieco*»⁴⁰.

Questo mutamento ha alcune conseguenze fondamentali, fra cui spicca quella che potremmo definire "l'espulsione della morte". Se la guerra diventa una questione di macchine che uccidono e si traduce in un visivo semi-astratto non c'è più posto per le immagini di morte: si assiste ad una esclusione del corporeo dall'esperienza della guerra, che associa la feticizzazione della macchina alla sparizione del cadavere e all'emersione di un visibile asettico.⁴¹

Il drone è anche, però, un'implementazione avvenuta solamente negli eserciti degli Stati più progrediti a livello tecnico, una possibilità che spesso rimane ed è tutt'ora rimasta prerogativa di una sola delle fazioni del conflitto rendendo così la guerra impari e sproporzionata fin dal principio. Sol tanto un'emittente quale l'arabofona Al Jazeera dal 1996, anno della sua creazione, si è posta quale controparte dell'immaginario occidentale rendendo protagonisti sugli schermi tutti i corpi mutilati dalla moltitudine di conflitti tenutisi in Medio Oriente, così da smontare quella visualità preconfezionata e quasi asettica tipica dei media occidentali risalente addirittura alla metà del XIX secolo e riscontrabile ad esempio nell'opera fotografica di Roger Fenton: gli scatti e le inquadrature che fu costretto ad adottare dimostrano delle scelte stilistiche e di soggetto che aggiravano la morte pur senza riuscire a cancellarla completamente in quanto sì i cadaveri non erano rappresentati, ma il vuoto dei campi di battaglia permetteva comunque la risonanza di questa "morte senza morte"⁴².

Nel momento in cui Eyal Weizman rileva questa situazione di unilaterale del potere sull'immagine e sulla testimonianza parla di una *politica della verticalità* che preferisce una forma di autorità

40 G. Previtali, *L'ultimo tabù*, cit., p.110 (corsivo mio).

41 Ibidem.

42 Susan Sontag citata in Ivi, p.103.

ultraterritoriale attraverso il controllo dall'alto piuttosto che affidarsi alla più tradizionale e datata colonizzazione territoriale. I volti non identificabili dei sospettati giustiziati sommariamente riportano alla questione della *threshold of detectability* così come lo fanno i buchi sul soffitto delle case del Medio Oriente in guerra, tecnicamente rilevabili dalla strumentazione usata negli eserciti ma volutamente e *legalmente resi invisibili* agli occhi del mondo iperconnesso e iperinformato; il diametro dei fori sfondati dai missili, tra i dieci e i quaranta centimetri, risulta essere minore rispetto alla risoluzione per singolo pixel delle immagini satellitari disponibili alla vendita pubblica senza infrangere i limiti imposti dalla legge. Nel 2014 la possibilità di risoluzione era al massimo di cinquanta centimetri per pixel⁴³, per cui la misura massima di capacità rappresentativa del reale della fotografia era di circa mezzo metro quadrato di superficie terrestre: questa limitazione era stata deliberatamente scelta a livello giuridico in quanto corrispondente all'incirca allo spazio occupato da un essere umano quando visto dall'alto (Fig.23): essendo solamente il drone calibrato per la rilevazione dell'essere umano, gli eserciti hanno ampiamente sfruttato questa sua componente (insieme alla contraria incapacità di vederlo dell'immagine satellitare) per camuffare la presenza di elementi a misura d'uomo e di dimensioni più ridotte attestanti atti illeciti di violenza e di violazione della legge e dei diritti durante le indagini. L'immagine testimoniante gli effetti di questa recente prospettiva offensiva non può a questo punto non richiamare la problematicità della visione fotografica posta in essere davanti all'Alta Corte di Giustizia inglese davanti agli scatti dei campi di concentramento, dove la componente infinitesimale di entrambe le immagini è ridotta ad una sorta di *modulator* non tanto per aiutare un architetto a creare uno spazio tridimensionale con riferimento alla proporzione umana teorizzata da Le Corbusier, ma per sterminarlo dall'immagine del mondo: essendo la dimensione del buco prodotto dal drone inferiore dello spazio che occupa un individuo adulto, questa traccia si perde tra la moltitudine dei pixel digitali in una leggera variazione cromatica non evidente rispetto alle altre che la circondano. Dagli anni '40 l'individuo non fa altro che corrispondere ad un oggetto estraneo a sé – un granello di sale d'alogenuro d'argento – o ad una proporzione astratta trasposta costantemente al reale – un pixel – e che rendono l'uomo irriconoscibile a se stesso. La tecnologia si sarà pure evoluta, ma la questione della soglia di rilevabilità è rimasta pressoché invariata e la necessità di analizzare il limite materiale dell'immagine risulta attuale in un periodo storico dove, all'onnipresenza dell'occhio digitale, non corrisponde un'autoevidenza della violenza nella rappresentazione visiva come prova di un evento: è da qui che nasce il *forensic turn*, l'approc-

43 Una delle compagnie più grosse nel pianeta del settore, la Maxar Technologies, ha dichiarato nel 2020 la possibilità di compiere rilevazioni satellitari per i suoi clienti fino a raggiungere i quindici centimetri/pixel ad alta risoluzione: ciò significa che la legge nei prossimi anni potrebbe consentire al settore pubblico di usufruire di immagini con una risoluzione maggiore, ma è da chiedersi quale sarà il prossimo criterio-limite che legalmente si frapperà a questo sviluppo. Fonte per Maxar Technologies: <https://blog.maxar.com/earth-intelligence/2020/introducing-15-cm-hd-the-highest-clarity-from-commercial-satellite-imagery> (ultimo accesso: 13/09/2023).

cio scientifico alle immagini che sfrutta i propri stessi strumenti per creare nuove forme di visualità in grado di sostenere il peso delle inquisizioni legali internazionali così come non smette di fare l'ente diretto da Weizman, affiancandosi nella propria autonomia tecnologica ai contributi propri dei *pictorial e iconic turn*.

Covering Atrocity

La semiologa Patrizia Violi affermava come lo spazio potesse essere considerato al pari di un linguaggio non composto unicamente da “cose” concrete, fisse, stabili e durature, ma anche da elementi effimeri quali il passaggio delle persone e l'interazione che queste tipicamente innescano con ciò che li circonda sulla base di usi, costumi e tradizioni culturali: l'unione di questi due sistemi eterogenei determinerebbe quindi un'espressione sincretica del luogo, la cui possibilità di riscrittura è pressoché infinita.

I luoghi quindi sono oggetti a continue operazioni di riscrittura semiotica e ciò diventa particolarmente rilevante nel momento in cui ci occupiamo dei siti, cioè luoghi che trasformano radicalmente la loro funzione e il loro senso, secondo un doppio movimento di *de-semantizzazione* e *ri-semantizzazione*. Quello che era un tempo un campo di concentramento diventa un museo, perde il senso originario per acquisirne uno nuovo, e la traccia dell'evento passato si trasforma in segno della memoria di quel passato.⁴⁴

A seguito di questo passaggio Violi prosegue affermando che la ri-semiotizzazione di un luogo può avvenire anche nel momento in cui gli elementi che danno significato allo spazio vengono rimossi nel tentativo di far cadere nell'oblio di significato determinate caratteristiche identitarie, distruggendo così la memoria collettiva di una comunità. “Non si reciterà nessun kaddish” affermava infatti il gerarca nazista Joseph Goebbels per ribadire che il genocidio perpetrato avrebbe dovuto compiersi senza lasciare dietro di sé alcuna traccia o memoria, materiale o verbale che fosse. I richiami molto diretti con la storia del campo di concentramento, ci tengo ad affermare, non sono per suggerire analogie politiche e storiche tra le due vicende, quanto piuttosto per ribadire che ignorare la questione della visibilità della e nell'immagine insieme alla reperibilità della testimonianza comporta lo stesso risultato: l'alienazione del racconto dell'evento, che non farà altro che complicare il

⁴⁴ Violi, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, pp.23-24 (corsivi miei).

lavoro di ricostruzione successivo. L'elemento protagonista che avvicina le due affermazioni fra loro, inoltre, è la presenza dell'uomo; sono infatti gli individui, è la comunità umana a creare e dare significato al luogo in cui vive e agisce, così come allo stesso tempo è anche il testimone primo di un evento compiutosi in un determinato luogo. La presenza e l'azione del soggetto umano sono, quindi, allo stesso tempo creatrici e ricettivi della propria essenza, del suo segno in quanto soggetto con una volontà individuale, quale parte di un nucleo familiare, di una comunità religiosa, politica o di una classe sociale, nonché in quanto atti di memoria trasposto nella realtà delle cose e atto di consapevolezza di questi ricordi che possono ripetutamente reintegrarsi e trasformarsi tra loro all'infinito solamente se esiste un lavoro comune tra parola, immagine e immaginazione.

Se è vero infatti quanto affermava Wittgenstein, ovvero che il significato delle parole sta nel loro uso, non si può non pensare alla trasformazione percettiva del mondo data all'interno del contesto dei campi di concentrazione dalle diverse associazioni con la parola tedesca *sonder*, “speciale”, legata a pratiche vicine alla morte o al sesso senza però menzionarle apertamente, quasi nel tentativo di evaderne la consapevolezza del peso reale: risulta evidente quando si nominano il *Sonderkommando* (commando speciale), il *Sonderbehandlung* (ad indicare le "azioni speciali" di gasaggio) e il *Sonderbau* (il bordello). Si è potuto constatare anche nei termini utilizzati per indicare le persone oppresse dalla fame, il *Muselman* e la *Muselweiber* che, riferendosi ad un'appartenenza religiosa differente da quella del soggetto, pare togliere l'ultimo frammento identitario rimasto loro creando un paradosso interno alla stessa ragione del suo annichilimento. E ancora:

[...] per indicare i “morti viventi” si usava l'espressione *Gamel* (gamella); a Dachau si diceva, invece, *Kretiner* (ebeti), a Stutthof *Krüppel* (storpi), a Mauthausen *Schwimmer* (cioè quelli che galleggiano facendo il morto), a Neuengamme *Kamele* (cammelli, o, in senso traslato, ebeti), a Buchenwald *mude Scheichs* (cioè rammolliti) e nel Lager femminile di Ravensbruck [...] *Schmuckstücke* (gingilli o gioielli)[...]⁴⁵.

Questa risemantizzazione sadica applicata al soggetto umano è stata sfruttata anche, in senso più ampio, per descrivere l'interezza di una vicenda storica. Ad esempio, l'occupazione giapponese del 13 dicembre 1937 della città di Nanjing, la capitale della Repubblica Cinese dell'epoca, è ricordata per aver rappresentato uno dei più brutali ed efferati massacri compiuti all'interno del conflitto sino-giapponese e di cui fu comprovato dagli storici non solo il saccheggio, la distruzione indiscriminata della città e lo sterminio di civili inermi, ma anche gli stupri a tappeto di donne e bambine numerabili in decine di migliaia. La denominazione dell'evento evidenzia due ordini discorsivi radicalmente differenti: se da una parte la Cina lo ha definito uno *stupro*, un *massacro* e un *Olocausto*, la con-

45 Parole di Wolfgang Sofsky citate in Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Homo sacer III), Bollati Boringhieri, Torino 1998, p.39.

troparte giapponese si riferisce ad esso con toni più neutri quali «*evento storico, fatti, e perfino illusione e mito*»⁴⁶. Le scelte lessicali influiscono in questo modo sulla consapevolezza e concettualizzazione storica creando fatalmente due veri e propri “quadri della memoria” divergenti tra loro di uno stesso evento. Ciò determina la creazione a livello percettivo di *due* diversi fatti storici impedendo la possibilità di un dialogo comune tra le due parti, vittime e carnefici, e che si può riassumere in una forma di violenza che Slavoj Žižek definirebbe non tanto soggettiva quanto piuttosto amministrativa, atta in questo caso a scavare un buco di incomunicabilità apertosi tra i due diversi registri linguistici tra la responsabilità del passato storico coloniale dello Stato giapponese e la legge in congiunta con il diritto internazionale. Questa manipolazione subdola del linguaggio non è inattuabile, anzi, è particolarmente rinforzata dall'apparato tecnologico di cui gli eserciti sono sempre più dotati specchiando così altri aspetti della *drone warfare* molto contestati dalle organizzazioni umanitarie e chiaramente non più legati solo all'immagine quanto piuttosto a questioni comunicative, morali ed etiche. Quella che viene definita la “Glomar response” ne è esemplare, una formulazione retorica ampiamente utilizzata e legalizzata dalle istituzioni americane per eludere durante le *press-conferences* qualsiasi forma di conferma o negazione su azioni militari in corso, sull'esistenza o sull'assenza di documenti e *policies* adottate da queste:

To say “this is untrue,” or “this did not happen,” is an antithesis that requires a counter narrative. Glomarization is however a form of denial that aims to add no information whatsoever. This form of denial has its corollary in the visual field through the satellite image’s inability to neither confirm nor deny the existence or nonexistence of holes in roofs that would otherwise constitute evidence of state-sanctioned violence. This form of denial is not simply rhetorical, but rather is made possible by the production of a frontier that has territorial, juridical, and visual characteristics.⁴⁷

Le accuse vengono corrisposte ad una narrazione che sa censurare senza far tralasciare la brutalità del divieto: la negazione e l'affermazione sono escluse allo stesso tempo in uno dei possibili fenomeni di «auto-intossicazione discorsiva»⁴⁸, dove alla lunga lo stesso bugiardo si troverà a credere che non esista nulla di ciò che gli viene chiesto nonostante la presenza di informazioni a sua disposizione comprovanti il contrario. Questa tattica comunicativa è parte di quella dialettica etica e morale che Eyal Weizman definisce, di fronte alle brutalità militari odierne applicate anche contro il terrorismo contemporaneo, quale logica “*del male minore*” e che trova parte della sua giustificazione in alcuni tratti del pensiero di Sant'Agostino: se è impensabile compiere del male fine a se stesso, ciò è giustificato nella misura in cui questo “male” risultasse in una complessiva riduzione del male

46 P. Violi, *Paesaggi della memoria*, cit., p.191.

47 E. Weizman, "Violence at the Threshold of Detectability", cit..

48 G. Chamayou, Grégoire, *Teoria del drone*, cit., p.57.

nel mondo. Ciò è possibile in quanto è rifiutato di base l'equivalenza perfetta e assoluta tra il bene e il male, preferendo una lettura del secondo come indicatore dell'assenza del primo e perciò misurabile a livello quantitativo nell'ordine di maggiore o minore in una nuova economia di calcoli tra perdite e guadagni. L'esempio che Agostino riporta per giustificare le sue assunzioni è quello del furto ad un crocevia, dove alla morte di un viaggiatore innocente preferirebbe quella del suo potenziale assalitore in agguato: questa situazione non ricorda già qualcosa di cui abbiamo già accennato, ovvero l'attacco "alle firme" descritto da Chamayou pur non avendo certe l'identità e le intenzioni reali della persona sorvegliata e condannata a morte dall'*intelligence* americana? Sì, perché nonostante la logica sottostante il caso ipotetico posto da Agostino risulti lineare, questa si basa sulla necessità di giudizi unilaterali e preconetti in un sistema chiuso in se stesso dove chi decide e agisce risulta intoccabile e al di sopra di qualsiasi condanna: alla luce di questo sorge spontaneo chiedersi come sia possibile decidere del presente umanitario se al calcolo di tutte le soluzioni possibili queste comportano comunque a delle sofferenze. La prospettiva del "male minore" diventa ancora più "politicamente accettabile" e strumentalizzabile nel momento in cui lo storico e scrittore canadese Michael Ignatieff dichiara che la logica di Sant'Agostino non nega la regola e la legalità, ma addirittura le rafforza solamente se il male minore è adottato temporaneamente quale compromesso pragmatico atto a giustificare uno stato di eccezione e di emergenza imposto dallo Stato; le misure distruttive sono paragonate tra loro in maniera utilitaristica in una vera e propria *necroeconomia* atta a bilanciare i danni veramente producibili con rischi «che si presume prevengano [insieme] ai provvedimenti più brutali che potrebbero contribuire a contenere»⁴⁹. È sulla base di questa ideologia che i legali degli eserciti modificano e "rendono elastica" la lettura della terminologia giuridica e delle leggi stesse, per permettere agli eserciti di giustificare, nell'eccezionalità dell'evento in cui il male minore è contemplato, torture, omicidi mirati, eutanasia, demolizioni e deportazioni oltre l'uso di armi chimiche letali e non, di scudi umani e l'omicidio intenzionale di civili che risultino in un salvataggio di più vite innocenti (il cui calcolo, comunque, non è dato sapere al di fuori delle gerarchie militari). Se all'epoca dei fatti la bomba su Hiroshima era stata giustificata con il pretesto che questa rappresentasse il male minore per porre fine alla guerra, quale sarebbe stato quindi il male maggiore? Se le sevizie perpetrate nella prigione di Abu Ghraib furono definite dal Presidente americano George W. Bush sotto l'ordine di "comportamenti disdicevoli", come dobbiamo leggere il male minore nel momento in cui si scopre che furono gli stessi ufficiali superiori a legittimare e *incoraggiare* l'applicazione della tortura⁵⁰ se non come una menzogna politica? Il male in quanto tale, inoltre,

49 Weizman, Eyal, *Il minore dei mali possibili*, Nottetempo, Roma 2013, p.28.

50 Gary Myers, avvocato difensore di uno dei sei accusati, Ivan L. Frederick II soprannominato *Chip*, ha presentato al tribunale gran parte delle corrispondenze private del suo assistito dirette a familiari e amici in cui viene testimoniata non solo la titubanza di fronte all'ordine di applicare metodi brutali verso i prigionieri di cui la Military Intelligence descrive i dettagli, ma anche l'approvazione degli ufficiali superiori rispondendo alle preoccupazioni di Frederick

non è olistico, e ad un gran quantitativo di piccoli mali (più comuni perché accettati e quindi abusati in larga scala) può corrispondere un male maggiore rispetto a quello provocato da un'unica, grande azione in quanto è usata non solo dall'esercito in quanto istituzione, ma anche dal singolo: dall'operatore dell'ONG per procurarsi il permesso militare per portare medicine e aiuti in aree di pertinenza occupate all'ufficiale che tenta di dirigere i flussi della vita e della morte con il più alto razioicinio. In questa lista trova spazio anche l'industriale che maschera le tecnologie di controllo e dominazione che produce come "umanitarie" e che è stato brillantemente rappresentato da Harun Farocki in *Inextinguishable Fire (Nicht löschbares Feuer, 1969)* per rendere palese una multisfaccettata giostra di scelte, idee e fatti che, per quanto solo all'apparenza fanno presagire il contrario, hanno avuto un peso enorme sugli sviluppi militari della guerra del Vietnam. L'ultimo quarto dell'opera, quello più chiarificatore e a tratti ironico, mostra gli stessi scienziati dedicatisi alla formulazione chimica del napalm-B, ancora più potente rispetto a quello sfruttato precedentemente, davanti al telegiornale quotidiano dedicato agli sviluppi del conflitto in Asia: uno di loro si domanda preoccupato sulla natura della guerra («I'm asking you, should it go on like this?») mentre alle sue spalle stanno il disfattista-nichilista («Nothing but blood, hunger, misery, violence»), l'infastidito-intimidito («I'm asking you, do we have to look at this?») e l'indifferente che sembra tentare un'*avance* al suo vicino («Darling, I'm so terribly cold», Fig.24) con un tono di voce robotico verso anche il proprio stesso desiderio. Tutti loro – compresi il proprietario dell'azienda contrario alla guerra presentato poco dopo l'inizio e l'ingegnere che il video mostrerà poco dopo una volta compiuto l'inganno dietro l'aspirapolvere potenzialmente letale e il fucile mitragliatore/gadget casalingo – cadono così, sfruttando l'apparente insignificanza di un male minore immediato, in un campo politico di partecipazione in cui sfere altrimenti contrapposte si incontrano e scontrano. Anche nel momento in cui subentra la consapevolezza degli effetti del loro operato sugli esiti della guerra (vedasi in particolare il momento in cui una scienziata impiegata in queste industrie si chiede, dopo aver letto un manifesto studentesco atto a incitarne le dimissioni spontanee, se farlo possa veramente implicare un cambiamento strutturale efficace quando la stessa ditta produce altro oltre strumenti di morte) la scelta non è così ovvia ora che un sistema di delegittimizzazione tecnico e morale è stato implementato nella complessità del reale.

Per descrivere le manifestazioni estreme di violenza, è forse arrivato il momento di sostituire la contabilità differenziale del male minore alla burocrazia meccanica della "banalità del male". Infatti, è attraverso quest'uso del male minore che le società che si considerano democratiche possono mantenere i loro regi-

legate ai maltrattamenti dei prigionieri con un blando: "Don't worry about it". Questa versione dei fatti venne rinforzata dalla presenza di altri due report interni all'esercito. Fonte: Hersh, Seymour, "Torture at Abu Ghraib" in «The New Yorker», 30 aprile 2004 (ultimo accesso 05/09/2023).

Quest'attenzione focalizzata solamente sul risultato tecnico e tecnologico di una strumentazione militare è ciò che fa evolvere un bene naturale in un bene di ordine superiore perché umano e calcolato in coefficienti di morte e legiferati secondo principi di proporzionalità astratti e poco chiari all'interno della realtà che, alla luce dei fatti, non è altro che una *maschera del male*⁵²: una maschera che censura la realtà del mondo a usufrutto di un solo potere a discapito di chi non lo detiene, di chi viene osservato dai droni e dai satelliti senza esserne totalmente consapevole.

Lo sguardo non permetterebbe più, in una condizione umanitaria come quella contemporanea, a stabilire il giusto peso della responsabilità; è la macchina che uccide, non più chi preme il grilletto: è la tecnica a risultare letale sull'uomo, non l'industria che la rende disponibile per l'assalto. La visibilità si pone quindi quale problema fenomenologico dove l'immagine che ne permette la responsabilità si costituisce contemporaneamente come segno di una autorialità e forma con cui il futuro potrà dare "immaginazione" fattuale alla Storia. La possibilità dell'immagine deve essere difesa in quanto solo questa può permettere l'alterità degli sguardi e la costruzione dell'invisibile del senso.

Non è un caso che le immagini di guerra mobilitino, ormai inevitabilmente, i produttori di immagini. Si parla ormai quotidianamente di guerra delle immagini, poiché la violenza delle situazioni di aggressione è immediatamente messa in relazione con la gestione del visibile e la diffusione dei discorsi. Le battaglie trasmesse sugli schermi invitano i cittadini a pensare il visibile e l'invisibile come temi decisivi per l'analisi politica. Si rende dunque assolutamente necessario prendere sul serio la formazione degli sguardi, poiché ogni guerra al giorno d'oggi offre l'occasione per iniziare una guerra al pensiero stesso. Pensare l'immagine vuol dire rispondere del destino della violenza. Accusare l'immagine di violenza nel momento in cui il mercato del visibile esplica il suo effetto contro la libertà significa fare violenza all'invisibile, ovvero abolire il posto dell'altro nella costruzione di un "vedere condiviso".⁵³

Tale forma di invisibilità non può essere accettata soprattutto dall'artista che, in quanto singola particella della pluralità umana, ha bisogno di riflettere *nel* mondo una consapevolezza della violenza *del* mondo e che parte proprio dall'uomo e dalla sua possibilità di azione al suo interno. Proprio perché la facoltà d'azione dell'uomo è determinata dalla tecnica e da questa è possibile tentare di dare una prospettiva inedita sul passato e sul futuro del nostro sguardo politico, economico e antropologico, molti artisti hanno riconfigurato le caratteristiche della tecnologia nelle proprie opere. Il belga Tomas van Houtryve sfrutta nel suo progetto fotografico *Blue Sky Days* iniziato nel 2012 un

51 E. Weizman, *Il minore dei mali possibili*, cit., p.29.

52 Žižek, Slavoj, *Violence* [2007], tr. it. *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano 2007, p.70.

53 Mondzain, Marie José, *L'image peut-elle tuer? Nouvelle édition* [2015], tr. it. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017, pp.136-137.

consumer drone implementato di una camera ad alta risoluzione per replicare lo sguardo armato e senza soggetto del drone militare in suolo americano. I soggetti “presi di mira” nei suoi scatti in bianco e nero si trovano in contesti civili simili a quelli che sono stati rilevati dagli stessi droni da combattimento all'estero, ovvero matrimoni, funerali e assembramenti di persone la cui natura è difficile da definire in modo certo così come succedeva in Medio Oriente. Una di queste fotografie di van Houtryve, *Wedding* (Fig.25), risulta significativa non per aver catturato il momento in cui sposi e invitati si lasciano immortalare per la loro personale memoria dell'evento, ma perché l'occhio macchinico del drone viene scoperto dalla damigella della sposa: una bambina che ricambia quello sguardo di sorveglianza che doveva rimanere invisibile e che ridimensiona il drone quale strumento di potere indifferente e assoluto ad una presenza scomoda e inopportuna, in quanto il drone stesso è costretto in uno scambio di sguardi e quindi ad una dimensione del mezzo fotografico classica come quella del ritratto. Un dialogo tra corpi e logiche distinte che riflette sul drone quale mezzo proprio e quale tecnologia di supporto della fotografia di cui le immagini rappresentano il «”comportamento mediale”»⁵⁴ storico e umano. Anche il politologo statunitense Francis Fukuyama ha sperimentato con un drone costruito a casa. Così come tanti altri amatori che dedicano per passione il loro tempo e delle risorse modeste a questa tecnologia, ha installato una microcamera che gli ha consentito di girare filmati in alta qualità a volo d'uccello di importanti monumenti storici nazionali e di paesaggi naturali mozzafiato: non a caso Walter Benjamin era convinto della possibilità della tecnica dedita alla morte e alla violenza di «ritrovare le sue potenzialità emancipatrici rimettendosi in relazione con l'aspirazione ludica ed estetica che segretamente la anima»⁵⁵. Questo è ciò che traspare anche in un video intitolato *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational.MOV file* (2013) della regista tedesca Hito Steyerl, dai risvolti certamente attuali ma trattati anche con una ben calcolata dose di sarcasmo e ironia. Ispiratasi all'irriverenza caratteristica di Monty Python nel quasi omonimo sketch *How Not to Be Seen*, Steyerl struttura il video in una serie di lezioni atte a istruire l'osservatore sulle modalità applicabili al fine di evadere la società della sorveglianza, ma che possono potenzialmente essere trasposte anche per nascondere un oggetto potenzialmente sconveniente dallo sguardo fotografico e dell'osservatore. Man mano che il video avanza l'essere umano manipola la propria presenza sfruttando le possibilità e caratteristiche del digitale: diventa un pixel o si dissolve con l'immagine stessa sfruttando la tecnica del *chroma key*, più conosciuto come *green screen*, rendendo la propria dimensione fisica inesistente e inconsistente (Fig.26). Ciò però deve accadere prima che si venga trasformati in pixel, altrimenti non si dovrebbe parlare di una scelta a favore del nascondersi quanto piuttosto essere vittime di un occultamento:

54 Maravasi, Luca, "Storie di fantasmi" in L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa, Federica, *Harun Farocki*, cit., p.306.

55 G. Chamayou, Grégoire, *Teoria del drone*, cit., p.68.

[...] una soluzione paradossale e estrema [che] rappresenta l'esito per certi versi inevitabile e volutamente violento di una contro-storia e di una controcultura visuale che mirano a indicare con chiarezza confini, armi e tattiche di un nuovo campo di battaglia.⁵⁶

Un campo di battaglia che alcuni prospettano sarà in grado di essere rivolto, ad esempio tramite la generalizzazione di droni polizieschi, anche verso la popolazione civile del proprio stesso Stato per una conquista totale del controllo sul cittadino sempre sotto tiro, oppure a cui ribellarsi con uno dei capi d'abbigliamento *Stealth Wear*⁵⁷ (Fig.27) che riducono la possibilità di essere catturati dall'occhio termico del drone o imparando a sfruttare trucco e parrucco come suggerito in *CVDazzle*⁵⁸ (Fig.28) ideati dall'artista Adam Harvey, la cui opera si concentra sull'immagine prodotta tecnologicamente per riflettere e sensibilizzare lo spettatore in merito a questioni inerenti la privacy dell'individuo e le tecniche contemporanee di sorveglianza. Ciò che alla fine riassume il rapporto tra l'apparato immaginativo di un evento con il medium che ne permette la rappresentazione visiva e il suo contorno informativo è una coppia di parole inglesi, ovvero *covering atrocity*, una definizione in grado di sintetizzare una condizione plurima che vede protagoniste l'immagine e la violenza: da un lato si fa vece della copertura mediatica e delle possibilità di parlare e dialogare sull'orrore, dall'altro dell'atto di celarne l'esistenza. Un'ambivalenza che Georges Didi-Huberman ha rilevato sia nel doppio regime dell'immagine, cioè nel suo sapersi imporre allo stesso tempo come un tutt'uno indivisibile e come un elemento risultante di un montaggio, sia nelle pluralità di pigrizie e disattenzioni di cui lo spettatore può cadere vittima: il voler vedere nella fotografia tutti i dettagli di cui si è a conoscenza anche per merito di testimonianze, rilevazioni e studi sull'evento contro il pressapochismo intrinseco nell'atto di etichettarla quale mero documento storico fine a se stesso. Lo scatto fotografico, in quanto risultato di una scelta di soggetto e di composizione personale, non può far altro secondo lo storico dell'arte francese che intrattenere un rapporto frammentario con la verità, sono lacunose perché non mostrano tutto ciò di cui siamo a conoscenza rispetto ai fatti perpetrati e non sanno sempre accertare o mostrare chiaramente, così come avviene nell'immagine digitale militare, l'identità di qualcuno o la presenza di altri dettagli, ma sono l'unico strumento per avvicinarsi ad una maggiore comprensione e ricostruzione immaginativa del reale. Invece di eludere l'indagine nei confronti dell'oggetto visuale e relegarlo alla dimensione del simulacro, lo spettatore e lo studioso dovrebbero iniziare a vedere l'immagine non tanto quale prova assoluta di una realtà passata in cui è

56 L. Maravasi, Luca, "Storie di fantasmi", cit., p.308.

57 Harvey, Adam, "Stealth Wear", in *Adam Harvey Studio*, s.d., <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/> (ultimo accesso 05/09/2023).

58 Harvey, Adam, "CV Dazzle", in *Adam Harvey Studio*, s.d., <https://adam.harvey.studio/cvdazzle/> (ultimo accesso 05/09/2023).

chiaramente verificabile la corrispondenza di tutte le fonti non visive: l'immagine è piuttosto da vedersi quale uno dei tanti meccanismi di fronte a cui porre con costanza nuove domande per poter continuare a interagire con la realtà della Storia, per meglio difendersi dai pericoli del proprio tempo⁵⁹ e per essere consapevoli delle facoltà di ogni medium sulla conoscenza delle violenze di ieri, di oggi e di domani.

59 Si sta già iniziando a discutere nelle Nazioni Unite della necessità di sviluppare un apparato legislativo che limiti o banni completamente l'implementazione dell'Intelligenza Artificiale negli armamenti militari in genere, non solo nei droni da combattimento. Paesi come gli U.S.A., la Russia e la Cina tentano di giustificare una maggiore precisione con meno rischi per la popolazione civile oppure sono sfruttati impropriamente entrambi gli spettri di interpretazione delle disposizioni giuridiche: il risultato è che o le indicazioni disposte dalla legge sono troppo specifiche per rischiare di cadere in qualsiasi violazione (approccio cinese), o la terminologia risulta essere troppo vaga per porre dei limiti concreti all'utilizzo di questa nuova tecnologia. Le argomentazioni di tesi e antitesi tra le parti riportate nell'articolo da cui ho tratto queste problematiche sono pressoché identiche a quelle discusse in questo capitolo sull'uso dei droni da combattimento comandati a distanza: la storia si ripete. Lipton, Eric, 'As A.I.-Controlled Killer Drones Become Reality, Nations Debate Limits', «The New York Times», 21 novembre 2023, <https://www.nytimes.com/2023/11/21/us/politics/ai-drones-war-law.html> (ultimo accesso 21/11/2023). In tempi recenti, inoltre, l'uso di armi comandate ad Intelligenza Artificiale (chiamate più comunemente *LAWs*, acronimo stante per "lethal autonomous weapons") nei territori ucraini e adiacenti da parte delle forze russe si suppone vengano sfruttate per testare le difese nemiche europee e pianificare strategie a lungo termine: https://www.adnkronos.com/internazionale/esteri/ucraina-lesperto-italiano-a-kiev-con-missili-ipersonici-guidati-dai-per-civili-e-roulette-russa_fzeENV6twBCr6ZoidiV9b. Altri articoli recenti sull'uso militarizzato dei droni:
-Barbàra, Ugo, "L'intelligenza artificiale può ribellarsi all'uomo? Il caso controverso del drone killer", in «AGI», 2 giugno 2023, <https://www.agi.it/innovazione/news/2023-06-02/intelligenza-artificiale-ribellata-ucciso-uomo-21658520/>
-Redazione OPEN, "Il Gruppo Wagner recluta con i videogiochi: 'Cerchiamo giovani con background nel gaming come specialisti di droni'", in «OPEN», 20 giugno 2023, <https://www.open.online/2023/06/20/ucraina-russia-gruppo-wagner-reclutamento-videogiochi/> (ultimo accesso 21/11/2023)

N°	Nom et prénoms : <i>M. Bertillon Alphonse</i>		Age app ^r	Age déclaré	59	Né en	1853		
Surnoms et pseudonymes :									
Né le <i>22 Avril</i> 1853, à <i>Paris</i> cant. <i>4^e</i> dép.									
Fils de <i>Docteur Louis Adolphe Marie Zoé Guillard</i> Profession :									
Antécédents : Motif de la détention :									
Marques particulières et cicatrices.									
I.		III.		V.		VII.			
II.		IV.		VI.		VIII.			
Main gauche				Main droite					
Auriculaire g.	Annulaire g.	Méius g.	Index g.	Pouce g.	Pouce dr.	Index dr.	Méius dr.	Annulaire dr.	Auriculaire dr.

Taille	1.78.0	long.	19.4	Pied g.	27.4	Age app ^r	Age déclaré	59	Né en	1853
Voûte		larg.	16.8	Méius g.	11.9	n° de cl.	3	Cheveux	ch. m. grs	
Enverg.	1.81	ryg.	14.7	Auric ^g	9.9	aur ^g	2.07.34	Barbe	4.	
Buste	95.2	Oreille dr.	6.7	Coudée g.	47.9	pér ^g	2.07.34	Teint P ^m	9. S. m.	
						part ^g		Main dr.		
								Main g.		

Distance en sujet 2 mètres: Réduction 5 = Point de vue de la photographie n° 10.

Notes

Dressé à Paris, le 7 Cl. n° 12, par M.

Fig.14: Il precursore della carta d'identità, la fiche anthropométrica, con un esempio di fotografia biometrica. Il documento appartiene all'autore di quest'ultima, Alphonse Bertillon.



Fig.15: Esempio di fotografia metrica, invenzione di Alphonse Bertillon.

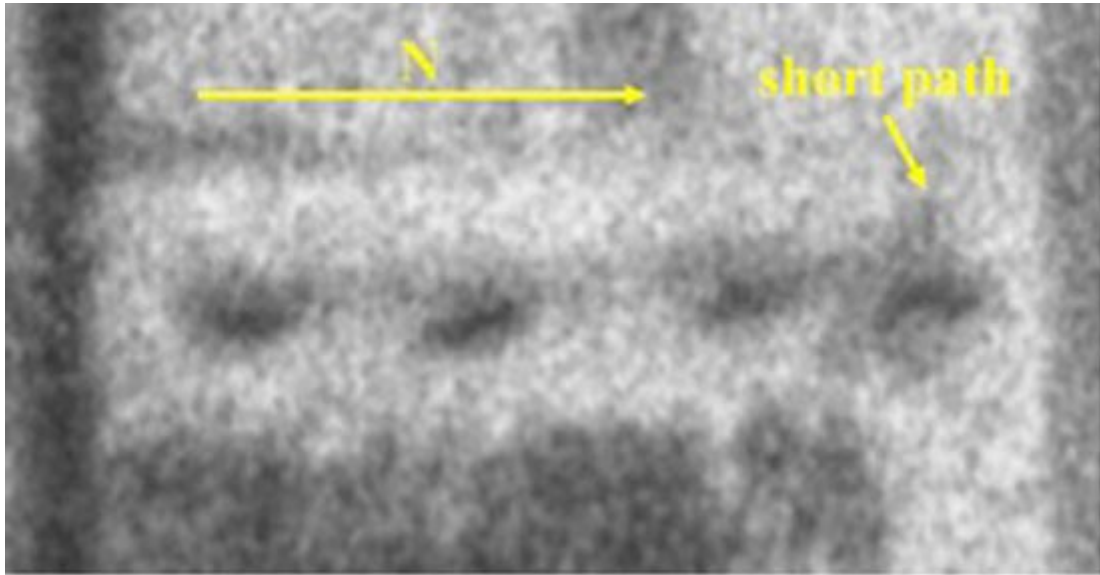


Fig.16: Ingrandimento delle "ventole" sul tetto del Crematorio II di Auschwitz impresse sulla pellicola analogica.

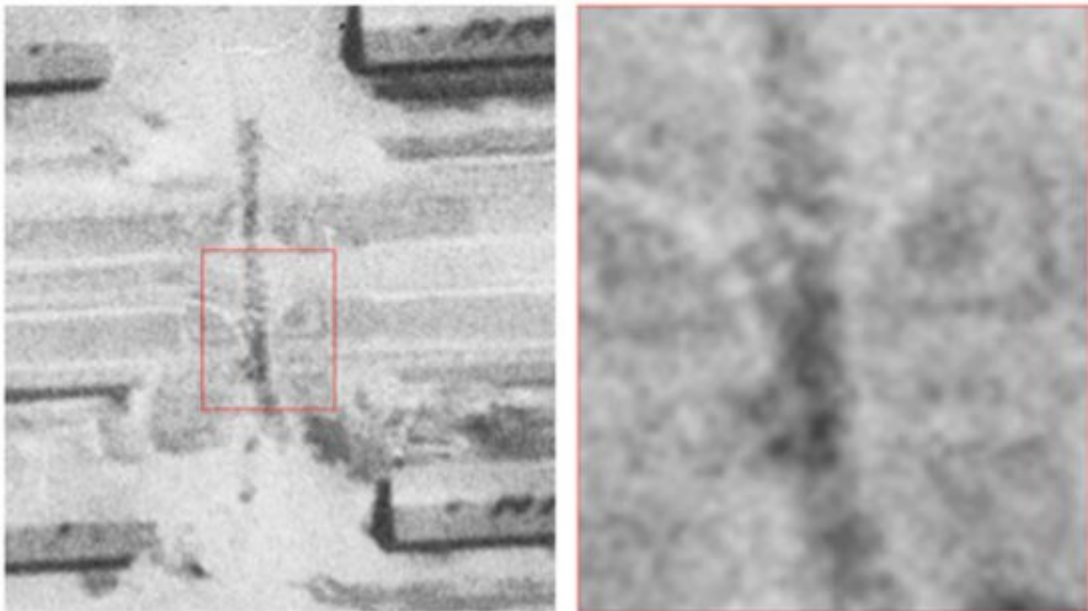


Fig.17: Fotografia aerea che immortalava i detenuti di Auschwitz durante una marcia e in cui è riscontrabile l'effetto sgranato con la fotografia precedente, proveniente dalla stessa pellicola.



Fig.18: A sinistra l'originale di una delle quattro fotografie analizzate da Georges Didi-Huberman in Immagini malgrado tutto, a destra un ritaglio di inquadratura che cancella parte del racconto che dovrebbe testimoniare.



Fig.19: Frame che mostra le potenzialità del motore grafico ai fini delle indagini compiute da Forensic Architecture.



Fig.20: Rilevazione delle dimensioni di un buco lasciato sul tetto di un edificio compiuta da Chris Cobb Smith a Gaza, 2009.



Fig.21: Frame tratto dal video che ripercorre l'indagine compiuta a Mir Ali, Pakistan: l'immagine rappresenta una parte dell'abitazione della sopravvissuta che, tramite la tecnica della situated testimony, rivive l'esperienza e ricorda dettagli che la memoria era stata in grado di rimuovere.



Fig.22: Frame tratto dall'opera Serious Games I-IV (2009-10) di Harun Farocki.

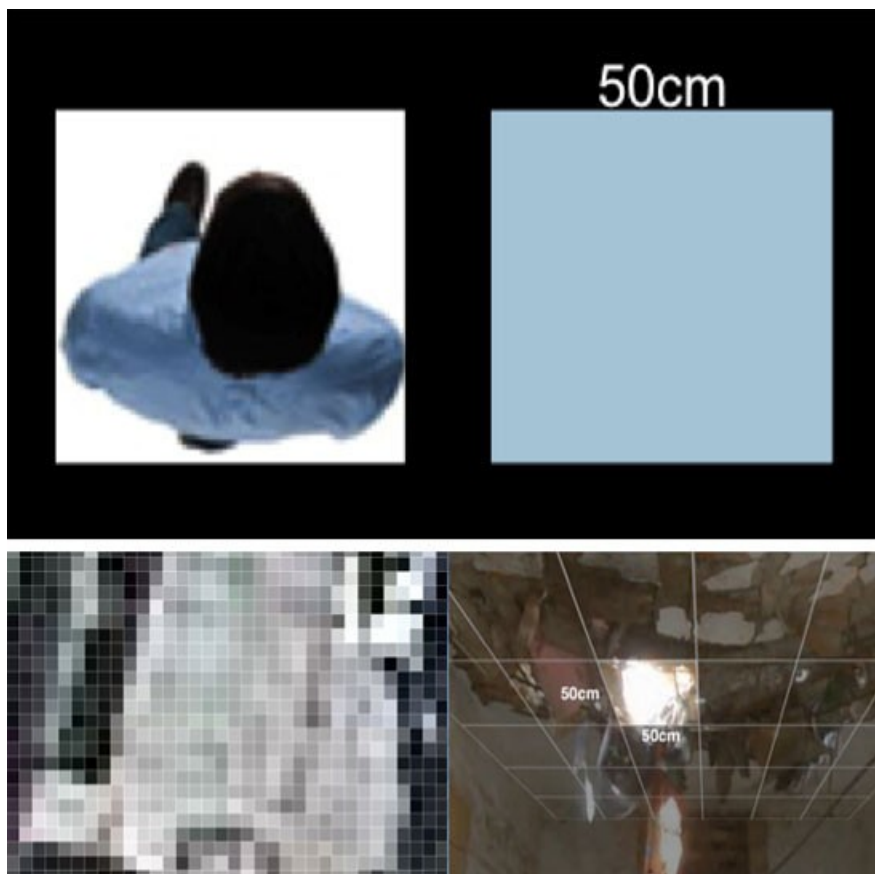


Fig.23: L'accostamento di queste due immagini esplica il rapporto tra la figura umana, le rilevazioni satellitari e lo sviluppo degli ultimi armamenti tecnologici.



Fig.24: Frame tratto dall'opera video di Harun Farocki Inextinguishable Fire (Nicht löschbares Feuer, 1969).



Fig.25: Tomas van Houtryve, Wedding, scatto tratto dalla serie fotografica Blue Sky Days (2012-).

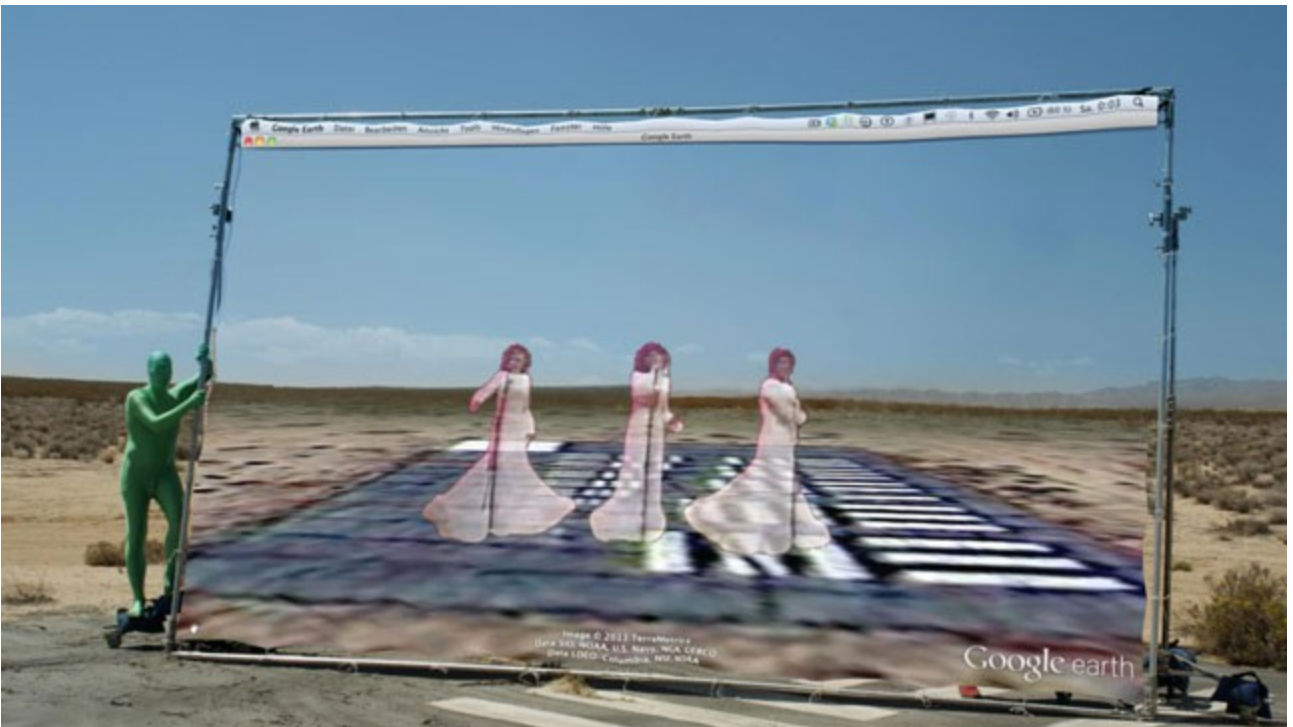


Fig.26: Frame tratto dall'opera video di Hito Steyerl, How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational.MOV file (2013).

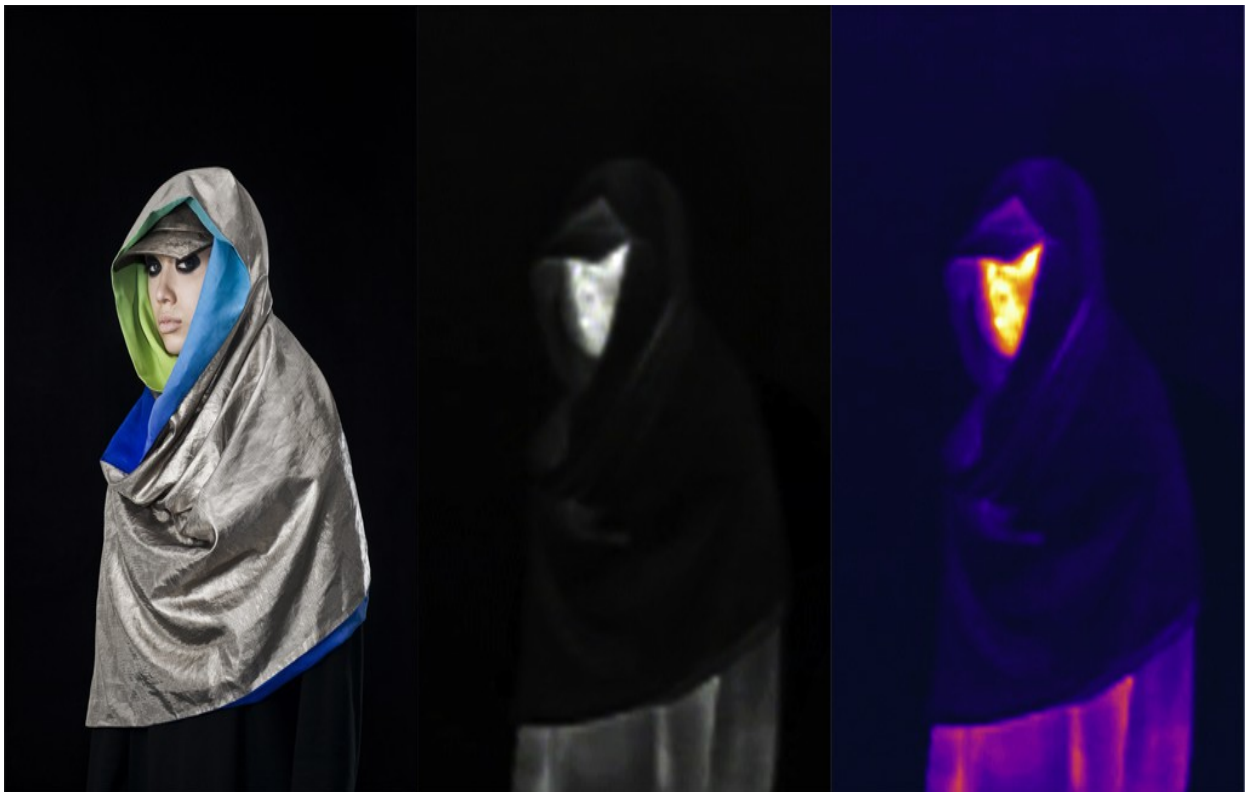


Fig.27: Esempio dell'efficacia della linea d'abbigliamento ideata da Adam Harvey, Stealth Wear (2013), di fronte ad una fotocamera termica. Fonte: Harvey, Adam, "Stealth Wear", cit..

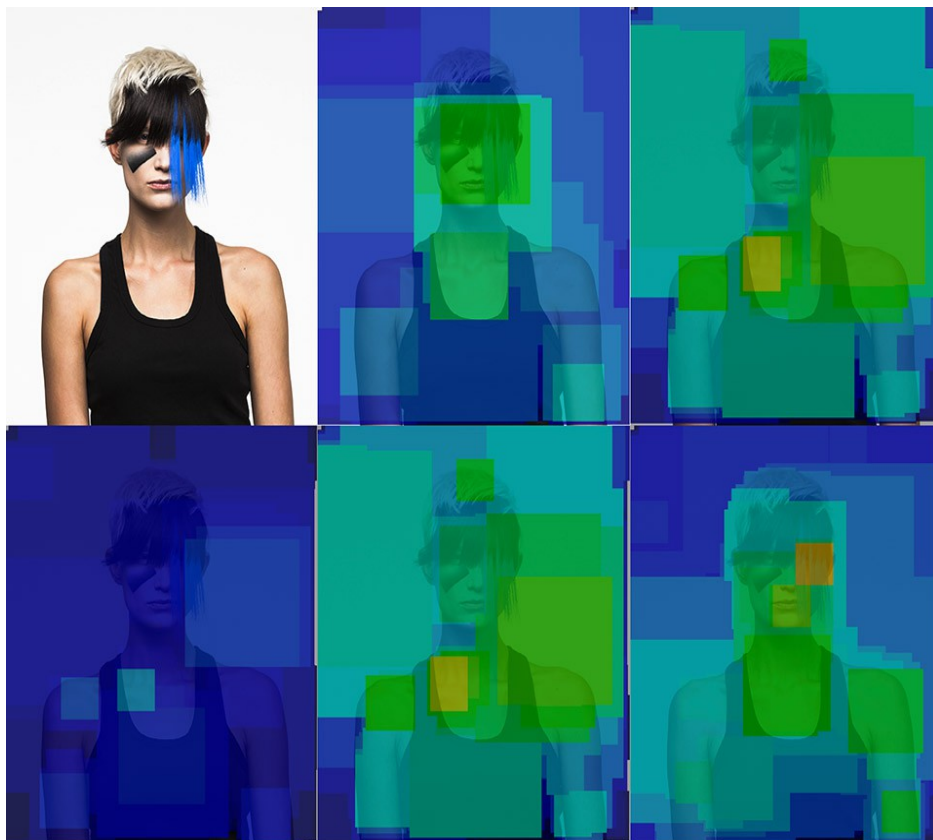


Fig.28: Tentativo di analisi facciale tramite computer dopo un intervento corrispondente ai dettami di Cv Dazzle (2010), opera di Adam Harvey. Fonte: Harvey, Adam, "CV Dazzle", cit..

SILENZIO

L'introduzione di questo saggio riporta alcune delle vicende legate alla pubblicazione del romanzo autobiografico *La notte* di Elie Wiesel e l'instaurarsi di una profonda relazione di vicinanza letteraria e umana con lo scrittore francese François Mauriac. Rilevandone alcune criticità fondamentali caratteristiche ai temi della violenza e della memoria, *La nuit* si è costituita quale esemplare di riflessione per introdurre al rapporto tra l'immagine (letteraria o visiva che sia) e l'evento riportato che evidenzia il complesso processo di ricostruzione e di comunicazione dell'orrore conseguente. L'attento seppur breve esame compiuto sulla prefazione, scritta da Mauriac, ha permesso di riportare inoltre la pluralità composita dei livelli di narrazione e testimonianza sulle deportazioni ebraiche. Proprio perché questi ultimi punti costituiranno il focus centrale del presente capitolo in relazione ad alcuni contributi cinematografici e un altro testo letterario, tornare a parlare della storia del romanzo di Elie Wiesel e aggiungere alcune informazioni volontariamente omesse in precedenza costituiscono un punto di partenza interessante per poi ricollegarmi ai temi centrali di quest'ultimo capitolo che riguarderanno anche la questione della testimonianza e del testimone. Non è purtroppo possibile svolgere in questa sede un lavoro filologico adeguato al suo peso e alla sua importanza sul processo di consapevolezza della gravità dei crimini compiuti nei lager nazisti nei confronti della popolazione ebraica: è per questo che non sarà possibile affermare con certezza quale sia la Verità assoluta tra le menzogne, quanto piuttosto riportare delle Verità sfaccettate ugualmente importanti per far emergere la frammentarietà della realtà degli eventi attraverso i suoi resti visivi e umani.

La rabbia e il dialogo

Non è completamente esatto affermare che Elie Wiesel iniziò a scrivere solamente *dopo* l'invito del suo nuovo amico. È vero che la testimonianza legata ai campi di Auschwitz, Buna e Buchenwald del giovane lo aveva messo a dura prova di fronte al linguaggio, ragion per cui la sua espe-

rienza era rimasta avvolta in un completo, volontario silenzio durato ormai quasi dieci anni. Il senso di inadeguatezza che provava di fronte alla potenza della parola venne rotto qualche mese prima di incontrare François Mauriac durante una traversata per nave verso il Brasile: in qualità di corrispondente per il giornale di Tel Aviv, infatti, era stato incaricato di seguire le attività missionarie cristiane compiute qui a favore della popolazione ebraica locale più povera e bisognosa. Fu nell'isolamento della sua cabina che concentrò tutti i suoi sforzi per scrivere il suo primo resoconto compiuto sulla propria esperienza concentrazionaria («I wrote feverishly, breathlessly, without rereading. I wrote to testify, to stop the dead from dying, to justify my own survival»¹). Il risultato, un manoscritto redatto in lingua yiddish, è *Un di velt hot geshvign* (*E il mondo rimase in silenzio*) che l'autore inviò alcuni mesi prima della famosa intervista a Mauriac all'editore di Buenos Aires Mark Turkov che lo pubblicò nel 1956 all'interno di una vasta raccolta di memorie ebraiche provenienti dall'Est Europa non esclusivamente legate alla catastrofe della Shoah. Nonostante sia considerato la prima versione de *La nuit*, ad una lettura approfondita *Un di velt* si rivela essere un romanzo molto diverso rispetto al suo corrispettivo francese non solo per la maggior quantità di pagine e di dettagli storico-geografici, ma anche di parte dei contenuti, del tono narrativo e della destinazione del testo.

Altri due elementi contribuiscono ad estendere la grande complessità interpretativa di questa vicenda che, stavolta, riguarda l'incontro tra i due autori. Primo. Diversamente da ciò che se ne potrebbe evincere dalla prefazione di Mauriac, l'incontro tra i due non fu del tutto casuale: solo la conseguente amicizia lo fu. Wiesel racconta che dopo la scrittura delle sue memorie in yiddish voleva assolutamente incontrare il Primo Ministro Francese allora in carica Pierre Mendès France, un uomo anch'esso di religione ebraica: il politico, però, non gli concesse mai un'intervista come sperava e ciò lo costrinse a indagare la sua rete di contatti. Venne così a conoscenza del fatto che Mendès France avesse un'altissima considerazione per il romanziere François Mauriac, uomo che definiva suo maestro e guru: "l'impostore" – termine con cui lo stesso Wiesel si autodefinì spesso nella sua versione degli eventi – si decise quindi di intervistarlo con il segreto intento di farsi introdurre al Primo Ministro. Ciò significa, quindi, che all'inizio Wiesel era interessato allo scrittore francese per ragioni che sviavano da motivazioni di puro carattere lavorativo o di diretto interesse per la sua esperienza nella Resistenza.

Secondo punto degno di attenzione. Esistono due versioni sui contenuti del colloquio tra i due scrittori, una per parte. Se da un lato la prefazione a *La nuit* riportava la persistenza con cui nonostante gli anni passati Mauriac continuava a pensare alla scena delle deportazioni dei bambini a cui

1 Seidman, Naomi, 'Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage', in «Jewish Social Studies», Autumn, 1996, pp. 1-19, p. 4, https://www.jstor.org/stable/pdf/4467484.pdf?refreqid=fastly-default%3A66ec1a32c57714ce816cd8d9bd28f14f&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 (ultimo accesso 05/09/2023).

la moglie aveva assistito, dall'altro Wiesel ha riportato in più di un'occasione nei suoi ultimi contributi letterari e nelle ultime interviste – largamente successive la morte del mentore – di essersi imbattuto in un uomo perduto innamorado di Gesù che davanti ad ogni domanda non riusciva che a ribattere con questo suo amore: anche quando fu in grado di porgli alcuni quesiti su Mendès France, costui veniva inevitabilmente associato alla sofferenza di Cristo. Fu a questo punto che il (fu) giovane intervistatore disse di non essere più riuscito a controllare l'insofferenza, inveendo contro il suo interlocutore con toni infastiditi e scorteschi che successivamente non seppe mai perdonarsi:

Signore [...] Lei parla di Cristo. I Cristiani amano parlare di lui. La Passione di Cristo, il dolore di Cristo, la morte di Cristo. Nella vostra religione, questo rappresenta tutto ciò di cui voi parlate. Ebbene, voglio che Lei sappia che dieci anni fa, non molto distante da qui, ho conosciuto bambini ebrei che hanno tutti sofferto mille volte, sei milioni di volte più di quanto non abbia sofferto Cristo sulla croce. E non ne parliamo. Può comprenderlo, signore? Non ne parliamo.²

Dopo aver pronunciato queste parole lo colpì un profondo imbarazzo: tentò di dileguarsi verso l'ascensore, ma Mauriac lo rincorse e lo invitò a tornare alle loro sedie. Lo scrittore iniziò a singhiozzare. In quel momento Wiesel, pur sentendosi un criminale per quello che aveva appena fatto ad un uomo che egli stesso considerava "puro" – un membro della Resistenza che non si era meritato in alcun modo quel trattamento –, non seppe rompere il silenzio che era calato su di loro. «Sai, forse dovresti parlarne»³ gli disse Mauriac dopo un po' di tempo. Il resto, come si suol dire, è Storia: il loro rapporto di amicizia venne siglato da un abbraccio e il Nobel per la Letteratura fu colui che, con in mano le memorie redatte in francese dal giovane scrittore fino ad allora anonimo ai più, lo aiutò pochi anni dopo ad aprire il dolore della sua testimonianza al mondo.

La discrepanza riscontrabile tra le molteplici narrazioni attinenti a questa vicenda letteraria portano un occhio attento a dover constatare molteplici spaccati testimoniali difficili da congiungere tra loro. Fare menzione alle differenze linguistiche e contenutistiche tra le versioni del romanzo e alle incongruenze riguardanti il colloquio Mauriac-Wiesel significa riportare elementi di un rilevante retroscena letterario apparentemente inconciliabili tra loro che sembrano voler disintegrare quell'*aura* con cui solitamente vengono dipinti i primi passi di Elie Wiesel nella letteratura. A questo punto il lettore si trova quindi costretto a chiedersi se questa vicenda umana, così per com'è stata riportata all'inizio di questo saggio, corrisponda ancora alla realtà degli avvenimenti nonostante le contraddizioni emerse finora. Prima di dare una risposta è necessario dischiudere con attenzione queste dinamiche tanto dissomiglianti tra loro.

² Ivi, p.13 (traduzione mia).

³ Academy of Achievement, "Elie Wiesel", in *Academy of Achievement*, 29 giugno 1996, <https://achievement.org/achiever/elie-wiesel/#interview> (ultimo accesso 05/09/2023) (traduzione mia).

La docente di studi ebraici Naomi Seidman sottolinea come *Un di velt* rappresentasse soltanto una piccola voce tra le tante coinvolte in un progetto di interesse legato principalmente a testi inerenti l'ebraicità polacca in senso più ampio. La sua struttura, inoltre, si rifaceva liberamente ai generi delle cronache locali e dei libri commemorativi spesso fitti di nomi, indirizzi e occupazioni lavorative, quindi a tipologie letterarie ben codificate e largamente utilizzate all'interno delle comunità ebraiche *altre* rispetto a quelle del romanzo classico o della raccolta così com'è più conosciuta generalmente in Occidente⁴. Solo un pugno di contributi contenuti in questa serie riguardava la inedita peculiarità della memoria della Shoah, altro elemento che la studiosa aggiunge tra le diverse motivazioni per cui il contributo di Elie Wiesel sia sfuggito all'attenzione del pubblico yiddish. La particolarità di questa versione risiede nel fatto che solo in questo idioma l'autore espresse compiutamente e senza remore un disappunto abissale per il mondo che venne in seguito rimosso e la loro comparazione porta alla luce alcuni interessanti punti di riflessione sull'esperienza narrativa e personale dello scrittore. Ad esempio, a seguito di un passaggio in cui l'autore lamentava negli uomini appena liberati il perdurare di pensieri legati al cibo piuttosto che alla vendetta i racconti iniziano a divergere a seconda di quale versione si è presa in esame, in dialetto ebraico o nelle altre lingue con cui è stata diffusa l'opera: da una parte le versioni inglese e francese riportano della fuga degli uomini ebrei verso Weimar «per rimediare delle patate e qualche vestito e per dormire con qualche ragazza», mentre in quella yiddish i toni non evitano di usare termini meno edulcorati quali «rubare» e «stuprare»⁵ che paiono rivelare l'atto di cogliere l'occasione di una rivincita violenta sul proprio carnefice e sulla sua stirpe. Pur riguardando gli stessi eventi, è evidente che la liberazione dalla prigionia è trasposta con due modalità comunicative differenti nei rispettivi libri: il lettore si ritrova disorientato tra quella più largamente diffusa sul mercato – libera da una separazione netta fatta tra ebrei e tedeschi – e la seconda – in cui è presentata una deriva logica del "noi contro loro" che esige l'applicazione del "comandamento" della vendetta in risposta al tentativo di sterminio assoluto di un'identità religiosa e culturale sull'altra –.

Il caso che però è più impregnato di implicazioni e differenze è quello successivo, ovvero nel passaggio che conclude il romanzo. Qui l'autore si trova a combattere una grave intossicazione:

Un giorno riuscii ad alzarmi, dopo aver raccolto tutte le mie forze. Volevo vedermi nello specchio che era appeso al muro di fronte: non mi ero più visto dal ghetto. Dal fondo dello specchio un cadavere mi contemplava.

Un giorno riuscii ad alzarmi, dopo aver raccolto tutte le mie forze. Volevo vedermi nello specchio che era appeso al muro di fronte: non mi ero più visto dal ghetto. Dal fondo dello specchio un cadavere mi contemplava.

4 N. Seidman, "Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage", cit., pp.4-5.

5 Ivi, p.6 (traduzione mia).

Pelle e ossa. Ho visto l'immagine di me stesso dopo la morte. È stato in quell'istante che si risvegliò in me la voglia di vivere. Senza sapere perché, ho stretto il pugno e rotto lo specchio, rompendo l'immagine che viveva al suo interno. E poi – sono svenuto. Da quel momento in poi la mia salute migliorò. Rimasi a letto per qualche giorno in più, nel corso dei quali scrissi una linea guida per il libro che ora stai tenendo tra le mani, caro lettore.

Ma –

Ora, dieci anni dopo Buchenwald, vedo che il mondo sta dimenticando. La Germania regna sovrana, l'esercito tedesco è rinato. La sadica bestiale di Buchenwald, Ilsa Koch, sta felicemente crescendo i suoi bambini. I criminali di guerra passeggiano per le strade di Amburgo e Monaco. Il passato è stato cancellato. Dimenticato.

I tedeschi e gli antisemiti persuadono il mondo che la storia dei sei milioni di martiri ebrei sia una fantasia, e il mondo ingenuo probabilmente crederà loro, se non oggi, allora domani o il giorno dopo. Ho pensato quindi fosse una buona idea pubblicare un libro basato sulle note che scrissi a Buchenwald.

Non sono così ingenuo da credere che questo libro cambierà la storia o scuoterà le credenze della gente. I libri non hanno più il potere di un tempo. Coloro che rimasero in silenzio ieri sono anche quelli che lo rimarranno anche domani. Spesso mi chiedo, ora, dieci anni dopo Buchenwald:

Valeva la pena rompere quello specchio? Ne è valsa la pena?⁶

Il suo sguardo nei miei occhi non mi lascia più.⁷

Si può evincere dal confronto che la parte iniziale è rimasta invariata in entrambe le lingue, ma sono constatabili di seguito due intenti comunicativi opposti inerenti la propria memoria. Nella meno recente, qui riportata a sinistra, manifesta come in yiddish si siano espresse una rabbia e un rifiuto verso la sentenza di morte nazista che ha inesorabilmente segnato il corpo e la mente del sopravvissuto "Eliezer" Wiesel: queste sensazioni autodistruttive e potenti vengono convogliate nel pugno dell'autore che nonostante la debolezza fisica infrange la figura annichilita riflessa nello specchio,

6 Ivi, p.7 (traduzione mia).

7 Wiesel, Elie, *La nuit* [1958], tr. it. *La notte*, Giuntina, Firenze 2011, p.112.

atto che ne simboleggia anche il distanziarsi dal trauma e la voglia di vivere. Dall'altra parte, a destra, la versione francese *La nuit* testimonia lo sguardo del *Muselmann* rivolto al "sé" del presente e del futuro: occhi che rimangono impregnati nei ricordi di quest'ultimo e che si propongono quale bacino di tutto il vissuto concentrazionario. Questa traccia visiva totale riassume la memoria del soggetto e lo designa in uno stato permanente di vittima di un orrore inestinguibile. Il rapporto con il proprio riflesso quindi si fa metafora visuale al cui centro sta un uomo che intrattiene un personale dialogo muto con la propria immagine e con lo statuto della vittima imposto su di lui: se la versione più famosa del testo raffigura un uomo solo in una stanza che attraverso il riflesso del proprio sguardo accetta i traumi assordanti insiti nei suoi occhi e la conseguente missione testimoniale, *Un di velt* vedrebbe la possibilità di tornare alla vita solamente respingendo ciò che è stato costretto a diventare nella sua rabbia inespresa, nella sua perseveranza tenace.

C'è un altro elemento in questo passaggio che dimostrerà un'ultima componente contraddittoria dell'originale condizione testimoniale di quest'autore: *Un di velt* vedrebbe il primissimo momento di scrittura di Wiesel non da attestarsi a seguito del colloquio con Mauriac o sulla nave per il Brasile, quanto piuttosto nel luogo stesso del suo annichimento forzato, nella camera con lo specchio dove scrive le linee guida dell'opera che solo dieci anni dopo prenderà forma. La versione yiddish del testo sembrerebbe guidare il lettore a far equivalere l'azione dello scrivere nel campo ad un *atto di guarigione necessario* per liberarsi dall'apatia causata dalla fame e per rivendicare la propria identità e individualità dopo l'assalto compiuto verso la propria giovinezza. Con la stesura dei primi appunti durante il ricovero e la scrittura più densa del romanzo *Un di velt*, si vengono a compiere due dei bisogni dell'autore – il ritorno alla vita insieme al recupero della memoria attraverso la parola scritta –, ma non viene realizzato l'ultimo, quello in grado di contribuire ad alleviare il tormento di Wiesel davanti al timore di scrivere inutilmente un libro denso di colpe, errori e orrori, che lo faccia gridare con sufficiente potere di risonanza di fronte al disinteresse del mondo verso la Storia e la Sua storia che lascia impuniti e liberi gli aguzzini: si tratta della trasmissione della propria testimonianza ad un'alterità, urgenza che ci riporta all'incontro dei due scrittori a Parigi nel 1954. Nonostante il caos interpretativo davanti a cui il lettore è costretto a ripiombare a seguito dell'accostamento delle due versioni sui fatti, possono essere tracciati due fondamentali elementi di comunanza risolutivi per una comprensione generale dell'importanza di questo romanzo e per rispondere sulla realtà degli eventi ad esso legati.

Il primo è il silenzio, che si fa «segno di una riluttanza al parlare che fa sperare all'individuo – ebreo o cristiano – di essere ascoltato»⁸ e da cui scaturisce una miniaturizzazione involontaria di uno scontro tra culture in quello che si rivelerà, al contrario, un profondo dialogo sinergico tra le

8 N. Seidman, "Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage", cit., p.14 (traduzione mia).

parti che sarà capace di soddisfare l'ultimo bisogno del giovane scrittore. Al mutismo deferente dell'anziano scrittore di fronte al dramma del fu bambino Wiesel che, da seguace della Parola della Torah, aveva smesso di credere, corrisponde in senso opposto l'astio di quest'ultimo verso l'ossessione cattolica di Mauriac che sembrava impedire a se stesso di prendere una posizione di fronte agli innocenti rimasti senza nome né voce; Mauriac raccontava di aver soppresso la sua più tipica reazione religiosa davanti alla testimonianza timida ma irruente del suo nuovo amico, mentre Wiesel scriveva del suo netto rifiuto di riportare a quell'estraneo il suo scalpitante ma taciuto vissuto tragico. L'ammutolirsi dello scrittore francese veniva descritto nella propria versione quale quello riconducibile ad un vecchio saggio mentre presta ascolto al monologo di un discepolo mentre prende consapevolezza di quell'ignoranza che lo condannò nelle mani dei nazisti senza la possibilità di pianificare una fuga, riferimento alla comunità ebraica d'origine che non sentì mai parlare delle deportazioni prima del 1944 e che mantenne un ritmo di vita normale impensabile in quei tempi di distruzione e di morte caratterizzanti il resto d'Europa; la ricostruzione dello scrittore romeno, in antitesi, mise in risalto il proprio comportamento. Questo, intriso dal timido seme di un'accusa di complicità rivolto a tutti i cattolici che non hanno saputo agire di fronte al genocidio del suo popolo, non risultò sufficientemente maturo e consapevole per essere indirizzato propriamente e ciò fece tentennare il giovane davanti al suo ascoltatore. Rincarare la propria furia sull'anziano scrittore avrebbe significato da parte di Wiesel precludersi la possibilità di soddisfare il suo straripante desiderio di comunicare ad una audience specifica di cui, però, non si fidava, ragione che gli impediva di esprimere la propria volontà.

Il secondo ingrediente della riuscita di questa intima vicenda umana nonostante l'intricata complessità iniziale dei protagonisti e dei loro punti di vista è la sincera amicizia che ne è scaturita in seguito. La tentata fuga del giornalista, le lacrime di Mauriac e quelle sue ultime parole insieme al caloroso saluto prima di lasciarsi hanno infranto la lontananza tra i due uomini ad un primo sguardo così dissimili. L'aura di incomunicabilità apparente attestata in entrambi i resoconti dell'incontro Wiesel-Mauriac, – causata dalle due diverse posizioni non solo di fede e di pensiero, ma anche dai differenti pesi di responsabilità nei confronti della Storia contemporanea recente – testimonia della presa di consapevolezza dell'Altro e della conseguente possibilità di comunicare il trauma dato dall'evento e la violenza dell'assenza di un linguaggio. Del momento in cui il Nobel per la Letteratura ricevette il manoscritto di Wiesel non si può parlare come di un semplice lavoro di revisione ai fini della pubblicazione, quanto piuttosto di una "contrattazione della memoria". Il risultato di questo compromesso ha trasformato la rabbia in un dubbio esistenzialista attraverso una «serie di delicate negoziazioni»⁹ che ha visto il trionfo morale ebraico e il bisogno di consolazione sgominare la sete

9 Ivi, p.15 (traduzione mia).

di vendetta: evitando così di allontanare il lettore cristiano e/o francese dalla propria narrazione, Elie Wiesel ha assunto sul proprio corpo e sulla propria esistenza la responsabilità di incarnare il martirio ebraico negli anni futuri. François Mauriac, d'altro canto, non lo ha solamente introdotto alle case editrici e al grande pubblico avvolgendolo un poco della sua autorità letteraria, ma è grazie all'incontro-scontro-rapporto tenuto con lui che Wiesel ha potuto sviluppare una modalità comunicativa scritta capace di avvicinare e mantenere l'attenzione di due culture tanto differenti tra loro e dei loro soggetti. È questo che intendeva nelle sue ultime dichiarazioni quando descriveva l'importanza di quell'incontro e che, sottolineava, non lo fece pubblicare quanto piuttosto scrivere per la prima volta: quindi, come credergli avendo alle spalle già due stesure delle sue memorie? Quando lo scrittore menziona questa differenza tra la pubblicazione e la scrittura non intende indicare nell'ultima il momento reale con cui l'autore materialmente prese in mano una penna o si servì di una macchina da scrivere, quanto piuttosto quello in cui si è posto quale soggetto rispetto ad altri e ha scritto per un Altro da sé. Mediando la propria testimonianza è riuscito ad instaurare quella comunicazione prima negata delle proprie memorie, della dimensione più brutale dell'uomo e dell'orrore di cui è stato vittima e a non permettere l'avvento inevitabile dell'oblio su tutto ciò che lo attiene.

Scrivere la propria autobiografia o per confessarsi, o per analizzarsi, o per esporsi agli occhi di tutti, come se si fosse un'opera d'arte, significa forse cercare di sopravvivere, ma attraverso un perpetuo suicidio - morte totale in quanto frammentaria. Scriversi significa cessare d'essere per affidarsi a un ospite - altri, lettore - il cui compito e la cui vita saranno ormai solo la vostra inesistenza.¹⁰

Iniziare l'ultimo capitolo del presente saggio con le vicende legate a *La nuit* serve ad introdurre le problematiche inerenti l'elaborazione e la trasmissione della memoria traumatica *storica, individuale o individualizzata* attraverso alcune delle possibilità contenute nell'opera d'arte. In quanto strumento di diffusione capace di instaurare un dialogo e di aprire il pubblico all'esperienza altrui, l'arte è capace così di contrastare lo statuto apparentemente indistruttibile di incomunicabilità. La trascrizione della propria memoria attraverso un mezzo (nel caso di Wiesel la letteratura) non si limita alla descrizione dell'evento in base all'esperienza che se ne è fatta, ma significa anche e soprattutto riflettere sulle possibilità comunicative del mezzo prescelto in quanto fautore di «una creazione visiva nella quale la violenza non è tanto rappresentata, quanto piuttosto presentata direttamente nella fattura dell'opera»¹¹: ciò si vedrà particolarmente nell'ultimo sottocapitolo. Se ci si limitasse esclusivamente alla prima faccia di questa medaglia si ridurrebbe ogni contributo testimoniale ad un

10 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre* [1980], tr. it. *La scrittura del disastro*, il Saggiatore, Milano 2021, p.105.

11 Nancy, Jean-Luc, "Il disastro. Scomparsa degli astri" in Boschiero, Nicoletta (a cura di) et. ali, *La guerra che verrà non è la prima. Grande guerra 1914-2014*, catalogo della mostra tenuta al museo Mart - Museo di Art Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (2014-2015), Mondadori, Milano 2014, p.25.

mero *documento* fra i tanti attestanti il genocidio, ed è proprio questo il pericolo, la pigrizia dello studioso di cui Georges Didi-Huberman avvertiva. La minaccia è data anche in senso opposto da quella che lo storico dell'arte francese denominava "pigrizia dell'esteta" nel momento in cui il lavoro di costruzione dell'immagine della violenza è ridotta solamente nel suo aspetto esclusivo di opera di alto valore letterario e nella sua aura estetica senza considerare più quell'essenza autobiografica che è stata abile nel negoziare tra l'autore, i suoi ricordi e il ricevente. Il discorso testimoniale non può non essere di natura iconica e l'immagine di conseguenza si fa inevitabilmente «forma di trasmissione non altrimenti replicabile, insostituibile opportunità di *scambiarsi esperienze*»¹² che è possibile solamente una volta rimossi l'imposizione di uno status riduttivo all'oggetto testimoniale e il freno alla possibilità *immaginativa* atta a impedire la *visibilità della visibilità* di un evento passato che, vittima dell'oblio insieme ai sopravvissuti, di conseguenza è ritenuto inimmaginabile. Il rapporto tra questi elementi costringe a soffermarsi su quella che si potrebbe definire "l'arte della testimonianza", ovvero sull'analisi delle scelte insieme alle possibilità tecniche e contestuali che permettono al lavoro artistico di rendere possibile una relazione tra la memoria passata e presente insieme ad una consapevolezza ragionata e attualizzata della violenza. Il cinema, in questo senso, si è fatto grande portavoce della questione nel momento in cui le figure del testimone e dell'artista non sono più coincise, ovvero nella situazione in cui il secondo ha deciso di rendersi responsabile dell'immagine dell'evento, quindi dell'esperienza stessa, per combattere la dimenticanza a favore della conoscenza e di un movimento contrario all'annichilimento tipico della violenza: l'analisi di due ben note opere cinematografiche di Alain Resnais e di due pellicole di Christian Petzold e László Nemes si focalizzeranno su questi rapporti, mentre una peculiare opera letteraria di Maurice Blanchot sarà qui fondamentale per comprendere meglio anche le caratteristiche della testimonianza quale oggetto in rapporto con la verità.

Tempo, Montaggio, Immagine, Fuoco

Tra le infinite possibilità del fare artistico, è la pratica cinematografica quella che sa rapportarsi maggiormente al reale. Secondo Siegfried Kracauer¹³, ciò è determinato dal fatto che l'esperienza

12 Donghi, Lorenzo, *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016, p.59.

13 Kracauer, Siegfried, *Theory of Film* [1960], tr. it. *Teoria del film*, il Saggiatore, s.l. 2005, pp.430-432.

del mondo fruibile attraverso le opere letterarie, pittoriche, poetiche e scultoree è la risultante di un rapporto con la natura basato in un primo momento sull'ispirazione e, una volta avvenuta la manipolazione della materia grezza di cui è composta l'opera finale, sulla determinazione e sulla permanenza di una nuova entità nel reale che detiene un'esistenza a sé stante e la cui essenza differisce dalle sue componenti originarie pur continuando ad implicarle. In altre parole, i medium qui adoperati sono strumenti con cui gli artisti riescono ad imporre la propria volontà al fine di permettere un'apparizione concreta di un nuovo essere evocato dall'interiorità del proprio spirito in grado di imporsi quale oggetto dotato di una propria unicità: le implicazioni primarie dell'opera sono quelle di interpretare il mondo piuttosto che di mostrarlo e di aggiungere un nuovo elemento tra quelli già esistenti nella realtà.

Esiste un punto di vista che appartiene alla cosa al punto che essa continua a trasformarsi in un divenire identico al punto di vista. Metamorfosi del vero. Quel che l'artista è, *creatore di verità*, perché la verità non può essere raggiunta, trovata né riprodotta, deve essere creata.¹⁴

È qui che si disgiungono le pratiche artistiche tradizionali rispetto alle potenzialità offerte dal cinema: quest'ultima necessita di rendere visibile ciò di cui trattano senza sostituirlo, mentre le prime riescono a sottrarsi dalla responsabilità di rappresentare la realtà preferendo ad essa l'emanazione di un'"idea-concetto"¹⁵. Questa situazione certo non implica che non possa esserci un punto di contatto tra il cinema e le altre arti. Per Kracauer *Un chien andalou* (1929) e tutto il cinema d'avanguardia insieme ai prodotti audiovisivi per il marketing e l'intrattenimento ne sono la prova, in quanto è universalmente noto che i contenuti non sono esibiti sullo schermo per manifestare la reale natura degli oggetti rappresentati, ma sono stati sfruttati in nome di una "purezza estetica" per altri fini: nell'opera di Buñuel ad esempio il taglio dell'occhio in apertura non corrisponde ad un reale, angosciante episodio di mutilazione e ciò vale anche per tutti gli altri elementi della pellicola catturati sullo schermo per la loro presenza scenica e il loro richiamo simbolico, dall'asino in putrefazione ai preti, dalle zucche al pianoforte e così via.

Questi generi, che rendono vane le possibilità del mezzo cinematografico nei confronti del reale, si trovano in antitesi con altri, il documentario e il film a soggetto¹⁶. Anche qui serve fare un'importante distinzione fra i due: mentre il report video e il docufilm rifiutano *in toto* la "menzogna dell'arte" per accogliere il mondo solamente per come esso si presenta, le opere a soggetto si dividono tra il bisogno di realismo e l'esigenza creativa in un equilibrio che non vede l'ultimo prevaricare sul pri-

14 Dinoi, Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p.283.

15 S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., p.430.

16 Ivi, pp.431-432.

mo come nel caso delle opere sperimentali e dei prodotti visuali per l'*advertisement* o viceversa, come nei documentari. Quest'ultima relazione con la natura evidenzia quindi delle specificità e dei bisogni allo stesso tempo tecnici ed estetici in cui la macchina da presa non esclude il gesto artistico pur riferendosi direttamente alla costituzione del mondo in quanto tale. È qui che la rappresentazione dell'immagine della violenza si fa questione complessa impegnando attivamente registi, critici, archivisti, esperti di storia e storici dell'arte col fine di indagare e risolvere le difficoltà insite nei processi di ricostruzione dell'esperienza umana sia dal punto di vista formale ed estetico, sia nei suoi aspetti storico-narrativi, etici e morali. La complessità del rapporto tra queste macroaree d'intervento permette all'opera filmica di costituirsi quale testimonianza dell'orrore e occasione per esorcizzarne la paura nell'uomo nella vita reale e per rendere evidenti queste potenzialità liberatorie sul pubblico, non a caso Kracauer si rivolge al mito di Medusa¹⁷: il suo sguardo pietrifica chi lo incrocia, ragione per cui per sconfiggerla Perseo è costretto a individuarla e colpirla mortalmente solamente per mezzo del riflesso della sua figura nello scudo donatole da Atena.

L'immagine filmica si fa quindi per il critico strumento con cui svelare quel tabù che, incarnato dalla Gorgona, *esiste e persiste* nella società e che, legato in un vincolo inscindibile ad un sentimento di riverenza per quel potere, sacro, intoccabile e imperscrutabile, continua ad attorniare la violenza reale. Se è vero che avvicinarsi e affacciarsi alla realtà dell'evento del sopruso permette di affrontare questa tipologia di terrore, dall'altra però l'osservazione di un'immagine troppo vicina alla natura delle cose al contrario *pietrificherebbe* lo spirito non riuscendo a garantire più, così come fu lo scudo della Dea nel mito della Gorgona, una protezione dalle cose terrifiche rappresentate e ora invisibili. Attraverso il riflesso della cosa, il cinema riesce ad esporre l'osservatore ad essa senza mancare di proteggerlo da un attacco reale: se così non fosse non riusciremmo a mantenere gli occhi fissi su di essa nel momento in cui ne siamo fruitori. Il film permette però di soffocare solo in via temporanea l'orrore, in quanto questo continua a imperversare sotto mille forme nella Storia e nell'infinità delle vicende umane. Ciò significa che il cinema si è in grado di scuotere le fondamenta di un interdetto, ma anche di essere nelle condizioni di creare un piano d'azione, di infondere coraggio nella lotta contro l'inimmaginabilità della violenza vissuta in prima persona e di decapitare il mostro scaturito da essa. La prima, purtroppo, non implica automaticamente l'altra; il saggista tedesco riporta di una vicenda legata alla sua visione del film *Westfront 1918* (1930) di Georg Wilhelm Pabst (Fig.29) e che rimarca la sua posizione sul tema:

Durante la rappresentazione – il film viene dato al Campidoglio – molti spettatori se la sono data a gambe. "È assolutamente insopportabile", ho sentito dire dietro di me. E: "Come osano proporci una cosa del

17 Ivi, p.434.

genere?". Possano questi spettatori dichiarare altrettanto insopportabile la guerra, e non dovranno più vedersi proporre cose del genere. Purtroppo, così come temono lo spettacolo della guerra, essi rifuggono anche dalla conoscenza che potrebbe impedirli.¹⁸

Il critico Jacques Rivette¹⁹ fu colui che iniziò ad avvertire i registi dei pericoli legati all'applicazione di un'eccessiva aderenza alla natura nella loro pratica giustificando la sua posizione da un legittimo timore che le opere finiscano per contribuire alla cosiddetta "pornografia dell'orrore" con l'esito di accrescere parimenti il rigetto, l'indifferenza o addirittura l'interesse macabro dello spettatore a discapito del lavoro di narrazione e messa in scena di un dato evento storico: ciò non si distanzia troppo dalle rilevazioni compiute nei capitoli precedenti. Riuscire a vedere tutta la realtà della violenza senza discriminazioni e limitazioni determinerebbe lo statuto di uno «spettatore totale e totalmente cieco»²⁰: l'individuo, pur trovandosi in questo caso a diretto contatto con l'immagine dell'evento, si troverebbe incapace di incorporarne la portata e di farne diretta esperienza. Condizione che si può indicare quale "espulsione della morte", esclude un coinvolgimento, se non fisico, perlomeno emotivo. È ciò che similmente accade anche quando vengono poste particolari enfasi sulle componenti estetiche a discapito di quelle narrative e testimoniali: il valore formale della violenza è accentuato all'estremo in una ricerca della bellezza oltre i limiti del nulla distorcendo la figura umana a maschera di un desiderio fine a se stesso. Quest'ultimo punto, ovvero l'estetica pura della violenza in senso più ampio e non solamente in stretto collegamento al cinema, sarebbe determinato secondo le tesi di Michel Foucault da un cambiamento storico risultato dall'abolizione delle esecuzioni pubbliche²¹: ciò avrebbe comportato a cavallo tra Settecento e Ottocento un progressivo incremento delle forme di spettacolarizzazione della morte e del crimine in letteratura, soggetto di cui si iniziò a parlare sfruttando il linguaggio dell'arte e che in breve passò a fotografia e cinema per mezzo dell'occhio-macchina. A pari allontanamento dell'orrore nella sfera quotidiana dell'individuo corrisponderebbe quindi un movimento inverso diretto a rafforzare un interesse morboso verso forme di «appropriazione della criminalità sotto forme recepibili» e di «scoperta della bellezza e della grandezza del crimine»²²: è stato forse proprio il costante diniego dell'amico di Agostino verso il sangue ad averlo condannato al suo fascino.

18 Siegfried Kracauer citato in Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout* [2003], tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p.217.

19 Guerra, Michele, *Il limite dello sguardo. Oltre il confine delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020, p.55.

20 Previtali, Giuseppe, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Meltemi, Milano 2020, p.110.

21 Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993, pp.71-75.

22 Gandini, Leonardo, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2014, p.10.

Limitare l'intera questione ad un mero fattore di visibilità, però, risulterebbe essere riduttivo relegando sullo sfondo i suoi contenuti e le modalità con cui questa viene mostrata. Il film a soggetto costituì fin dall'apertura dei campi la scelta più adeguata nel rendere visibile e nell'affrontare l'orrore in uno sforzo etico e morale: diviso tra esigenze di carattere estetico e realistico nonché *testimoniale*, questa tipologia di cinema riusciva potenzialmente a calibrare adeguatamente tutte le componenti formali, narrative e tecniche. Questa condizione obbliga tutt'ora il regista a prendere delle scelte attinenti la rappresentazione e i contenuti in grado di non polarizzarle per esigenze esclusivamente sperimentali, documentarie o estetiche: il film che vuole per esempio toccare e trattare il campo di concentramento diventa così specchio della violenza il cui riflesso costituisce parimenti rimando alle modalità stesse del fare cinema. Non a caso, quindi, lo scrittore Barbey d'Aurevilly scriveva che lo sguardo sa vedere meglio l'inferno da una spaccatura piuttosto che nella totalità concessagli da entrambi gli occhi:

[...] non è sufficiente sapere che si guarda attraverso una fessura, bisogna anche *vedere la fessura*, e in certe condizioni l'osservatore può anche *inventarla*, in ogni caso è dimostrato che la forma dell'apertura determina l'identificazione degli oggetti percepiti, e che l'inseguimento visivo è uno degli elementi costitutivi della percezione anortoscopica di una figura in movimento.²³

È proprio questo buco della serratura a dare una dimensione dell'inferno e la settima arte si trasforma in una cornice dove agiscono la percezione e la cognizione dello spettatore della violenza della Shoah. L'immagine però, che scivola tra i corpi e che li straborda, rompe i limiti imposti dalla costituzione dei media che la sorregge con la propria immediatezza e resistenza alla mediazione: ciò è problematico non perché esiste, ma perché incarna un discorso che il regista ha il potere di determinare attinente la qualità dell'esperienza nel suo pubblico. Quindi forse è vero che l'immagine filmica, una volta liberatasi dal giogo del suo mezzo tecnico e sparita la cornice, ci lascerebbe soli davanti alla nostra coscienza «con la quale abbiamo visto l'evento ma allo stesso tempo *ci siamo visti vedere* per via della consapevolezza che virtualmente tutti gli altri sguardi avrebbero visto le stesse immagini»²⁴.

In questo senso è interessante notare come l'"evidenza" di un evento non sia più legata alla constatazione "de visu" che ne può fare un osservatore, ma anche al fatto che esso abbia un alto numero di testimoni. [...] Dunque un evento "esiste" nella misura in cui è (anche) trasmissibile, documentabile, parlabile: per "esserci" deve assorbire in se stesso una serie di tecnologie che lo sostengono e lo prolungano.²⁵

23 Paul Virilio citato in M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p.70 (corsivo mio).

24 Ibidem.

25 Francesco Casetti citato in Ivi, p.294.

L'opera d'arte allora rappresenterebbe nei confronti della memoria uno strumento indiretto affinché quest'ultima si espanda e trasmetta l'immagine alla generalità del pubblico, mentre per lo spettatore la violenza e i crimini contenuti nell'immagine non possono far altro che apparire ai suoi occhi quale fonte diretta di conoscenza. Se da una parte nella pellicola “a visibilità totale” si apre letteralmente un corpo e lo si rompe, dall'altra è l'immagine della violenza ad essere aperta per farci riflettere non tanto su ciò che l'immagine non ci dice, ma che ci fa intendere attraverso le inquadrature e il montaggio: il discorso si fa più costituito da elementi legati alla possibilità di stimolare la dimensione *immaginale* dello spettatore anziché incitarne la dipendenza per una spettacolarizzazione necrofila fine a se stessa. Il cinema è costellato di opere che hanno voluto riflettere sul rapporto che detiene con la violenza dell'esperienza e la sua rappresentazione visuale contribuendo significativamente, inoltre, ad allargarne l'orizzonte ai temi della memoria e della testimonianza: di seguito si vogliono citare quattro opere filmiche per illustrare brevemente alcuni casi cinematografici.

François Truffaut era convinto che non fosse possibile parlare di *Notte e nebbia* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) (Fig.30) attraverso il linguaggio tecnico disponibile ai critici cinematografici dell'epoca: per lui la pellicola dimostrava di entrare in un territorio discorsivo che andava ben oltre le più alte possibilità comunicative e descrittive verbali del tempo²⁶. L'atto di unire le riprese a colori più recenti dei campi di concentramento vuoti e abbandonati nelle loro macerie con le fotografie d'archivio in bianco e nero scattate *in loco* ai tempi dello sterminio ha rappresentato la spina dorsale visiva di un'opera che concede solo una contemplazione – o meglio, una implorazione – senza facoltà di contrattacco da parte di quell'osservatore che, una volta uscito dalla sala, ricorderà indelebilmente i brutali segni delle atrocità nei corpi esibiti. Non rimarrà per primo alla memoria il rapporto coloristico tra le riprese del presente e i fotogrammi del passato e nemmeno la voce fuori campo che descrive senza essere eccessivamente didascalica, nonostante sia proprio questa a permettere l'emergere sullo schermo del *processo di riflessione e di costruzione stessa dell'immagine* unitamente alla possibilità di constatare l'evento reale nella coscienza²⁷.

Questi hanno costituito gli ingredienti fondamentali per una pellicola rilasciata in un'epoca in cui i luoghi del massacro, progressivamente snaturati nei loro intenti originari in una deriva causata dal pellegrinaggio turistico, non bastava a rendere evidenti gli orrori compiuti al loro interno. Le tracce del campo infatti avevano nel frattempo subito l'avvento di una *cosignificazione* nel momento in cui

26 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.64.

27 «Tutt'altro accade per le visibilità che sono abitate dalla parola e la cui forma non personifica niente. Questo vuol dire incarnare sullo schermo. In questo caso, il visibile mette lo spettatore in un posto in cui l'immagine deve costruirsi. Il visibile si condivide solamente nei termini di immagine educata dalla voce»: Mondzain, Marie José, *L'image peut-elle tuer? Nouvelle édition* [2015], tr. it. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017, p.62.

il sito del trauma – termine che aiuta a definire uno di quei luoghi che non sono «né veri e propri musei, né cimiteri o luoghi di culto dei morti, e nemmeno monumenti, ma tutte queste cose allo stesso tempo e forse anche qualcosa di più [ma innanzitutto] sono stati teatro di stragi e stermini»²⁸ – è stato adibito anche a museo e a luogo della memoria: questa sovrapposizione implicherebbe la perdita del senso originario e vedrebbe trasformarsi «la traccia dell'evento passato [...] in segno della memoria di quel passato»²⁹ implicando una lontananza difficile da recuperare. Questa incidenza provava la presenza di una situazione in cui risulta tutt'ora tortuoso escludere da ogni intento di comunicazione storica e di progettazione dell'immagine quella “cultura del lager” la cui persistenza impedisce allo spettatore la reale visione dell'evento³⁰ attraverso la creazione di un immaginario parziale e/o deviante, immaginario che *Nuit et Brouillard* ha tentato di disintegrare *fessurando* il tessuto evidente dell'immagine. Per questa ragione il montaggio consapevole di Alain Resnais applicato alla desolazione dei resti e alle riprese dell'orrore non intendeva comporre dei *flashback* e delle immagini-ricordo, in quanto riconosceva in questa tipologia di operazione un'accentuazione delle reciproche distanze temporali piuttosto che un lavoro efficace per la visione della tragedia. A questi, il regista preferì una *coesistenza* spazio-temporale delle scene in grado di mantenere intatto un confronto diretto con la Shoah nel momento presente della sua visione e di permettere il perdurare dell'importanza attuale e della paura attorno le raffigurazioni riportate: ciò è permesso da un montaggio che, definito *politico*, vede un'immagine assumere su di sé il ruolo di realtà denunciando al contempo il miraggio dell'altra³¹. Il risultato è un film che pur nella quiete senza violenza del presente e dell'oggettività della voce narrante ha permesso di far vedere l'invisibile nel suo perdurare e nel rimanere in agguato attraverso l'immagine cinematografica che rimane eloquente in se stessa senza che l'autore abbia bisogno di puntualizzare alcunché. Qui si rende evidente la facoltà dello sguardo di rompere i confini dettati dal buco della serratura a cui si accennava poc'anzi per concretizzarne lo scarto: l'opera si è fatta così dispositivo d'allerta e simbolo delle responsabilità della politica e della cultura di fronte all'orrore dell'epoca contemporanea, ma anche riflessione sulle possibilità comunicative delle immagini e del montaggio. *Nuit et Brouillard* attesta la consapevolezza di Resnais dell'incapacità del suo medium di rendere profondamente consapevole la ferita storica dell'esperienza concentrazionaria.

Nonostante il film abbia segnato per il cinema l'inizio della sua epoca più matura³², di fronte alla successiva richiesta di un cortometraggio sul bombardamento atomico di Hiroshima e dopo mesi di preparazione in cui si palesarono le difficoltà nella raccolta di informazioni, Resnais preferì, al ri-

28 Violi, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, p.106.

29 Ivi, p.24.

30 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.54.

31 Jacques Rancière citato in Ivi, p.57.

32 Serge Daney citato in Ivi, p.60.

schio di generare un equivalente del suo documentario precedente, indirizzare i suoi produttori verso un'opera di finzione. Ciò avvenne in quanto il regista riconobbe un limite nell'opera del 1955, ovvero quello di rappresentare una *forclusione*³³ – un meccanismo psichico dove la consapevolezza dell'evento è eliminata nonostante le sue tracce si perpetuino nella realtà in mancanza di un giudizio del soggetto su di esse – piuttosto che un lavoro di memoria e relazione malgrado il coinvolgimento diretto di un ex deportato nel campo di Oranienburg, Jean Cayrol, che si occupò del testo. Non solo l'immagine da sola può risultare inadeguata allo scopo, ma lo spettatore può sempre rifiutarsi di riconoscere o di confrontarsi con l'oggetto della sua visione, punto che è ricordato dalla stessa voce narrante del film del 1955³⁴: mancava quella che si potrebbe definire un'indagine sulla memoria della sofferenza e sulla sofferenza della memoria.

Lo spettatore che fui davanti a *Notte e nebbia* e il regista che con questo film tentò di mostrare l'irrappresentabile, erano legati da una simmetria complice. Da un lato lo spettatore che è improvvisamente "assente dal suo posto" e si blocca mentre il film va avanti. Dall'altro il film che invece di continuare ripiega su se stesso, si blocca su un'immagine provvisoriamente definitiva che permette al soggetto-spettatore di continuare a credere al cinema e al soggetto-cittadino di continuare a vivere la sua vita. Fermo sullo spettatore, fermo sull'immagine.³⁵

Quest'ultima, negoziazione tra l'invisibile e il suo contrario, è riuscita a farsi specchio di quella realtà che «non è mai interamente solubile nel visibile»³⁶, e l'immagine non ne costituisce tanto il suo doppio, quanto piuttosto un'*alterità* solitamente assente nel formato documentario sfruttato da Resnais. Ciò getta le basi per una nuova opera che uscì nelle sale nel 1959, *Hiroshima Mon Amour*, (Fig.31) a cui la scrittrice Marguerite Duras contribuì ideando il soggetto e strutturando una sceneggiatura che nella sua bellezza letteraria, magistralmente trasposta da Alain Resnais sul corrispettivo visivo dello schermo, lascia il testo scorrere nel suo movimento lirico seppur sofferente, indeciso ma persistente, titubante e danzante, non del tutto volontariamente intelligibile. L'intreccio emotivo dei due amanti senza nome insieme al dispiegamento delle loro individualità e del proprio passato nel poco tempo che rimane loro prima del ritorno in Francia di Lei costituisce il pretesto con cui Re-

33 Serge Daney citato in M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p.288.

34 «"How to discover the reality of these camps, when it was despised by those who made them and eluded those who suffered here? These wooden blocks, these tiny beds where one slept three, these burrows where people hid, where they ate furtively and where even sleep was a threat? No description or shot can restore their true dimension, that of an uninterrupted fear. One would have to have the very mattresses where they slept, the blanket which was fought over. Only the husk and shade remain of this brick dormitory"», passaggio del film Alain Resnais, *Notte e nebbia* (*Nuit et Brouillard*, 1955) tratto da Roth, Michael S., "YOU MUST REMEMBER THIS", in Rosenstone, Robert, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995, pp.92-93.

35 Serge Daney citato in M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., pp.288-289.

36 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.65.

snais riesce a dispiegare l'immagine non tanto «per quello che mostra, ma per quello di cui si fa *re-lais*»³⁷, ovvero in quanto “*ripetitore*” che mette in contatto la concretezza del reale – «e quindi anche dei corpi»³⁸ – con il singolo spettatore. Nella pellicola questa relazione è incarnata nello sviluppo delle tematiche principali, ovvero nella distinzione della memoria dalla testimonianza. Riprendiamo per un attimo la questione della visione con una citazione inerente il genocidio della popolazione ebraica per rendere questo punto più evidente:

La messa in scena dei campi di sterminio [...] non può che risultare grottesca e finanche ridicola, capace di suscitare una forma di voyeurismo che può sfociare solo in una pulsione pornografica verso la tragedia. Inoltre, quand'anche l'obiettivo fosse quello di portare lo spettatore nel campo dell'"intollerabile", si correbbe comunque il rischio di creare assuefazione all'orrore, di non riuscire a conservare lo stato di shock che l'immagine ritenuta più dura potrebbe provocare; [...] si finirebbe, come molto spesso è accaduto in questo genere di prodotti cinematografici, per spettacolarizzare l'orrore e per far credere a chi osserva di essersi fatto un'idea della Shoah.³⁹

È proprio questo potere di credere che, a seguito del vilupparsi muto dei corpi nella paura delle ceneri radioattive e nell'intimità erotica, apre il film nelle parole di Lui: “Tu non hai visto niente a Hiroshima, niente”. “Ho visto tutto, tutto” ribatte Lei, elencando eventi che hanno certamente avuto luogo, ma a cui la protagonista ha potuto affacciarsi solamente attraverso una rappresentazione mediata – cioè per mezzo delle fotografie, delle cartine geografiche e dei resti preservati nei musei della città insieme alle ricostruzioni storiche cinematografiche e ai documentari – e, per mezzo di questa, una ricostruzione immaginativa individuale, personale, esclusiva⁴⁰. Nemmeno Lui sa veramente dell'esplosione in quanto si trovava altrove, al fronte, lontano dal poter constatare in prima persona l'annientamento della famiglia. Non ha vera memoria dell'evento legato alla morte dei suoi cari, e proprio per questo riconosce all'occhio estraneo ai fatti il rischio di illudersi davanti alle tracce insieme a quello di riuscire a constatare il peso effettivo corrispondente alla realtà dell'esperienza di quei segni apparentemente sospesi nel tempo, della gravità dell'evento passato e della forza disumana scatenata sugli astanti: così come si è dovuto constatare per i campi, anche la visita di una Hiroshima ricostruita non riesce ad avvicinare il visitatore estraneo alla sua comprensione storica più profonda, il suo senso ha subito nel frattempo numerose trasformazioni che ne hanno snaturato quella precisa apparenza che si tenta di recuperare e trasmettere pur preservando il presente.

C'è di più. *Hiroshima Mon Amour* spinge non solo una narrazione verso il rapporto intercorribile

37 M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p.286.

38 Ibidem.

39 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.45.

40 Homeland Cinema, *Memory & Time in HIROSHIMA MON AMOUR | Film Analysis*, 9 settembre 2020, <https://youtu.be/W11W9BGonVA?si=7crUDK0XA1A9UrOn> (ultimo accesso 20/01/2024).

tra l'evento storico con le sue rimanenze, ma preme affinché l'evento stesso assuma la veste del *trauma* che in quanto tale esige di essere riconosciuto per poter essere superato e per non influire ulteriormente sull'esistenza presente del soggetto: si costituiscono due movimenti opposti che vanno dall'universale all'individuale e viceversa. Se è vero che il senso di travolgimento causato dall'evento traumatico «necessita di essere integrato all'interno di schemi mentali esistenti e di essere trasformato in linguaggio narrativo»⁴¹, il film evidenzia i limiti di quest'ultimo e dell'immagine in relazione anche alla propria memoria, all'atto di richiamare oggi all'infuori di sé ciò che più non è e che pur necessita di essere ricordato. La preoccupazione dell'uomo rivolta verso la partner e la sua caduta in un'illusione di conoscenza falsamente oggettiva sono incalzate da quest'ultima e dal suo approccio non tanto focalizzato a ricostruire empiricamente la realtà del passato, quanto piuttosto a confrontarsi con la propria personale dimensione del ricordo. Creando un collegamento tra il proprio dramma e quello della città giapponese e confrontandosi con l'oblio, Lei dimostra in fondo di essere alla ricerca di un'illusione automanipolatoria, quella di una fantomatica “indimenticabilità” che sa bene essere inesistente, così com'è anche consapevole del fatto che nel momento in cui si troverà ad affacciarsi alla sua tragedia non potrà far altro che accettare di poter dimenticare tutto: della sua vecchia sé e del proprio passato a partire dal soldato tedesco che ha amato durante la Seconda Guerra Mondiale fino ad arrivare alla passione turbata scaturita in quelle poche ore tra Lei e Lui.

Narrative memory, which is at the core of historical representation both on paper and on film, transforms the past as a condition of retaining the past. *Hiroshima Mon Amour* examines the costs of this transformation, this forgetting, and of the remembering that tries to preserve identity, love, and fidelity with full self-consciousness of the inevitability of loss.⁴²

Il fatto che, inoltre, Lei sia coinvolta in qualità di attrice nelle riprese di un film sulla pace – un documentario, la cui inefficacia comunicativa di fondo era già stata constatata da Resnais con *Nuit et Brouillard* – sottolinea una partecipazione alla creazione di quelle stesse immagini che inevitabilmente risulteranno stereotipiche e che concederebbero al pubblico un'apparenza di conoscenza e di memoria collettiva, elemento che nella sfera privata della donna si tradurrebbe in un atteggiamento passivo verso il ricordo composto da *flashbacks* e rimembranze, sgretolato tutto d'un colpo solamente di fronte a quell'amante incuriosito e indagatore. Se è vero che «la passività diventa pazienza, posta in gioco che sprofonda»⁴³, ciò avviene in nome della violenza della parola che implica necessariamente l'esplorazione dell'essenza e che comporta una «lacerazione del lacerato», l'apertura di

41 Bessel van der Kolk e Onno van der Hart citati in M. S. Roth, “YOU MUST REMEMBER THIS”, cit., pp.94-95.

42 Ivi, p.100.

43 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit., p.63.

un vaso di Pandora il cui male già esiste in natura ma che può essere compreso e contenuto nella rottura di un tabù che le conferisce solitamente un'aura di legittimità e sacralità. Questa “memoria narrativa” non è altro che la potenzialità dell'atto testimoniale il cui culmine si trova nel momento in cui si instaura un rapporto con l'altro (soggetto fruitore) tramite un medium che permette lo svilupparsi di un racconto: Wiesel sta alla letteratura così come Resnais al cinema, dell'uso del dialogo di Lei lo spettatore vede oltre, un tutt'uno organico composto da un montaggio sensibile di musiche ed immagini atto a convogliare in cinema l'essenza poetica prodigata da Duras.

Se nell'opera di Resnais la verità sulla condizione sofferta del singolo è rivelata attraverso il dialogo poeticamente costruito dalla creazione poetica, nel film di Christian Petzold *Il segreto del suo volto* (Phoenix, 2014) (Fig.32) lo spettatore è a conoscenza fin dall'inizio del tipo di esperienza a cui la protagonista è sopravvissuta della protagonista senza che ne vengano mai proposte raffigurazioni, ma solamente pochi ma potentissimi richiami verbali tra i dialoghi. Per quest'opera, il regista ha collaborato proprio con Harun Farocki ad un soggetto ricco di sfumature attinenti i temi dell'immagine e della visibilità del trauma, del dolore e dell'Altro concentrandosi non tanto sul dispiegare quella realtà interiore volutamente sepolta dentro di Lei in *Hiroshima Mon Amour* e fatta esplodere fuori di sé da quell'incontro casuale, quanto piuttosto sull'incapacità di riconoscere l'immagine dell'orrore provocato dalla Gorgona e sulla necessità della ricostruzione nonostante la nostra vicinanza ai suoi resti. Nelly, sopravvissuta al campo di concentramento, si trova catapultata in un mondo resole irri-conoscibile dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale: la donna riesce a ritrovare il marito non-ebreo Johnny che, però, non la riconosce a causa dell'intervento di ricostruzione facciale a cui è stata costretta a sottoporsi a causa di un colpo d'arma da fuoco da cui è miracolosamente sopravvissuta. Nascondendogli la sua vera identità, la donna accetta di partecipare al piano di lui fingendosi sua moglie (segretamente se stessa, quindi) per poter riscattarne l'eredità sfruttando quella che lui ritiene essere una inusuale somiglianza fisica. La trama ruota attorno elementi che rimbalzano in un costante gioco di rimandi tra ricostruzione e relazione: la ricostituzione del volto della donna al pari di quella attinente la verità attorno al suo arresto; il rapporto con la propria identità unicamente ebraica e la sete di indipendenza dalla cultura europea rivendicate dall'amica Esther contro il bisogno di Nelly di rimanere ancorata al proprio passato e in prossimità di quel mondo che ha conosciuto ma la cui immagine non può più vedere concretizzarsi; l'incapacità del(l'ex) marito di riconoscere la realtà contenuta in quella sconosciuta in merito al suo stesso essere e quella legata al suo statuto testimoniale quale reduce delle sevizie concentrazionarie di cui lui è stato la causa. Se è infatti vero che non è possibile testimoniare l'effetto della macchina nazista dall'interno in quanto ciò determinerebbe la morte del soggetto parlante, dall'altro non si può testimoniare la verità dall'esterno, e ciò determina la voce del sopravvissuto quale presenza sia interna che esterna all'evento. Questo si co-

stituisce così quale ponte di contatto tra coloro che sono completamente estranei ai fatti e tra chi è deceduto prima di poter comunicare della propria esperienza. È un punto che la critica letteraria Shoshana Felman fa emergere nelle sue posizioni sul film di Claude Lanzmann *Shoah*:

Ciò che fa il potere di testimonianza del film, e costituisce in generale la sua forza, non sono le parole, ma la relazione ambigua e fuorviante tra le parole, la voce, il ritmo, la melodia, le immagini, la scrittura e il silenzio. Ogni testimonianza ci parla al di là delle sue parole, al di là della sua melodia, come la realizzazione unica di un canto.⁴⁴

È una posizione che Giorgio Agamben critica nell'aver mancato di sviluppare preferendo un'estetizzazione dell'azione testimoniale⁴⁵, ma che probabilmente in questo contesto può risultare efficace unicamente in virtù dell'elemento del canto nel finale di *Phoenix*: non limitato nella sua stretta dimensione sacrale o nella sua aura, la potenza della voce di Nelly risulta azzeccata nell'incarnare lo spirito con cui lei stessa è riuscita a sconfiggere ogni titubanza e insicurezza legata alla propria condizione passata e presente legata alla propria identità, al mondo esterno e agli altri, ovvero a quella di essere sopravvissuta ad un orrore a cui il suo stesso compagno l'ha condannata. Il canto – insieme all'insistenza con cui si ripresenta la stessa canzone per tutto il corso dell'opera – non si costituisce solamente quale elemento estetico all'interno del film, la bellezza rivelatrice disintegra la coscienza colpevole del partner traditore nel momento in cui gli si rivela la verità (mal celata) dietro quel volto che non è riuscito a riconoscere prima e confermata immediatamente dalla presenza dei numeri identificativi tatuati sul braccio della donna: le illusioni di Johnny – di usurpare la memoria e le proprietà materiali di quella donna che egli stesso ha condannato ad una morte considerata da lui inevitabile fino a quell'istante – vengono in questo modo vanificate. La ricostruzione del volto si presenta quale figura allegorica non solo di un processo di rinascita personale e di recupero dell'identità a seguito dell'orrore compiutosi sul proprio corpo, ma anche di una riflessione sull'immagine in quanto medium di conoscenza a cui Harun Farocki ha dedicato il suo operato artistico. Per tutta la lunghezza del film entrambi gli aspetti sono riflessi anche nelle intenzioni, nei desideri, nelle ambizioni e nelle consapevolezze storiche differenti che gli altri personaggi dimostrano nel loro interagire con la protagonista.

Questa ricerca paradossale di una forma capace di svelare e che insieme si sottrae al definitivo caratterizza il lavoro di Farocki, il suo gesto di continuo ritorno su posizioni - temi, luoghi, film - in cui vedere altrimenti o misurare i processi di trasformazione. Al potere identificante delle immagini Farocki oppone la

44 Shoshana Felman citata in Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Homo sacer III), Bollati Boringhieri, Torino 1998, p.33.

45 Ivi, pp.32-33.

forza di un'interrogazione: l'immagine - mancante, lacunosa, imperfetta, mai definitiva è ancora il luogo di una possibile risposta, per quanto provvisoria.⁴⁶

Non è la creazione di un'opera lirica piena di un senso di intoccabilità di fondo ad aiutare la testimonianza ad emergere e a mantenersi al livello del discorso, quanto è piuttosto quest'ultima ad essere in grado di «fondare la possibilità del poema»⁴⁷.

Se *Phoenix* ruota attorno alla rinascita fisica e interiore del personaggio principale attraverso la ricostruzione del suo aspetto e la consapevolezza di sé, l'ultima pellicola concentra molto del suo messaggio prettamente sul lato più tecnico e materico: László Nemes *Il figlio di Saul* (*Saul fia*, 2015) (Fig.33) risulta un'opera indimenticabile nell'uso frequente di piani sequenza inchiodati al volto di Saul Ausländer, il protagonista, membro del Sonderkommando presso le camere a gas del campo di Auschwitz-Birkenau. È un film «che si vede e che si sente male»⁴⁸ nella mancanza di un controcampo, scelta stilistica drastica di Nemes che vuole sottolineare il rapporto assente che il protagonista detiene nei confronti del mondo, ma anche la mancanza quasi assoluta di una controparte che si leghi al suo agire nel mondo. Nemmeno il suo corpo riesce a porsi quale attestazione o chiarimento dei fatti di cui è parte perché spesso sfocato e indefinito: non cerca verità o senso dietro la brutalità che lo circonda, e non tenta nemmeno di comprendere la propria condizione. Saul lavora incessantemente, automaticamente, a testa bassa senza attirare su di sé l'attenzione dei superiori, costretto in un atteggiamento macchinico disinteressato nei confronti dell'Altro: questo fino al momento in cui si scontra violentemente con il corpo di quel ragazzino condannato a morire ma ancora in vita che costituisce l'unico controcampo dello sguardo dell'uomo. Il film ne segue così senza sosta la figura ora diventata attiva nel suo folle tentativo di dar sepoltura a quel giovane corpo e nella ricerca di un rabbino così come dettato dalla pratica religiosa ebraica. Opera che fatica volontariamente il lavoro di comprensione della rappresentazione cinematografica e storica degli eventi, *Saul fia* conferma la prospettiva di Georges Didi-Huberman in cui l'impossibilità delle immagini di garantire allo spettatore la visione totale dell'evento è sostituita all'atto di mostrare l'assenza che il visivo evidenzia insieme a ciò che fugge dalla condizione di visibilità. «Mantenere il segreto significa evidentemente dirlo come non-segreto, nel suo aspetto non dicibile»⁴⁹: ecco la controffensiva di Nemes attraverso il suo *portatore di segreti* che, nel tentativo di redimere un'anima, sottolinea l'«assurda normalità»⁵⁰ del campo circostante.

46 Farinotti, Luisella, Grespi, Barbara, Villa, Federica, “La politica delle immagini nell'opera di Harun Farocki” in Farinotti, Luisella, Grespi, Barbara, Villa, Federica (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017, p.24.

47 Ibidem.

48 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.68.

49 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit., p.163.

50 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.71.

La celebrazione dell'umanità di una sola morte, il renderla unica nella “normalità” del rito, è una folle rivendicazione di rettitudine e di regola [...], un richiamo a un principio perduto di realtà, che ora appare addirittura come il più tracotante dei gesti: Saul Ausländer sta cercando di inceppare l'automatismo inumano e privo di pensiero dell'azione del lager.⁵¹

Non è però l'unico a tentare di sabotare una tale realtà. La ricerca del protagonista accompagna uno spettatore disorientato a livello spaziale e sonoro tra gli altri eventi legati al campo accaduti realmente di cui si vede poco, ovvero la sepoltura dei rotoli di Auschwitz e l'atto con cui sono stati immortalati i quattro celebri scatti legati all'opera delle camere a gas: lasciati per un fruitore che non dovrà limitarsi puramente all'analisi del dato in sé – gli stessi fautori hanno dovuto riconoscere l'ineguatezza dei media a loro disposizione nel raccontare la propria storia –, l'umanità futura dovrà essere capace di cogliere nell'atto stesso di creazione delle prove ciò che pone in essere la loro testimonianza. Il regista sfrutta questo soggetto per creare così un'opera metadiscorsiva sull'immagine al cui interno è depositata la complessità dell'evento che si prefigge di rappresentare: la vista si ritrova in balia di avvenimenti tenuti sullo sfondo che non vengono messi a fuoco, i dialoghi risultano anch'essi “sfocati” dal bombardamento sonoro di voci in tante lingue quanto gli uomini, in una Torre di Babele ricostruita al momento dell'applicazione di una tecnica brutale non più attinente all'azione creatrice dell'uomo. Proprio nel negarsi costantemente dell'immagine cinematografica, il film si presenta quale riflessione sulla tecnica di definizione del visuale, ovvero quale ricerca sui supporti contemporanei e sulla loro capacità di porsi quali mediatori della conoscenza. Le scelte di László Nemes richiamano così le problematiche e la prospettiva poste più di dieci anni prima da Didi-Huberman nel suo saggio, sottolineando al contempo un'impossibilità di razionalizzazione totale dell'orrore in immagine senza l'avvento di una snaturalizzazione dell'evento stesso e richiamando il potere del “buco della serratura” a cui si è accennato poc'anzi.

Il visibile in altre parole *deve avere dei confini e può avere dei buchi*, in cui il nostro sguardo si appoggia per divenire formante o per completare l'immagine, *in accordo o in disaccordo con il mondo, per incanto o per disincanto*; e sono, queste ultime, modalità diverse che implicano strategie operative differenti nei cineasti che con la loro opera guardano il mondo e assumono una postura al suo interno.⁵²

Questa “celebrazione” vede il suo momento più alto nel finale della pellicola, ovvero nell'istante in cui Saul, al riparo in un capanno abbandonato insieme ad altri internati, contraccambia lo sguardo di un bambino esterno all'esperienza concentrazionaria passato di lì per caso silenziosamente, con

51 Ivi, pp.71-72.

52 M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p.247.

un sorriso stanco ma pieno di speranza nonostante sappia essere la sua morte imminente: subito dopo infatti il suo giovane ospite fugge mentre, senza produrre un suono, i soldati nazisti circondano l'abitacolo e fucilano tutti i fuggitivi. Lo scambio tra i due rappresenta il momento di massima concentrazione poetica in cui il regista, direzionando lo sguardo di risposta del protagonista direttamente nella macchina da presa, sembra connettere in una sola entità i giovani occhi che lo scorgono insieme a quelli dello spettatore dell'opera filmica. Saul penetra per la prima volta lo schermo con la sua presenza e pare prenda consapevolezza del suo corpo in quanto strumento e messaggio della sua esperienza sofferta e complessa verso un Altrove al di fuori del suo tempo e del suo spazio. Quegli occhi così potenti chiedono al bambino di andare verso la vita che merita ricordando e tenendo vicino a sé quella fugace connessione umana quale prova dell'esistenza di uomini impossibilitati a presenziare personalmente delle sofferenze che hanno attraversato: il controcampo che segue la fuga del piccolo da quel luogo di morte e che per la prima volta si allontana da Saul senza tornare è una richiesta e una preghiera al singolo osservatore dell'opera filmica che ora, coinvolto sia sul piano etico che quello emotivo, può rispondere della dimenticanza universale causata dall'orrore attraverso il ricordo.

Rimanere alla vita

I protagonisti di tutti i film menzionati in questo capitolo sono accomunati dal fatto di costituirsi quali vittime – reali o create dalla fantasia di un autore ispirata ad eventi realmente accaduti – di una violenza traumatica, ma soprattutto per esserne *sopravvissuti*. Giorgio Agamben rilevava un'interessante ambiguità nel termine “sopravvivere”, che da un lato identificherebbe il perdurare della vita di qualcuno rispetto a quella di un altro destinato a soccombere, dall'altro designerebbe «una forma riflessiva, cioè l'idea singolare di un sopravvivere a se stessi e alla propria vita, in cui colui che sopravvive e ciò a cui sopravvive coincidono»⁵³. La vita renderebbe possibile la sopravvivenza e viceversa, sottolineando come quest'ultima indichi al contempo sia la prosecuzione di un'esistenza grama rispetto ad una più piena e sentita, sia l'atto di aver resistito (fisicamente, psicologicamente o entrambe) alle avversità di una lotta potenzialmente fatale.

È nell'atto di sfuggire alla morte che viene a determinarsi la possibilità di emergere della testimo-

53 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p.123.

nianza a seguito della sua costruzione e trasmissione, ma questa è innanzitutto impedita dalla difficoltà titanica più volte riportata dai superstiti di trovare le parole adatte per riportare la propria esperienza. Come si è già detto, le difficoltà legate attorno all'enunciazione o alla raffigurazione di un'immagine di violenza sono determinate in principio da una condizione di visibilità limitata perché è l'esperienza stessa a costituire un momento in cui la vittima è costretta ad affacciarsi al nulla, alla morte, alla mancanza di logica nel trauma che si sta subendo. Questa è la ragione che ha determinato la presenza di figure retoriche legate al buio in un esteso quantitativo di scritti inerenti la Shoah:

La metafora della notte, delle tenebre e dell'oscurità è una metafora fundamentalmente mediale, centrata sul senso della vista e di una vista che dovrebbe farsi ultraterrena, inumana, l'equivalente della vista del miracolo, della sua misteriosa medialità e della difficoltà di condividere l'oggetto della visione con chi non può farne esperienza. Gli occhi dei testimoni hanno visto ciò che non si dovrebbe vedere senza morire, oppure senza restare muti, senza possibilità di parola, oppure ancora senza rimanere per tutta la vita gravati dall'orrore e dalla colpa.⁵⁴

Non è un caso quindi che il romanzo di Elie Wiesel sia intitolato proprio *La nuit*, “la notte”. L'immaginabilità si presenta quale prodotto di un *anti-medium*, di un'impossibilità e di un'incapacità a vedere che lascia i sopravvissuti titubanti di fronte alla possibilità di aprire quel segreto di cui sono i custodi nonostante le tracce indelebili rimaste sulle loro menti e sui loro corpi⁵⁵. Wiesel e Jean Améry (ma non solo) hanno mantenuto silenzi immensi sulla loro condizione di vittime di fronte allo *skandalon*, all'ostacolo posto dal trauma all'interno dei campi di fronte all'oblio di una morte senza traccia e senza memoria, ammutoliti dall'orrore e intimiditi dall'inefficienza del linguaggio di riportare completamente il proprio vissuto. Se la testimonianza dell'umano implica che sia avvenuta la distruzione di ciò che rende tale l'uomo, ovvero la sua “umanità”, ciò comporta che l'umano non può essere distrutto *in toto* e che non è possibile distinguere nettamente umano e non-umano perché rimane sempre qualcosa dell'essenza primigenia dell'individuo in quanto tale. Il testimone, quindi, è identificabile in ciò che rimane dall'avvento del non-umano sul soggetto, e la testimonianza si fa prova di un *segreto* che attesta il contatto tra l'elemento devastatore e la componente capitale dell'individuo ad esso refrattaria.

[...] *l'uomo è colui che può sopravvivere all'uomo*. Nel primo senso, essa si riferisce al musulmano (o alla zona grigia) e significherà allora l'inumana capacità di sopravvivere all'uomo. Nel secondo, essa si riferisce al superstite, e indicherà la capacità dell'uomo di sopravvivere al musulmano, al non-uomo. Ma, a ben

54 M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.24.

55 Ivi, pp.24-27.

guardare, i due sensi convergono in un punto, che costituisce, per così dire, il loro più intimo nucleo semantico, in cui i due significati sembrano per un istante coincidere. In quel punto sta il musulmano; e, in esso, si libera il terzo - più vero e, insieme, più ambiguo-senso della tesi, quello che Levi proclama scrivendo “sono loro, i 'musulmani', i sommersi, i testimoni integrali”: *l'uomo è il non-uomo, veramente umano è colui la cui umanità è stata integralmente distrutta*.⁵⁶

La figura mitica della Gorgone aiuta ancora una volta lo studioso ad approfondire le implicazioni inerenti la condizione del testimone e l'atto di ricostruzione della sua esperienza prima di concludere con un contributo letterario inerente la problematicità della testimonianza stessa e di ciò che la implica. Nel sottocapitolo precedente Siegfried Kracauer menzionava il mostro greco per designare il potere che il cinema detiene nei confronti degli interdetti legati all'atto violento: quale riflesso della brutalità reale, il film è lo strumento con cui è possibile favorire una miglior consapevolezza umana e storica degli eventi legati ad atrocità a chi non è stato diretto spettatore. La rappresentazione visiva che rimanda alla brutalità reale sarebbe quindi capace di instaurare un rapporto di conoscenza e comprensione nell'osservatore. La lettura che Primo Levi dà al mito greco – in particolare allo sguardo paralizzante della donna dalla chioma serpentina – non prevede, per contro, uno strumento atto a debellarne o ridimensionarne gli effetti, li sottolinea negativamente: simbolo di un limite da non valicare che condanna coloro che ne incrociano lo sguardo, Medusa è colei che per lo scrittore ha la facoltà di designare il *testimone integrale* del campo. Individuabili anche in coloro che avevano “toccato il fondo”⁵⁷, i testimoni integrali sono riconducibili ai *Muselmann*, termine che nell'ambito concentrazionario indica i caduti di cui i sopravvissuti non possono far altro che testimoniare quella collisione tra umano e non-umano che ha determinato la morte dei loro compagni e che ne hanno corrotto l'esistenza.

Attraverso l'incontro tra le due letture del mito di Medusa, entrambe metafore della visione, si riesce a porre il *Muselmann* quale possibilità di instaurare un discorso riguardante l'indicibile. Se Kracauer sottolineava la rottura di un tabù attraverso il prodotto della macchina da presa di cui il regista si fa responsabile, Primo Levi ha corrisposto alla caduta di un uomo la risposta del testimone che non intende tanto farsi garante delle camere a gas o delle esecuzioni sommarie nel campo di concentramento, quanto piuttosto della *produzione del musulmano*, individuo a cui è preclusa la facoltà di narrarsi e raccontare della propria morte. Le tesi negazioniste sottolineavano proprio queste ultime quali ragioni dell'irrealizzabilità di una deposizione riguardante la distruzione attuata nei campi, a loro detta testimoniabile unicamente da coloro che l'hanno subita fino in fondo: l'immagine del musulmano in Levi ne controbatte la logica in quanto il sopravvissuto le fa da canale per dare

56 Ivi, pp.124-5.

57 Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, s.l. 2015.

visibilità a ciò che i carnefici e i negazionisti hanno tentato di rendere impossibile la visione e la comprensione.

Un atto di autore che pretendesse di valere da solo è un non-senso, così come la testimonianza del superstita ha verità e ragion d'essere solo se viene a integrare quello di colui che non può testimoniare.⁵⁸

L'antimedialità dell'evento concentrazionario viene contrastata da una testimonianza fattuale a cui non può essere negata la legittimità e che si focalizza sulla propria esperienza personale.

Dobbiamo, per quanto dolorosa ci appaia la scelta, escluderlo dalle nostre considerazioni. Io non posso che prendere lo spunto dalla mia condizione personale, dalla condizione di un prigioniero che pativa la fame ma non *moriva* di fame, che veniva percosso ma non ucciso di botte, che era ferito, ma non mortalmente, che quindi oggettivamente ancora possedeva quel sostrato sul quale in linea di principio lo spirito può poggiare e sopravvivere.⁵⁹

È qui che il contributo di Elie Wiesel spicca tra tutti gli altri in un finale che attraverso uno specchio riconduce nel corpo narrante la reciprocità degli sguardi del sopravvissuto e della vittima: bilateralità che in *Un di velt hot geshvign* viene negata distruggendo l'elemento connettore, al contrario lo sguardo del musulmano che riflette il vuoto che ha contemplato in *La nuit* è accettato e inglobato, Wiesel incarna su di sé la vita di chi detiene ancora facoltà di parola «ma che non ha nulla d'interessante da dire»⁶⁰ e di coloro che l'hanno persa nella morte «e ha, perciò, molto da dire, ma non può parlare»⁶¹. Unendo le letture di Kracauer e di Levi, l'immagine della Gorgona si evolve così in un'immagine-ponte al cui centro si posiziona quello spazio della testimonianza che da un lato evidenzia il pericolo reale che l'orrore comporta per l'individuo, mentre dall'altro si pone quale rappresentazione che può rivelare il tabù che circonda l'inimmaginabilità della violenza a coloro che non ne hanno fatto esperienza: ciò determina che la responsabilità di trasmettere il segreto detenuto dalle vittime passa ai superstiti, gli unici in questo contesto che detengono la possibilità di manifestare al mondo disintegrandone l'aura.

Ciò che i revisionisti portano alla luce con la loro osservazione – in parte indubbiamente dettata da una volontà di gettare fango sulla necessità di raccontare e raccontarsi dei sopravvissuti e sulle parole che ne conseguono, ovvero sul bisogno di rompere il silenzio in un tempo diverso da quello dell'abuso – è un aspetto dell'oggetto-testimonianza complesso costituito da diversi elementi, tra cui

58 Ivi, p.144.

59 Jean Améry citato in M. Guerra, *Il limite dello sguardo*, cit., p.25.

60 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p.111.

61 Ibidem.

l'ambiguità riscontrabile tra testimonianza e finzione. È un tema a cui Maurice Blanchot ha dedicato due opere che, giocando sapientemente e in maniera innovativa con la struttura della narrazione, ne riconfigura i confini e ne sottolinea le problematicità. *L'instant de ma mort* (*L'istante della mia morte*, 1994), tra gli ultimi racconti pubblicati dello scrittore francese, salta particolarmente all'occhio per la trattazione ambigua della morte nello schema narrativo più di un altro lavoro molto simile ma meno intenso, *La folie du jour* (*La follia del giorno*, 1940). Nell'opera del 1994 lo scrittore racconta di un giovane aggressivamente prelevato dalle forze dell'Intesa in ritirata sul suolo francese dal conforto della propria casa e dall'affetto dei suoi cari: in pochi attimi è costretto ad attendere la fucilazione in quanto è ritenuto membro dei Partigiani, quindi un nemico. Viene costretto a prendere posto davanti un plotone armato, e aspetta: mentre aspetta, vive un momento d'estasi senza gioia tale da ritrovarsi ad un profondo livello di coscienza in qualche modo *già morto* ancor prima che quella sentenza sommaria venga eseguita. I colpi fatali, però, non partiranno mai: alcuni compagni partigiani sparano colpi in aria a poca distanza, costringendo il tenente dello squadrone straniero ad allontanarsi per controllare la situazione. Un soldato invita quella vittima mancata ad allontanarsi in fretta e, dopo qualche ora passata nei boschi in stato quasi allucinatorio, il giovane ne riemerge constatando la devastazione della campagna causata dagli invasori in sua assenza, lasciandolo vivo ma colpito da un indelebile senso di ingiustizia per la mancata applicazione della sentenza che lo terrà sospeso, morto in un corpo vivo, per tutta la vita. Solo nel finale Blanchot si riferirà esplicitamente al protagonista di questa storia con la prima persona singolare, con il pronome "io" piuttosto che con l'appellativo di «uomo giovane – un ancor giovane uomo»⁶², per poi concludere: «sola rimane la sensazione di leggerezza che è la morte medesima o, per essere più precisi, l'istante della mia morte da allora e per sempre instante»⁶³. L'autore palesa così di non starsi riferendo a eventi estranei da sé, un dettaglio che nello svelare improvvisamente la finzione di una distanza narrativa rende nota la possibilità autoriale di attestare o di omettere i fatti unicamente secondo la propria volontà per ragioni diverse da un'assenza conoscitiva: allo stesso tempo, evidenzia il costituirsi di un altro distacco che risulta altrettanto se non più peculiare in cui l'accettazione di una morte decisamente precoce lo ha posto *a discapito di se stesso*.

Ciò che rimane collocato in secondo piano nel racconto di Blanchot – non in termini di importanza quanto piuttosto in termini di immediatezza – è la questione giuridica che attornia l'atto testimoniale, elemento che può far luce sulle ragioni per cui il negazionismo tenta costantemente di sabotare e oscurare il contributo dei sopravvissuti. Il potere della legge è simboleggiato in particolare da due elementi: il "castello" in cui il giovane dimora e il plotone di esecuzione che poi si rivelerà

62 Blanchot, Maurice, *L'instant de ma mort* [1994], tr. it. "L'istante della mia morte", in «Aut aut», 267-268, 1995, pp. 32-56, p.33.

63 Ivi, p.37.

essere russo anziché tedesco. Questi, durante la lettura de *L'instant de ma mort* – ovvero quando si è ancora ignari della vera identità del protagonista –, paiono rafforzare il lato finzionale del testo a causa del rapporto che questi intessono a loro volta con la letteratura: i chiari rimandi al romanzo *Il Castello* (*Das Schloss*, 1926) di Franz Kafka e all'esperienza di vita di Fëdor Dostoevskij, graziato dallo zar poco prima dell'esecuzione della sentenza di morte, sottolineano un rapporto non dettato dal caso al limite tra l'umano e il non-umano, tra l'individuo e la legge e sull'imposizione paradossale di un potere basato sulla perversità di una logica matematica sulla realtà dell'individuo.

Blanchot rivela contemporaneamente i suoi segreti: il carattere non finzionale dell'opera dimostra anche di conseguenza la sua sopravvivenza ad un evento potenzialmente mortale, quindi la propria possibilità e necessità testimoniale. Questo passaggio innesca una fragilità tra l'essenza del racconto di finzione, la necessità di *deporre* la propria esperienza e l'imposizione della legge sulla narrazione testimoniale, una condizione riconducibile ad un altro dettaglio nel testo: l'anno 1807 scolpito sulla facciata del castello, richiamo all'entrata di Napoleone a Jena. Se ne fa menzione nel momento in cui il giovane tenta di comprendere la ragione per cui solamente il castello è rimasto intatto in una campagna che brucia: si chiede se il tenente nazista fosse rimasto intimorito da ciò a cui quella data si riferiva, ricordando al contempo l'appellativo che Georg Wilhelm Friedrich Hegel usò in una lettera per descrivere Napoleone quale visione dell'"anima del mondo".

Menzogna e verità, perché, come Hegel scrisse a un altro amico, i francesi gli saccheggiarono e depredarono la casa. *Ma Hegel sapeva distinguere l'empirico dall'essenziale*. In quel 1944, il tenente nazista ebbe per il Castello il rispetto o la considerazione che le fattorie non suscitavano. Però frugarono dappertutto. Presero del denaro; in un locale separato, "la stanza alta", il tenente trovò delle carte e una specie di grosso manoscritto – che conteneva forse piani di guerra. Infine se ne andò. Bruciava tutto, salvo il Castello.⁶⁴

L'esistenza di due attestazioni differenti riguardanti lo stesso evento è evidentemente determinata da due esigenze narrative dipendenti dal singolo destinatario a cui la lettera è diretta: il fatto che la prima preferisca sottolineare l'aura di potenza incarnata nella figura di Napoleone non nega la legittimità di Hegel di lamentarsi con altri dei soldati francesi che invasero il suo spazio domestico. La figura del filosofo tedesco non evidenzia così solo una personale necessità di ricostruzione dell'esperienza che dipende dal tempo e dal ricevente, ma simboleggia anche la libertà dell'autore pone di narrare come meglio crede senza per questo dover essere accusato di alcun atteggiamento falsificatorio nel riportare il proprio vissuto. Parlare di una separazione tra essenziale ed empirico da parte di Hegel aiuta Blanchot ad evidenziare la rottura di un confine tra testimonianza e finzione letteraria che le istituzioni giuridiche confidavano nell'aver reso incorruttibile: confine che può esistere sola-

64 Ivi, p.35 (corsivo mio).

mente se rimane in piedi anche il castello, rappresentante della legge.

Un ultimo elemento che sottolinea la peculiare codipendenza tra legge e letteratura è la parola “istante”. Si riporta di nuovo l'ultima frase de *L'Instant*, stavolta sia anche in lingua originale:

Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'*instant* de ma mort désormais toujours en *instance*.⁶⁵

Sola rimane la sensazione di leggerezza che è la morte medesima o, per essere più precisi, l'*istante* della mia morte da allora e per sempre *istante*.⁶⁶

Non a caso il padre della *differance* Jacques Derrida rileva qui l'assonanza che lega la parola “instant” – che ha un significato simile al corrispettivo italiano “istante”⁶⁷ quando si riferisce ad una brevissima particella temporale – a “instance” – che a sua volta si riferisce al procedimento giudiziario davanti ad un tribunale –: nonostante quest'ultimo termine in italiano sia normalmente più riconducibile a “istanza” (l'oggetto immateriale legato direttamente alla legge) che a “istante” (l'individuo che compie l'istanza), è chiaro l'intento della traduttrice Patrizia Valduga di mantenere l'associazione originale temporale e legale anche in italiano attraverso l'uso della parola “istante”. Il tempo del racconto letterario si trasla ufficialmente in tempo della testimonianza all'interno di un processo giuridico che, pur non prevedendo di norma in alcun modo la possibilità della creazione artistica della letteratura, la richiede in segreto per poter unire il momento del trauma a quello che porta il soggetto davanti al giudice. È risaputo che questo, in qualità di rappresentante ed esecutore della legge, può accettare la legittimità dei fatti che un imputato sta per riportare solamente se questi sono stati dichiarati preliminarmente quali il prodotto di una volontà di “dire la verità, solo la verità, nient'altro che la verità” senza che nel tempo dell'esposizione preme il potere o il dovere di provare materialmente l'attendibilità della sua deposizione. La responsabilità del giudice, quindi, non può essere soddisfatta nel momento in cui il *tèste* decida di deporre mantenendo lo «*statuto di finzione letteraria*»⁶⁸, potenziale generatore di «finzione, simulazione o simulacro»⁶⁹. Derrida ci tiene però a sottolineare una fondamentale, sottilissima distinzione, che è quella che differenzia una testimonianza falsa da una falsa testimonianza: solo l'ultima implica «lo spergiuro, la menzogna, l'intenzione deliberata di ingannare»⁷⁰. Si può agire con malizia solamente nel caso in cui si sia certi che l'Al-

65 Ivi, p.36 (corsivo mio).

66 Ivi, p.37 (corsivo mio).

67 Fonti per i significati delle parole francesi e quelle italiane riportate qui e di seguito ai seguenti link:

-*Instant*: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/instant/43418>

-*Instance*: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/instance/43415>

-*Istante* in riferimento al tempo: <https://www.treccani.it/vocabolario/istante2/>

-*Istante* in sede giuridica: <https://www.treccani.it/vocabolario/istante1/> (ultimo accesso 22/01/2024).

68 Derrida, Jacques, *Dimora Maurice Blanchot*, Palomar Edizioni, Bari 2001, p.107 (corsivo mio).

69 Ibidem.

70 Derrida, Jacques, ““L'istante della mia morte”” in «Aut aut», 267-268, 1995, pp. 32-56, p.40.

tro comprenda la lingua usata per strutturare la deposizione e

che la sua competenza eguagli rigorosamente, addirittura coincida, con la mia competenza, diciamo, linguistica, retorica, direi anche *pragmatica*, perché *non ne va solo delle parole e del discorso* [...] ma di tutti i codici impegnati in una pragmatica, come i gesti – lo sguardo, la mano – che accompagnano un atto linguistico.⁷¹

A queste condizioni quindi la testimonianza non può non prevedere una componente di *performatività* che determina, inoltre, che al cambiare della coscienza dell'individuo nel tempo muti anche l'articolazione verbale e/o non-verbale del suo discorso⁷² data la possibilità di riportare l'esperienza dell'individuo più volte e in “istanti” diversi: proprio in facoltà della ripetizione la testimonianza si pone quale questione tecnica⁷³, e ciò non la rende ogni volta meno vera. Come abbiamo già notato poco prima i differenti contenuti rilevabili nelle lettere di Hegel non si escludono a vicenda, così come la condanna di una vita sospesa in una sensazione di morte mai avvenuta in *L'Instant de ma mort* non rifiuta ciò che Maurice Blanchot ha rivelato allo stesso Derrida in una lettera: «”20 luglio. Cinquantanni fa, ebbi *il bene di essere quasi fucilato*”»⁷⁴. La testimonianza e il racconto di finzione convergono non solo nel momento in cui è necessario che gli interlocutori si comprendano reciprocamente – che cioè parlino la stessa lingua e riescano a vedere attraverso gli elementi comunicativi non verbali –, ma anche per facoltà di una locuzione (“nient'altro che la verità”) che pretende dagli astanti di assumere per vero quanto viene dichiarato, di credere senza discussione, di sospendere temporaneamente il proprio giudizio. Proprio perché il confine tra i due atti comunicativi si fa sempre più flebile e difficile da tracciare, la testimonianza non può far altro che essere determinata dall'ascoltatore che assiste al soggetto nell'istante.

[Il sopravvissuto] non si limita a raccontare, informare, descrivere, constatare, ma all'*istante*, fa quello che dice, dunque non si tratta essenzialmente di una relazione narrativa o descrittiva: è un atto. Il martire, quando testimonia, non racconta una storia, si offre. Testimonia la sua fede offrendosi o offrendo la sua vita o il suo corpo, e un tale atto di testimonianza non solo è un impegno, ma non rinvia ad altro che al suo momento presente.⁷⁵

Quest'atto è determinato da un segreto che non può essere accessibile ad altri rispetto ai partecipanti e agli spettatori dell'evento rendendole perciò figure uniche e insostituibili. In questa situazione

71 Ivi, pp.40-41 (corsivo mio).

72 Garritano, Francesco, “L'indecidibile e la sua legge” in J. Derrida, *Dimora*, cit., p.52.

73 J. Derrida, ““L'istante della mia morte””, cit., p.43.

74 Maurice Blanchot citato in Ivi, p.45 (corsivo mio).

75 Ivi, pp.41-42 (corsivo mio).

ne i revisionisti dell'Olocausto non sarebbero in grado di accettare non solo che un individuo diverso da quello che è stato direttamente e fatalmente implicato in una *desoggettivazione* parli per lui⁷⁶, ma soprattutto per l'impossibilità del testimone di riportare esattamente il proprio vissuto secondo strutture narrative logiche ed oggettive.

Di fatto, nel momento in cui chiediamo a qualcuno di essere in grado di raccontare sotto forma di storia le ragioni per cui la sua vita ha preso la piega che ha preso, e cioè di restituirci un'autobiografia coerente, noi possiamo benissimo finire per favorire la linearità di quella storia rispetto a qualcosa che potremmo approssimativamente chiamare la verità della persona in questione, una verità che, per certi versi e per le ragioni che abbiamo già suggerito, potrebbe risultare ben più chiara nei momenti di interruzione, di ostruzione, di indeterminatezza e cioè in - articolazioni enigmatiche che non possono venir facilmente tradotte in una forma narrativa.⁷⁷

A causa dell'esclusività della propria esperienza un soggetto, nel momento in cui decide di renderla di dominio pubblico, diventa titolare di una responsabilità legale nei confronti di essa pur sconfinando le possibilità comunicative dettate dal linguaggio verbale: lo abbiamo constatato in Elie Wiesel con il suo lungo silenzio e la riformulazione del suo vissuto, ma anche nei film presi brevemente in esame in questo capitolo e tra cui spiccano la ricerca inerente il tema della memoria di Alain Resnais e la riflessione visuale compiuta da László Nemes a partire da *Türelem (With A Little Patience, 2007)*, cortometraggio considerato antecessore visivo e tecnico del già citato *Saul fia*. Quando si tratta di violenza, la ricerca della verità attraverso la testimonianza e l'opera d'arte – quindi attraverso l'immagine – si pone non solamente quale questione unicamente comunicativa, ma anche come *problema relazionale* con l'impossibile e con l'Altro. L'impossibile sta in quella conoscenza che, nonostante gli sforzi per renderla evidente, rimane segreta proprio perché concerne quel non-umano di cui i musulmani rappresenterebbero i “testimoni integrali”, ma è proprio in questo punto che nasce un'altra responsabilità, quella di cui deve riferire l'Altro. Colui che ascolta risulta qui necessario da un lato in senso legale in quanto non è obbligato tanto a credere alla narrazione del *téste* e ai fatti che riporta – come diceva Derrida possono esistere sia falsa testimonianza che testimonianza falsa – quanto piuttosto al *riconoscimento della testimonianza* a cui sta assistendo *quale performance*, ovvero l'atto stesso che la definisce nella dimensione di un istante. La rottura del silenzio, quindi l'instaurazione di un rapporto tra due individui determinato dal segreto, definisce l'atto testimoniale del soggetto solo a condizione che anche chi presta orecchio riconosca l'evento di cui parla

76 «[...] *soggetto della testimonianza è quello che testimonia di una desoggettivazione*; a patto, però, di non dimenticare che “testimoniare di una desoggettivazione” può solo significare che non vi è, in senso proprio, un soggetto della testimonianza (“lo ripeto, non siamo noi... i testimoni veri”), che ogni testimonianza è un processo o un campo di forze incessantemente percorso da correnti di soggettivazione e di desoggettivazione»: G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p.112.

77 Butler, Judith, *Giving Account Of Oneself* [2003], tr. it. *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano 2006, p.89.

(il “succo” della seconda) insieme all'unicità e all'accessibilità solamente parziale di quel non-umano a cui si vorrebbe la giustizia potesse rimedio. Il negazionismo non accetta della testimonianza la sua messa in atto in quanto riattualizzazione nel presente dell'evento attraverso il racconto, evento a cui non si vuole credere e racconto che di conseguenza non può essere altro che una falsificazione per cui il passaggio del “bisogna credere” preliminare all'esposizione dell'esperienza del sopravvissuto viene escluso a priori prima ancora che avvenga un'esposizione dei fatti compiuti.

La barbarie del non-umano richiama come abbiamo già visto un vuoto che si vorrebbe essere in grado di colmare subito, ma che rischia di limitare la consapevolezza storica e umana dell'evento al suo riflesso, all'immagine mentale e alla rappresentazione visuale⁷⁸. Il segreto, prima della rivelazione compiuta dal sopravvissuto, assicurava l'esperienza di quest'ultimo di rimanere celata alla vista e alla coscienza pubblica: «Lo stratagemma del segreto consiste o nel mostrarsi, nel rendersi a tal punto visibile da non esser visto (e quindi nell'estinguersi come segreto), o nel lasciar intendere che il segreto è segreto solo là dove manca ogni segreto o ogni apparenza di un segreto»⁷⁹. Una volta aperto al mondo, il vuoto che lascia necessita di essere affrontato e che venga assunta responsabilità davanti ad esso, al volto dell'orrore, all'*antiprosopon*⁸⁰ così come ha fatto Perseo nonostante la paura. È il coraggio che distrugge l'inviolabilità del muro preposto dall'inimmaginabilità tanto idealizzata da Gérard Wajcman che sosteneva sul non poter né vedere né comprendere totalmente la natura dell'evento perché, in fondo, non c'era nulla di significativo al di là di esso per poter andare *oltre* ciò che ci è dato con l'immaginazione. È l'*immagine-lacuna*⁸¹ a permettere all'uomo di indagare i pericoli di cui egli stesso è potenziale fautore e perpetratore. L'autore di immagini e rappresentazioni, riconoscendo l'impossibilità di un oggetto visuale totale capace di inglobare interamente la complessità del reale al proprio interno, non può far altro che creare un'immagine a sua volta *lacunata* – ovvero che nel suo essere chiara rispetto agli intenti comunicativi ma parziale per la loro comprensione – indirizzi proprio questa condizione insolubile legata alla violenza. L'atto di responsabilità del creatore della testimonianza e dell'immagine, insieme a quello di chi decide di indagarne i resti, le tracce e le piste d'indagine, assume quindi una natura comune: quella dell'indecifrabilità in un calcolo matematico oggettivo in grado di dettare chiaramente una strada logica da percorrere. La mancanza di quest'ultima determina una prova di coraggio, un salto nel vuoto che spinge il soggetto ad agire di fronte al non-umano *malgrado tutto* e che impedisce la resa al silenzio.

Bisognerebbe imparare a guardare le immagini, imparare a scorgervi ciò cui esse sono sopravvissute. E questo affin-

78 M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p.69.

79 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit., p.167.

80 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p.104.

81 G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p.89.

ché la storia, svincolata dal puro passato (quest'assoluto, quest'astrazione), ci aiuti ad aprire il presente del tempo.⁸²



Fig.29: Frame tratto dal film Westfront 1918 (1930) di Georg Wilhelm Pabst.

82 Ivi, p.226.



Fig.30: Frame tratto dal film Nuit et Brouillard (1956) di Alain Resnais.



Fig.31: Frame tratto dal film Hiroshima Mon Amour (1959) di Alain Resnais.



Fig.32: Frame tratti dal film Phoenix (2014) di Christian Petzold, sceneggiatura di Harun Farocki.



Fig.33: Frame tratto dal finale di Saul fia (2014) di László Nemes.

CONCLUSIONE

Gli altri, quelli che pretendevano esclusivamente di raccontare, non valgono tanto di più. Perché non si può dire tutto. È necessario scegliere. Mai in una scelta di documenti dominerà certamente una data ispirazione; e come questa varia, a seconda delle condizioni dello scrittore, così non si avrà mai una storia che sia certa. "Triste" pensavano loro.

-Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* [1881]

A fine ottobre 2023 tutto il mondo aveva già spostato violentemente lo sguardo dal conflitto in Ucraina sul Medio Oriente da qualche settimana, da un paio di anni imparando a trattenere sempre di più il respiro nel timore di una *escalation* globale inarrestabile dei conflitti armati. Data l'ignoranza dei più sui precedenti che hanno determinato l'attuale situazione, era anche un periodo in cui ognuno tentava a suo modo di capire qualcosa della lunga storia travagliata tra Palestina e Israele. Per questa ragione mi ero ritrovata a fare *doomscrolling*¹ su ogni notiziario e social a disposizione divorando senza pietà tutti gli articoli, ma anche i *reel* di Instagram, gli Youtube *shorts* e le notizie che riuscivo a trovare su quello che stava accadendo e su come questi ultimi stessero diffondendo i fatti: volevo tenermi aggiornata, divisa tra un quotidiano senso di allerta crescente e uno di intorpidimento che, forse, cercava di proteggermi da questa abbuffata audiovisiva eccessiva e ossessiva, una sorta di *binge watching*² di guerra. Avevo appena iniziato a lavorare alla stesura del presente saggio.

Solo un video³ però riuscì ad arrestare questa mia spinta di curiosità insaziabile e, come risulterà

1 Per alcune definizioni esaustive del termine:

-Accademia della Crusca, "doomscrolling – Parole nuove – Accademia", in *Accademia della Crusca*, 16 dicembre 2021, <https://accademiadellacrusca.it/parole-nuove/doomscrolling/19507>

-Cambridge Dictionary, "DOOMSCROLLING / English meaning", in *Cambridge Dictionary*, s.d., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/doomscrolling> (ultimo accesso 16/02/2024).

2 Cambridge Dictionary, "BINGE-WATCHING / English meaning", *Cambridge Dictionary*, s.d., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/binge-watch> (ultimo accesso 16/02/2024).

3 Il video è stato riportato dalla BBC: "'I just find bombs, dead people... it's really scary' - British-Palestinian girl in Gaza", in «BBC», 14 ottobre 2023, <https://www.bbc.com/news/av/world-middle-east-67113145>, ma è stato originariamente visionato qui: Democracy Now!, "British girl trapped in Gaza: I'm scared of dying in a bomb #Palestine #Israel #Gaza", 15 ottobre 2023, https://youtube.com/shorts/r8T8GmhHno?si=D5UHO4p6Yx9T_-O5 (ultimo accesso 16/02/2024).

chiaro più avanti, improduttiva. Seppur breve, nel guardarlo pareva infinito: la giovanissima Mariam, dalla doppia cittadinanza anglo-palestinese e risiedente con la famiglia in Gran Bretagna, raccontava di trovarsi in quel momento nella striscia di Gaza per trascorrere del tempo con amici e parenti. Un brevissimo taglio al filmato, la camera le si avvicina, e la sua voce si riempì di paura: delle bombe, dei cadaveri per le strade, del «finire come loro»⁴ a seguito di quel 7 ottobre. A queste ultime parole Mariam non è riuscita a trattenere il pianto, lacrime a cui una donna (forse la madre, una sorella, una parente, una persona che l'ha soccorsa di recente, la giornalista che l'ha fermata per strada per intervistarla) ha risposto entrando spedita nell'inquadratura per abbracciarla e invitare con un gesto di smettere le riprese. Aprii la sezione dei commenti e, tra gli innumerevoli che esprimevano solidarietà alla piccola o disdegno per la risposta bellica fuori misura di Israele tutt'ora in corso, uno mi colpì in particolare:

How terrible is it that this child needs to show her British passport to evoke personhood for some people ☹ ☹

Queste parole mi hanno spinto a guardare nuovamente il filmato, a prestare più attenzione alla presenza fisica della ragazza e a ciò che stava dietro di lei: le macchine ricoperte da una leggera coltre di sabbia, le persone sparpagliate, il terreno arido, un edificio di linee intrecciate non chiaramente identificabile e un traliccio sul lato sinistro, al lato opposto una costruzione in lastre di ferro rosse e più distante, piccolo, un cartello verde, forse di indicazione stradale su di un'autostrada. L'accento straniero della testimonianza, pur nel suo perfetto inglese, si appoggiava al mormorio dei fuggitivi radunatisi poco distanti, e quel passaporto bordeaux tenuto tra le mani della ragazza iniziava a costituirsi quale segno posto tra ciò che la videocamera aveva catturato attraverso la sua possibilità tecnica e ciò che è stato scelto di far vedere da coloro che sono stati coinvolti nella breve ripresa.

Nella mia ricerca altamente passiva che puntava alla *quantità* piuttosto che alla qualità di immagini visionate e nell'illusione di riuscire a farmi un'idea della vastità del problema, mi sono resa conto solo grazie a questo commento di aver perso questo importante dettaglio. Da quell'istante infatti il passaporto si era trasformato in una chiave di lettura di ciò che avevo sotto gli occhi e mi ha fatto realizzare il rapporto fallimentare (troppo rapido e un po' presuntuoso) che avevo instaurato con tutti i filmati e le fotografie che avevo visto fino a quel momento, approccio non troppo dissimile dalla pigrizia di cui avvertiva Georges Didi-Huberman negli spettatori davanti la violenza, studiosi o meno che fossero. Il commento aveva trasformato quel passaporto – da oggetto di sfondo o la cui presenza avevo attribuito in modo troppo semplicistico ad una pura casualità – in un elemento co-

4 Democracy Now!, "British girl trapped in Gaza", cit..

5 Ibidem, sezione commenti del video.

municativo che più delle lacrime poteva aiutarmi a comprendere la *reale* gravità della situazione senza togliere legittimità alla disperazione di Mariam e di tutte le decine di migliaia di altri rimasti inascoltati, ma anzi, riaffermandola andandone oltre nonostante la distanza fisica, culturale e personale. Mostrare il passaporto inglese può aver significato per Mariam dover riconoscere che, nonostante venga predicato globalmente che tutti gli uomini meritino la stessa dignità alla vita indipendentemente dalle scelte, tradizioni e origini del singolo, alcuni hanno diritto a maggiori privilegi per essere nati o riconosciuti cittadini dello Stato “”giusto””, nel continente ritenuto “”migliore”” e con l'aspetto che ci si aspetti sia “”consono”” rispetto a criteri e valori di selezione estranei alla sua sensibilità e appartenenza. Mentre garantiva quest'ultima insieme alla sua identità, il documento mostrava due facce, di cui una condannava coloro che non lo possedevano creando vuoti tra gli individui: tenere in mano un documento rilasciato da un'istituzione britannica è certamente diverso dall'atto di mostrare alla camera una carta d'identità palestinese. Mariam, costretta a prenderne atto, lo mette davanti a sé forse perché le è stato chiesto di farlo, forse ancora con la speranza di essere salvata, o con la triste consapevolezza di essere in balia di sguardi estranei di cui lei non può avere il controllo e il cui giudizio può essere influenzato solamente attraverso il suo corpo, la sua presenza e ciò che lei permette di associarsi ad esso in quanto «nel rendere conto di sé, chi parla è anche uno che sta esibendo, nelle parole a cui fa ricorso, il *lògos* in virtù del quale vive»⁶: questo vale anche nella quotidianità, in cui si costruisce l'immagine di sé che si vuole mettere a disposizione dello sguardo altrui.

Quel libricino rilegato comunicava atrocità differenti, che strabordavano anche al di fuori degli eventi attualissimi che stanno colpendo la striscia di Gaza: nella mia mente si sono fatte così più pericolose e urgenti la spaccatura e le problematiche che si stanno acuendo nei confronti dell'Altro, della diversità e delle minoranze. Il passaporto inglese non è solo una scelta formale, ma rimanda ad una violenza perpetrata sulle libertà del singolo che si costituisce quale prova lampante del movimento sommerso di quelle violenze sistemiche e simboliche denunciate da Slavoj Žižek e già accennate all'inizio di questo testo.

Il problema è che non è possibile percepire la violenza soggettiva e quella oggettiva dallo stesso punto d'osservazione [...] la violenza oggettiva è proprio quella insita in uno stato di cose “normale”, pacifico. La violenza oggettiva è invisibile perché sta alla base dello stesso sfondo neutro rispetto al quale percepiamo qualcosa come soggettivamente violento. La violenza sistemica è dunque simile alla famosa “materia oscura” della fisica, la gemella invisibile di una violenza soggettiva fin troppo visibile. Ma, per quanto invisibile, è necessario tenerne conto se si vuole trovare una spiegazione a quelle che altrimenti

6 Butler, Judith, *Giving Account Of Oneself* [2003], tr. it. *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano 2006, p.168.

sembrano esplosioni «irrazionali» di violenza soggettiva.⁷

Di fronte ad una tragedia tutt'ora in corso e a cui la Corte dell'Aja sta tentando di intervenire⁸, tenere in mano quel documento non può essere letto diversamente da un gigantesco insuccesso della nostra epoca già noto da lungo tempo e che continua ad esplodere in faccia a tutti, ma che tanti vogliono continuare ad ignorare.

Questa mia rincorsa ad un'immagine totale della Storia era una mera illusione. Nella presunzione di aver agguantato il senso di tutto il visuale che sfociava incessantemente dal mio telefono, mi ero illusa che le conoscenze accumulate nei mesi precedenti per sviluppare il presente contributo sarebbero state sufficienti a difendermi da rimproveri di superficialità, a darmi degli strumenti che mi avrebbero permesso ad un batter di ciglia di riconoscere il rapporto tra immagine e violenza che, invece, non smette di trasformarsi e nascondersi insieme a quelle forme e a quei contesti in perpetuo mutamento. Nel mio tentativo riduttivo e semplicistico di afferrare più frammenti, spunti di riflessioni e storie possibili avevo solo confermato che «il pensiero sembra essere immediato (penso, sono), e tuttavia è in rapporto con lo studio, bisogna alzarsi presto per pensare, bisogna pensare e non essere mai certi di pensare; non siamo abbastanza svegli: la vigilanza è la notte che veglia»⁹. Notte che nasconde ma – come aveva ben compreso Maurice Blanchot – protegge anche dal giorno e dalla ragione che rischiano di accecare il pensiero¹⁰.

I tre capitoli di questo volume hanno tentato di analizzare alcuni degli elementi legati al rapporto violenza-rappresentazione che, gonfiati all'eccesso, impedirebbero la comprensione e la comunicazione della Storia, ma soprattutto delle storie che la compongono. Il percorso qui compiuto ha per-

7 Žižek, Slavoj, *Violence* [2007], tr. it. *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano 2007, p.8.

8 Qui si riportano alcune notizie attinenti delle vicende che prevedono di subire variazioni sostanziali nel corso del tempo, per cui la presente lista di articoli concernerà solamente ciò che è dato sapere prima della pubblicazione del presente saggio:

-Siddique, Haroon, "ICJ to give interim ruling in Gaza genocide case against Israel", in «The Guardian», 26 gennaio 2024, <https://www.theguardian.com/law/2024/jan/26/icj-to-rule-on-south-africas-case-alleging-israeli-genocide-in-gaza>

-Lodhi, Areesha, "What has the ICJ ordered Israel to do on Gaza war, and what's next?", in «Al Jazeera», 26 gennaio 2024, <https://www.aljazeera.com/news/2024/1/26/what-has-the-icj-ordered-israel-to-do-on-gaza-war-and-whats-next>

-Human Rights Watch, "Gaza: World Court Orders Israel to Prevent Genocide", in «Human Rights Watch», 26 gennaio 2024, <https://www.hrw.org/news/2024/01/26/gaza-world-court-orders-israel-prevent-genocide>

Edwards, Christian, "Top UN court says Israel must take 'all measures' to prevent genocide in Gaza but stops short of calling for ceasefire", in «CNN», 26 gennaio 2024, <https://edition.cnn.com/2024/01/26/middleeast/israel-genocide-case-icj-hague-ruling-south-africa-intl/index.html>

-Amnesty International, "Israel must comply with key ICJ ruling ordering it do all in its power to prevent genocide against Palestinians in Gaza", in «Amnesty International», 26 gennaio 2024, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2024/01/israel-must-comply-with-key-icj-ruling-ordering-it-do-all-in-its-power-to-prevent-genocide-against-palestinians-in-gaza/> (ultimo accesso 16/02/2024).

9 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre* [1980], tr. it. *La scrittura del disastro*, il Saggiatore, Milano 2021, pp.176-177.

10 Blanchot, Maurice, *La folie du jour* [1973], tr. it. *La follia del giorno. La letteratura e il diritto alla morte*, Elitropia, Reggio Emilia 1982

messo l'emergere di associazioni e collegamenti spontanei tra le diverse fonti audiovisive, fotografiche, letterarie e filosofiche che hanno saputo rendere evidente parte della complessità del soggetto preso in esame, dimostrare la necessità di un approccio trans-disciplinare e rendere noti alcuni degli elementi caratterizzanti lo statuto del testimone e della testimonianza nel contemporaneo. Le difficoltà che sono state riscontrate nella lettura dell'immagine e nella trasmissione dell'orrore hanno fatto emergere altri elementi che potrebbero vedere ulteriori e importanti sviluppi futuri, quale il processo di elaborazione e formulazione del trauma da parte della vittima in un oggetto scritto, parlato o di natura audio, visiva o tattile, o ancora al suo coinvolgimento in opere di altri che, però, si affidano principalmente al loro statuto testimoniale anche al di fuori del genocidio ebraico. In più, sarebbe interessante mantenere il passo, per coloro che si interessano del tema, anche sull'apporto delle più recenti tecnologie militari per estrapolare le nuove modalità con cui l'uomo viene deumanizzato dallo sviluppo tecnico e su come le regolamentazioni internazionali abbiano tentato di intervenire davanti a questa tipologia di misfatti.

Il fatto di aver riportato la vicenda della giovane Mariam, qui, mi auguro non venga interpretato erroneamente: anche le immagini riguardanti l'assedio di Hamas al Nova Festival¹¹ mi scossero per l'orrore. Anche da parte di Israele c'è infinita sofferenza, di affetti¹² che a vivissima voce¹³ richiedono venga data priorità alle operazioni di salvataggio degli ostaggi di cui non si hanno notizie sulle loro condizioni di salute, se non addirittura sul loro essere vive o meno. Non è solo in Palestina e Israele, ma quello della violenza è un fenomeno espanso in tutto il mondo e costellato di insidie per chi tenta di decifrarne le pluralità con cui si presenta e ciò che caratterizza ogni evento che la vede in atto, brutalità che non smettono di influire sull'umano, specialmente su tutte le minoranze che sia-

11 Si invita a prendere visione solamente degli articoli e non dei video nel caso il lettore risultasse sensibile a contenuti audiovisivi estremamente disturbanti:

-Sherwood, Harriet, "How the Hamas attack on the Supernova festival in Israel unfolded", in «The Guardian», 9 ottobre 2024, <https://www.theguardian.com/world/2023/oct/09/how-the-hamas-attack-on-the-supernova-festival-in-israel-unfolded>

-Murphy, Paul P., Goodwin, Allegra, Brown, Benjamin, Paget, Sharif, "Desert horror: Music festival goers heard rockets, then Gaza militants fired on them and took hostages", in «CNN», 9 ottobre 2024, <https://edition.cnn.com/2023/10/07/middleeast/israel-gaza-fighting-hamas-attack-music-festival-intl-hnk/index.html>

-Mackintosh, Eliza, Mezzofiore, Gianluca, Polglase, Katie et al., "How a rave celebrating life turned into a frenzied massacre", in «CNN», 14 ottobre 2023, <https://edition.cnn.com/interactive/2023/10/middleeast/hamas-music-festival-attack-investigation-cmd-intl/> (ultimo accesso 16/02/2024).

12 BBC, "Hamas hostages: Stories of the people taken from Israel", in «BBC», 9 gennaio 2024, <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-67053011> (le informazioni qui contenute sono in costante aggiornamento: ultimo accesso 16/02/2024).

13 -Al Jazeera, "Families of hostages storm Israeli parliament meeting", in «Al Jazeera», 22 gennaio 2024, <https://www.aljazeera.com/news/2024/1/22/gaza-hostages-relatives-storm-israeli-parliament-as-protests-intensify>

-McKernan, Bethan, "Israeli hostages' families storm Knesset meeting to demand their return", in «The Guardian», 22 gennaio 2024, <https://www.theguardian.com/world/2024/jan/22/families-israeli-hostages-storm-knesset-meeting-netanyahu-rejects-hamas-offer-fighting-gaza>

-The Times of Israel, "'120 days underground with no air': Gaza hostages' families rallying Saturday evening", in «The Times of Israel», 3 febbraio 2024, <https://www.timesofisrael.com/120-days-underground-with-no-air-gaza-hostages-families-to-rally-saturday-evening/> (ultimo accesso 16/02/2024).

no etniche, religiose, culturali, sessuali o di genere. La dignità non dovrebbe essere materia politica, ma lo diventa nel momento in cui da essa viene schiacciata e annichilita: in questo senso i numeri inerenti le vittime e i feriti in Palestina parlano chiaramente¹⁴ dei soggetti responsabili. Se all'inizio di questo volume avevo affermato di non voler cadere in approcci ingenui è proprio perché mi sono resa conto in prima persona quanto sia facile farlo nonostante la conoscenza. Serviva allora, così come serve soprattutto adesso, *occhio*, ma che sia *sempre* collegato al cervello senza pretendere che il riconoscimento della violenza costituisca solamente una questione di strumenti ben affilati: ci vuole analisi costante capace di identificare la particolarità di ogni singolo caso, che non è attribuibile alla violenza in quanto tale, ma alla singolarità delle condizioni che hanno portato l'evento a manifestarsi. Oltre alla necessità di essere adattabile, ciò significa soprattutto anche non mancare di essere presenti al mondo e agli Altri, entrambi in costante cambiamento tanto quanto lo è lo studioso che decide di dedicarsi a questi temi altamente sensibili. Il fatto che nella cultura contemporanea il significato attribuito all'immagine di Medusa sia cambiato¹⁵ rappresenta anche in senso più generale la necessità di creare nuove narrazioni e contronarrazioni, di riconoscere nel tempo l'emergere di idee, pensieri e bisogni verso un'umanità che sarà sempre più capace di comprendersi, concepirsi, valorizzarsi e *rispettarsi* nelle sue infinite sfaccettature. È un cambiamento inevitabile, e non saranno di certo né la censura né la manipolazione dei contenuti a fermarlo.

Con uno sguardo costretto dai social ad essere altrettanto veloce quanto i giudizi che si trovano al suo interno, nel caso di Mariam mi ero soffermata unicamente sulla sua disperazione e sull'impatto immediato delle sue parole mancando però di rilevare cosa la struttura dell'inquadratura, le sue caratteristiche formali e le implicazioni di queste potevano riflettersi su quegli eventi così mostruosi che la lasciavano spaesata, confusa e terrorizzata. È una tragedia che di Mariam ne è piena la terra e la Terra. Se è vero che «la totalità *esiste* al modo in cui un pugno colpisce, cioè senza mediazioni, mentre io sto parlando»¹⁶, il mezzo che avevo sfruttato per vedere quelle immagini risultava essere

14 -Graham-Harrison, Emma, "Gaza death toll passes 22,000 as Israel steps up war against Hamas", in «The Guardian», 2 gennaio 2024, <https://www.theguardian.com/world/2024/jan/02/gaza-death-toll-passes-22000-as-israel-steps-up-war-against-hamas>

-Lederer, Edith M., "Women and Children Are Main Victims of the Israel-Hamas War With 16,000 Killed, U.N. Says", in «Time», 20 gennaio 2024, <https://time.com/6564776/women-children-victims-israel-hamas-united-nations/>
-Osgood, Brian, Siddiqui, Usaid, "Israel's war on Gaza updates: Rafah next target, says Israel", in «Al Jazeera», 2 febbraio 2024, <https://www.aljazeera.com/news/liveblog/2024/2/1/israels-war-on-gaza-live-death-toll-in-gaza-nears-27000-66000-wounded> (ultimo accesso 16/02/2024).

15 Medusa non è più infatti rappresentata unicamente in riferimento alle gesta di Perseo, ma la sua immagine ha iniziato ad essere accolta e tatuata sulla pelle delle vittime di violenza sessuale appellandosi alla versione che l'aveva vista violata da Poseidone nel tempio di Atena: marchiarsi del suo volto significa tutt'ora essere sopravvissuti all'inimmaginabile, segno muto che grida di un orrore il cui silenzio può essere rotto solamente dalle sue vittime:
-The Center for Abuse and Rape Emergencies, "The Medusa Tattoo", C.A.R.E. News, 11 novembre 2022, <https://carefl.org/the-medusa-tattoo/>
-Dictionary.com, Medusa Tattoo meaning, Dictionary.com, 18 dicembre 2023, <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/medusa-tattoo/> (ultimo accesso 16/02/2024).

16 Bataille, Georges, "André Masson", in *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Graphos, Genova 2000,

proprio quello che voleva e tutt'ora vuole evitare l'instaurarsi del rapporto diretto tra lo spettatore e il reale, mettendo ogni tipo di contenuto sullo stesso livello in termini di importanza: per questo non è un luogo dove può instaurarsi l'elaborazione della testimonianza e della memoria, che possono avvenire estrapolando i singoli contenuti e con un'inesauribile volontà di conoscere, di rapportarsi all'Altro e di dialogare, nonché di comprendere la dimensione umana e di capire la Storia e le storie in costante mutamento. È un tema che rinasce non vedrà mai essere totalmente svelato finché la prevaricazione della violenza e del trauma non avrà fine, ma finché ci sarà qualcuno che sfida se stesso e il proprio timore domandandosi ciò che succede ci sarà sempre la speranza di poter capire e agire contro l'orrore con più consapevolezza: per poterlo prevenire quanto più possibile, per impedire il trauma, per contrastare il nulla e l'indifferenza.

Per la Pace, per la Cultura, contro ogni forma di brutalità, contro ogni genocidio.

16/02/2024

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- Arendt, Hannah, *On violence* [1969-1970], tr. it. *Sulla violenza*, Ugo Guanda Editore, Parma 1996
- Bataille, Georges (alias Auch, Lord), *Histoire de l'œil* [1928], tr. it. *Storia dell'occhio*, Edizione CDE, Milano 1980
- , *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], tr. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Abscondita, Milano 2014
- , *Le Bleu du Ciel* [1957], tr. it. *L'azzurro del cielo*, Einaudi, Milano 1978
- , *L'érotisme* [1957], tr. it. *L'eroticismo*, SE, Milano 2017
- , *Les Larmes d'Éros* [1961], tr. it. *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, 1994, p.231
- , *La Part maudite précédé de La notion de dépense* [1967], tr. it. *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2018
- , *Critica dell'occhio*, Guaraldi, Rimini 1972
- , *Documents*, edizioni Dedalo, Bari 1974
- , *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Graphos, Genova 2000
- Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt* [1921], tr. it. *Per la critica della violenza*, Alegre, Roma 2010
- , *Erfahrung und Armut* [1933], tr. it. *Esperienza e povertà*, in Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- Blanchot, Maurice, *La folie du jour* [1973], tr. it. *La follia del giorno. La letteratura e il diritto alla morte*, Elitropia, Reggio Emilia 1982
- , *L'Écriture du désastre* [1980], tr. it. *La scrittura del disastro*, il Saggiatore, Milano 2021
- , *La bête de Lascaux* [1984], tr. it. *La Bestia di Lascaux*, Cavaliere azzurro, Bologna 1983
- , *L'instant de ma mort* [1994], tr. it. "L'istante della mia morte", in «Aut aut», 267-268, 1995, pp. 32-56
- Boschiero, Nicoletta (a cura di) et. ali, *La guerra che verrà non è la prima. Grande guerra 1914-2014*, catalogo della mostra tenuta al museo Mart - Museo di Art Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (2014-2015), Mondadori, Milano 2014

- Butler, Judith, *Giving Account Of Oneself* [2003], tr. it. *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano 2006
- Brugioni, Dino A., Poirier, Robert G., "The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex", in «Studies in Intelligence», vol.44, n.4, 1975-1979, pp.87-105.
- Chamayou, Grégoire, *Théorie du drone* [2013], tr. it. *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Derive Approdi, Roma 2014
- Conte, Pietro, "Una trasgressione delittuosa. Manichini di cera e teoria della percezione", in *Itinera*, n. 5, 2013, pp.174-190
- De Quincey, Thomas, *On Murder* [1827], tr. it. *L'assassinio come arte*, pagine disperse, Milano 2010
- , *The Avenger* [1838], tr. it. *Il vendicatore*, Editori Riuniti, Roma 1995
- De Riedmatten, Henri, Di Monte, Maria Giuseppina, Di Monte, Michele (a cura di), *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, Carocci, Roma 2014
- Derrida, Jacques, *Dimora Maurice Blanchot*, Palomar Edizioni, Bari 2001
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout* [2003], tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- , *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuel* [2007], tr.it. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, s.l. 2008
- , *Il gioco delle evidenze. Dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008
- Dinoi, Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008
- Donghi, Lorenzo, "Deliver Us from Good. Snapshots from Abu Ghraib", in *AAM-TAC. Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2010, n. 7, pp. 65-69
- , "Torri che crollano, guerra al terrore e immagini redacted. Riflessioni sull'immaginario bellico dopo l'11 settembre", in Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, edizioni kaplan, Torino 2014
- , *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016

- Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison* [1986], tr. it. *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca Book, Milano 2016
- Farinotti, Luisella, Grespi, Barbara, Villa, Federica (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017
- Ferraris, Maurizio, *Violenza. La violenza è inevitabile?*, L'Espresso, Roma 2012
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993
- Friedrich, Ernst, *Krieg dem Kriege!* [1924], tr. it. *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Oscar Mondadori, 2004
- Freud, Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1961
- Gandini, Leonardo, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2014
- Guerra, Michele, *Il limite dello sguardo. Oltre il confine delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020
- Guerra, Maurizio (a cura di) et. ali., *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi editore, Milano 2017
- Gutman, Israel, Gutterman, Bella (a cura di), *The Auschwitz Album* [1980], tr. it. Pezzetti, Marcello (a cura di), *Album Auschwitz*, Einaudi, Torino 2008
- Heidegger, Martin, *Holzwege* [1950], tr. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1984
- Hersh, Seymour, "Torture at Abu Ghraib" in «The New Yorker», 30 aprile 2004
- Huizinga, Johan, *Homo ludens* [1938], tr. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1982
- Kafka, Franz, *In der Strafkolonie* [1919], tr. it. *Nella colonia penale*, Marsilio, Venezia 1993

- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film* [1960], tr. it. *Teoria del film*, il Saggiatore, s.l. 2005
- Marzano, Michela, *La mort spectacle* [2007], tr. it. *La morte come spettacolo. Indagine sull'horror reality*, Mondadori, Milano 2013
- Mitchell, William J. Thomas, "What Do Pictures "Really" Want?", in «October», Summer, Vol. 77, 1996, pp. 71-82
- , "Echoes Of A Christian Symbol. Photo reverberates with raw power of Christ on cross", in «Chicago Tribune», 27 giugno 2004
- , *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017
- Mitchell, William J. Thomas, Said, Edward W., "The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said", in «Boundary», 25/2, 1998, pp. 11-33
- Mondzain, Marie José, *L'image peut-elle tuer? Nouvelle édition* [2015], tr. it. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017
- Nancy, Jean-Luc, *Une pensée finie* [1990], tr. it. *Un pensiero finito*, Marcos y Marcos, Milano 1992
- , *Image et violence. L'image - Le indistinct. La représentation interdite* [2002], tr. it. *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002
- Pérez Turrent, Tomás, de la Colina, José, *Buñuel por Buñuel* [1993], tr. it. *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993
- Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016
- Previtali, Giuseppe, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Meltemi, Milano 2020
- Roth, Michael S., "YOU MUST REMEMBER THIS", in Rosenstone, Robert, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995
- Ruggiero, Vincenzo, *Violenza politica. Visioni e immaginari*, DeriveApprodi, Roma 2021
- Sontag, Susan, "Regarding The Torture Of Others", in «New York Times», 23 maggio 2004, <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (ultimo accesso 05/09/2023)
- , *Regarding The Torture Of Others* [2004], tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori,

Milano 2006.

---, *On Photography* [1977], tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004

Violi, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014

von Trier, Lars, *Trier om von Trier* [1999], tr. it. *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Mondadori, Milano 2001

Weizman, Eyal, *Il minore dei mali possibili*, Nottetempo, Roma 2013

Wiesel, Elie, *La nuit* [1958], tr. it. *La notte*, Giuntina, Firenze 2011

Žižek, Slavoj, *Violence* [2007], tr. it. *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano 2007

SITOGRAFIA

Academy of Achievement, “Elie Wiesel”, 29 giugno 1996, <https://achievement.org/achiever/elie-wiesel/#interview> (ultimo accesso 05/09/2023)

Forensic Architecture, “The Drone Strikes Platform”, 23 maggio 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-drone-strikes-platform> (ultimo accesso 05/09/2023)

Lipton, Eric, “As A.I.-Controlled Killer Drones Become Reality, Nations Debate Limits”, «The New York Times», 21 novembre 2023, <https://www.nytimes.com/2023/11/21/us/politics/ai-drones-war-law.html> (ultimo accesso 05/12/2023)

Marie Rebecchi, Marie, “Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il 'taglio dell'occhio': un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista”, s.e. 2012, <https://core.ac.uk/download/154286168.pdf> (ultimo accesso 05/09/2023)

Seidman, Naomi, “Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage”, in «Jewish Social Studies», Autumn, 1996, pp. 1-19, https://www.jstor.org/stable/pdf/4467484.pdf?refreqid=fastly-default%3A66ec1a32c57714ce816cd8d9bd28f14f&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 (ultimo accesso 05/09/2023)

Weizman, Eyal, '665: The Least of All Possible Evils', in *e-flux Journal*, Issue #38, ottobre 2013, <https://www.e-flux.com/journal/38/61213/665-the-least-of-all-possible-evils/> (ultimo accesso 05/09/2023)

Weizman, Eyal, 'Violence at the Threshold of Detectability', in *e-flux Journal*, Issue #64, aprile 2015, <https://www.e-flux.com/journal/64/60861/violence-at-the-threshold-of-detectability/> (ultimo accesso 05/09/2023)

VIDEOGRAFIA

FILM & VIDEO ART

Ari Astar, *Midsommer* (2019)

Luis Buñuel, *Un cane andaluso* (*Un chien andalou*, 1929)

Brian De Palma, *Redacted* (2007)

Harun Farocki, *Their Newspapers* (*Ihre Zeitungen*, 1968)

---, *Inextinguishable Fire* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969)

---, *Images of the World and the Inscription of War* (1988)

---, *Videograms of a Revolution* (*Videogramme einer Revolution*) (1992)

---, *Workers Leaving the Factory* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995)

---, *Transmission* (*Übertragung*, 2007)

---, *Serious Games I-IV* (2009-10)

Georges Franju, *Il sangue della bestia* (*Le Sang des bêtes*, 1949)

Mick Jackson, *La verità negata* (*Denial*, 2016),

László Nemes, *With a Little Patience* (*Turelem*, 2007)

---, *Il figlio di Saul* (*Saul fia*, 2015)

Georg Wilhelm Pabst, *Westfront 1918* (1930)

Christian Petzold, *Il segreto del suo volto* (*Phoenix*, 2014)

Alain Resnais, *Notte e nebbia* (*Nuit et Brouillard*, 1955)

---, *Hiroshima Mon Amour* (1959)

Hito Steyerl, *Hito Steyerl, How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013,

<https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> (ultimo accesso 08/09/2023)

Lars von Trier, *Medea* (1988)

---, *Dogville* (2003)

---, *Antichrist* (2009)

---, *Melancholia* (2011)

---, *La casa di Jack (The House That Jack Built)*, 2018)

Lina Wertmüller, *Pasqualino Settebellezze* (1975)

Monty Python, *How Not To Be Seen (From Monty Python Flying Circus)*, (1969-1974), <https://www.youtube.com/watch?v=ifmRgQX82O4> (ultimo accesso 08/09/2023)

DOCUMENTARI & INTERVISTE

American Academy in Berlin, *Harun Farocki: Forms of Intelligence between Text and Image*, 30 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=l6m7rn4NMDg> (ultimo accesso 08/09/2023)

Forensic Architecture, *Drone Strike in Miranshah*, 11 marzo 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah> (ultimo accesso 08/09/2023)

---, *Drone Strike in Mir Ali*, 16 aprile 2016, <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-mir-ali> (ultimo accesso 08/09/2023)

---, *Knock On The Roof: Drone Strike in Beit Lahiya*, 11 marzo 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/knock-on-the-roof-drone-strike-in-beit-lahiya> (ultimo accesso 05/09/2023)

Thaddaeus Ropac, *Harun Farocki & Hito Steyerl | Life Captured Still | 2020*, 13 novembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=AL8x2d5iww0> (ultimo accesso 08/09/2023)

Tate, *Harun Farocki – Cinema, Video Games and Finding the Detail | TateShots*, 1 aprile 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=tERIsCWmpSo> (ultimo accesso 08/09/2023)

---, *Hito Steyerl – 'Being Invisible Can Be Deadly | TateShots*, 17 maggio 2016, https://www.youtube.com/watch?v=kKAKgrZZ_ww (ultimo accesso 08/09/2023)

SERIE TV

Mark Lewis, *Giù le mani dai gatti (Don't f**ck with cats, 2019)*

A chi ci crede, a chi ci ha creduto. Grazie.