

STEFANO CATUCCI

**ESTETICA FORENSE, INVESTIGATIVA,  
POLITICA: LA COSTRUZIONE DI UN NUOVO  
SENSO COMUNE****1.**

La pubblicazione ravvicinata di due libri di Eyal Weizman — uno in realtà la traduzione italiana di un volumetto di circa ottanta pagine scritto insieme a Thomas Keenan e uscito per la prima volta nel 2012, *Il teschio di Mengele*, l'altro un contributo teorico del 2021 a più ampio raggio e che ha come co-autore Matthew Fuller, *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth* — permette di volgere uno sguardo retrospettivo su quella che inizialmente era stata presentata come 'estetica forense' e che ora, dopo un decennio di sperimentazioni e riflessioni, è stata ricondotta appunto ai procedimenti di una 'estetica investigativa'. Non c'è, fra le due, né un rapporto di minore o maggiore generalità né una discontinuità che veda infine una terminologia sostituire l'altra. Sono, anzi, fondamentalmente la stessa cosa, salvo che una determinazione più esplicita dello sfondo filosofico dal quale entrambe provengono ha permesso di precisare gli obiettivi a cui mirano. Per un verso, considerandola al singolare, l'estetica forense e investigativa è una delle prospettive più interessanti aperte in ambito estetico in questo primo scorcio del xxi secolo. Per un altro, si tratta di una sintesi che raccoglie una serie di esigenze disparate emerse sul piano sociale, politico e filosofico con il pensiero della differenza e con la messa in discussione della centralità della cultura occidentale, a volte posta di fronte alle sue pretese di dominio coloniale, a volte trascinata in contraddittori che sono al limite della caricatura. La sfida dell'estetica forense, investigativa, consiste nel ritrovare proprio al livello estetico le opportunità di un sentire comune (*aesthetic commons*) che permetta di formare aggregazioni, assemblee, uno spazio di condivisione insomma al di là della classica distinzione tra la sfera privata e quella pubblica, e che per far questo si concentra sulla costituzione della cultura materiale, concentrandosi in particolare sulla produzione delle immagini e

soprattutto sulla loro natura processuale, costruttiva. Un'estetica critica diventa così anche una proposta politica che fa leva sulla leggibilità dei procedimenti creativi, sulla possibilità cioè di decostruire passo dopo passo quello che è oggetto di una composizione informativa, e che offre alla condivisione non un risultato finale, un'immagine per esempio, ma proprio il processo della formazione di un senso comune.

Come si vede da queste premesse l'impresa è ambiziosa, e tuttavia non ha niente di generico. Al contrario, ha un'impostazione operativa, pratica, che la mette continuamente alla prova in uno spazio di condivisione molto specifico, quello dei 'fori', dove ci si rivolge a tribunali del diritto internazionale o alla costruzione delle opinioni attraverso i media vecchi e nuovi. Ricostruirne alcuni passaggi può essere utile per determinarne le aspirazioni e comprendere meglio il suo percorso teorico.

## 2.

L'«avvento» dell'estetica forense è stato fatto risalire da Keenan e Weizman al procedimento giudiziario tenutosi nel 1985 in Brasile per l'identificazione dei resti di Josef Mengele, il medico nazista responsabile di smisurate atrocità nei campi di concentramento ma del quale si erano perse le tracce dopo la fine della guerra. Non un vero processo, piuttosto un'inchiesta condotta da un'équipe internazionale di scienziati, la maggior parte anatomo-patologi e radiografi, nella quale in gioco non c'erano né i crimini commessi da Mengele né le cause della morte dell'uomo sepolto sei anni prima sotto il nome di Wolfgang Gerhard ma, appunto, l'identità dello scheletro riesumato. La domanda che si rivolgeva a quel corpo non era perciò «cosa hai fatto?» ma «chi sei?». Gli specialisti convocati in Brasile erano stati già in grado, in altre occasioni, di «far parlare le ossa», a partire dal più prestigioso di tutti, Clyde Snow, che oltre ad aver chiamato «osteobiografia» il suo metodo per l'identificazione dei resti umani era un convinto assertore del fatto che gli scheletri contengano «una succinta ma utilissima ed esaustiva biografia dell'individuo, se si sa come leggerla» (Keenan - Weizman 2012, 21).

L'espressione «estetica forense», a sua volta, dev'essere compresa in almeno tre accezioni convergenti e tuttavia distinte. La prima riguarda il contributo del giudizio estetico alla valutazione delle prove che si presentano in un'aula di tribunale.

La seconda l'uso dell'arte e delle forme di rappresentazione in genere come risorse investigative, oltre che probatorie, mettendo l'accento sul carattere sensibile di quanto viene offerto alla valutazione. La terza concerne infine la possibilità di fare dei reperti un uso costruttivo, attivo e persino militante come strumento per l'apertura di nuove frontiere del diritto, prima fra tutte quella della difesa dei diritti umani. Nel 2010 Eyal Weizman aveva fondato a Londra, al Goldsmiths College, un centro di ricerca universitario sull'Architettura Forense che è diventato, nel corso degli anni, un vero e proprio laboratorio di interventi artistici e politici. Il suo interesse era dunque rivolto a tutti e tre i livelli di quell'estetica. D'altra parte, essendo questi già tutti operativi nell'inchiesta sul teschio di Mengele, e soprattutto in quel che immediatamente ne seguì, non stupisce che il testo di Keenan e Weizman sul teschio di Mengele contenga le prime riflessioni teoriche sul tema e una problematizzazione dei suoi margini di intervento.

L'estetica forense è analitica, si occupa cioè di leggere e di interpretare un reperto, ed è applicativa, dato che i suoi risultati danno luogo non solo a forme di presentazione più o meno persuasive delle questioni in esame, ma mirano a «costruire costantemente nuovi fori — forme di assemblea in ambito politico, giuridico e professionale» (Keenan - Weizman 2012, 75) che in parte nascono intorno alle domande da essa sollevate, in parte trasformano fori già esistenti, come avviene nel caso dei tribunali per i Diritti Internazionali quando sono chiamati a esaminare modalità di documentazione inedite. Rifacendosi a osservazioni di Bruno Latour e a una ricerca di Sheila Jasanoff sull'uso delle competenze scientifiche nei procedimenti giudiziari, i due autori osservano che i fatti, contrariamente al luogo comune, non parlano da sé. E che laddove i risultati di un esame scientifico non producono certezze, ma probabilità, come avviene nella quasi totalità dei procedimenti penali, a farli parlare è sempre una matrice estetica strettamente imparentata con le tecnologie della rappresentazione e con la persuasività che queste possono guadagnare nella dimensione comunitaria del foro.

### 3.

Quella raccontata da Keenan e Weizman è un'avvincente *detective story* della quale occorre, però, anticipare subito la conclusione, e

cioè come si arrivò a un'identificazione ritenuta credibile 'oltre ogni ragionevole dubbio'. In mancanza di campioni del DNA di Mengele, e non potendo agire sulle tracce ematiche a causa dello stato di conservazione dello scheletro, dopo avere analizzato un certo numero di ossa l'équipe si rese conto che i risultati della loro indagine avrebbero dovuto essere presentati in modo convincente e che per questo occorreva produrre immagini, tanto meglio se della parte del corpo umano più facilmente identificabile anche da un occhio non esperto: il volto. «L'investigazione forense», osservano gli autori, «non si ferma alla scienza [...] ma include anche la *presentazione* dei risultati e, dunque, considera la scienza come arte della persuasione» (Keenan - Weizman 2012, 32). Persuadere, d'altra parte, è tradizionalmente il compito della retorica. Perciò nell'estetica forense la dimensione retorica ha una funzione decisiva. L'immagine creata per persuadere non può limitarsi a essere realista, deve essere inventivamente iperrealista, o meglio deve schiudere spazi di finzione attraverso i quali sia possibile riconoscere una realtà più reale del vero, più persuasiva, cioè, del reperto oggetto dell'indagine. Benché i teschi, come sostiene Clyde Snow, siano «altrettanto unici e differenti da individuo a individuo quanto lo sono i volti» (Keenan - Weizman 2012, 22), non c'è dubbio che per uno sguardo non competente tendano inevitabilmente ad assomigliarsi. Il problema, perciò, non consisteva nel raccontare in tribunale o alla stampa ipotetiche tracce dell'identità di Mengele dedotte dall'analisi di quanto restava della sua testa, ma nel 'far vedere' Mengele in persona attraverso il suo teschio, dunque nel mostrare la perfetta coincidenza fra il teschio e il volto a cui era appartenuto, e che bisognava tornasse in qualche modo ad appartenergli.

#### 4.

Il problema della ricostruzione di un viso a partire dai suoi resti ossei era stato già affrontato in passato, proprio in Germania, per uno scopo non molto diverso. La prima testimonianza che se ne ha risale al 1894 e riguarda l'identificazione dello scheletro di Johann Sebastian Bach, riesumato dalla chiesa di san Tommaso a Lipsia, dov'era tumulato insieme ad altri sei corpi, per trasferirlo in un monumento funebre a lui dedicato. La tecnica messa a punto allora dall'anatomista Wilhelm His per misurare la distanza fra la pelle del viso e le ossa fu la stessa utilizzata nel caso di Mengele da

Richard Elmer, anatomo-patologo con la passione della fotografia e delle videoriprese. His aveva avuto a disposizione solo un ritratto di Bach per verificare la correttezza della ricostruzione del volto. Elmer aveva di Mengele una serie di fotografie, da quelle di registrazione nelle SS che lo ritraevano di fronte e di profilo a quelle scattate negli anni della latitanza e ritrovate in casa di chi gli aveva dato rifugio. Il suo metodo di identificazione del teschio tramite la sovrapposizione di immagini si basò su un esperimento che oggi, con i programmi informatici più semplici, sembra un gioco da ragazzi ma che allora richiese uno sforzo tecnologico e creativo notevole, con l'apporto di due telecamere, un mixer e una macchina fotografica per fissare le istantanee di un teschio sul quale vennero a sovrapporsi, diafane e spettrali, le espressioni di un Mengele in qualche modo più vero del vero. Come se fosse stato un artista, per esempio Gerhardt Richter, a lavorare su quelle fotografie, nelle immagini create da Elmer il ghigno scheletrico che traspare da una pelle resa semitrasparente appare come il simbolo della follia, del cinismo e della disumanità di Mengele, quasi che avesse portato sempre impresse tracce di morte sulla superficie del suo viso. La ripresa più grottesca, ricavata da una sua fotografia da vecchio, lo vede indossare un cappello di feltro a larghe tese che aderisce in modo sinistro e ridicolo alle ossa del cranio. Teratologico è più anagogico, avrebbe detto Aristotele: quanto più l'argomento retorico è mostruoso tanto più è persuasivo. Così è stata la costruzione dell'immagine di un paradossale fantasma in carne e ossa, resa possibile dalla competenza scientifica e da una tecnologia a quei tempi relativamente comune, ma mai sperimentata prima con una simile metodologia, a produrre nel giudizio pubblico un convincimento che gli scienziati avevano già e che tuttavia doveva diventare efficace in una rappresentazione comprensibile per tutti. L'estetica forense, dunque, dava ai reperti e alle cose un'evidenza paragonabile a quella del documento e della testimonianza. Il giudizio estetico faceva stabilmente ingresso in un'aula di tribunale, con tutto il suo portato di soggettività. Se il fatto che l'estetica guadagnasse un peso giudiziale richiedeva la produzione di immagini persuasive, il passo ulteriore era che diventasse anche uno strumento investigativo utile per perseguire scopi politici e civili.

## 5.

Che un nuovo foro, un nuovo campo di discussione giuridica si fosse aperto in quell'occasione lo dimostra il fatto che nei mesi successivi la stessa metodologia fu messa al servizio di un caso dalle dimensioni ben più ampie: il riconoscimento delle identità dei *desaparecidos* in Argentina, dato che i giudici «avevano rifiutato di considerare condanne per omicidio a meno che i corpi delle vittime potessero essere prodotti davanti alla corte e identificati» (Keenan - Weizman 2012, 66). È stata questa la prima declinazione di quell'estetica a favore di una causa verso delitti altrimenti non punibili. Sarebbero seguiti negli anni '90 procedimenti analoghi nei tribunali penali internazionali per crimini contro l'umanità a proposito di quanto era avvenuto nella ex-Jugoslavia e in Ruanda, mentre uno dei primi usi del computer per la sovrainpressione delle immagini teschio-volto risale al 1997, quando un gruppo di scienziati boliviani e cubani riesumò da una fossa comune lo scheletro di Ernesto Che Guevara. I luoghi di sepoltura sono diventati da allora 'risorse epistemologiche' per la ricostruzione dei crimini di guerra, le fosse comuni il luogo primario dell'investigazione forense, scientifica ed estetica, la catena degli atti che aveva portato ai delitti una nuova forma di racconto dal punto di vista delle vittime, tanto più interessante se, come ha osservato Clyde Snow seguendo a sua volta una precisa strategia retorica, solo i soggetti vivi sono inclini a mentire e al contrario gli scheletri, trattati a questo punto come dei «super-soggetti», non mentono (Keenan - Weizman 2012, 76).

L'estetica forense ha perciò acquisito uno statuto politico specifico, per quanto la manipolazione delle immagini sia un mezzo a cui fanno regolarmente ricorso anche le attività di *intelligence* e la propaganda. Che possa trattarsi anche in questi casi di azioni estetiche viene di solito disconosciuto e certo si farebbe fatica a ricondurle all'arte, nonostante le strategie costruttive siano dello stesso tipo. Se gli scheletri non mentono, la menzogna può far parte dei metodi di composizione delle immagini e al limite delle stesse analisi scientifiche dei reperti. D'altra parte, scrivono Keenan e Weizman, solo le ossa delle vittime che aspettano di riguadagnare un nome possono condurre «gli investigatori alle pallottole e queste ai soldati e ai poliziotti che le hanno usate», quindi «gli esecutori materiali ai funzionari e ai politici che hanno dato gli ordini» (Keenan - Weizman 2012, 75). La ricerca forense implica la ricostruzione di una gerarchia di

responsabilità, dunque una relazione fra persone, tecnologie, ideologie, livelli di comando e di esecuzione. Ciò che è propriamente estetico, in esso, riguarda un modo di costruire prove che impiega tutto ciò che il foro accetta e mette a disposizione, «marchingegni scientifici, retorici, teatrali e visivi»:

[...] è con gesti, tecniche, siano esse poetiche, drammatiche o narrative, che nei punti cruciali delle dimostrazioni l'estetica forense può fare apparire delle cose nel mondo sensibile. I fori in cui vengono dibattuti i fatti sono le tecniche con cui si persuade, si rappresenta. E si dà potere non alla *verità*, ma alla *costruzione* di essa (Keenan - Weizman 2012, 77).

## 6.

Fin qui abbiamo assistito a quello che si potrebbe definire un manifesto dell'estetica forense, ma abbiamo anche sottolineato come la costruzione di una verità visiva, narrativa o drammatica faccia anche parte del corredo tecnico con il quale agiscono il potere e l'ideologia. Sembrerebbe allora che nel foro la differenza sia prodotta fundamentalmente dalle intenzioni che sovrintendono la produzione di un senso, in questo caso di una prova. giudiziale, ma in una maniera in fondo tanto ovvia da rinviare alla distinzione elementare fra il giusto e l'ingiusto, fra un'estetica buona e una cattiva, una onesta e una disonesta, cosa che porterebbe subito alla contrapposizione fra amici e nemici, cioè di nuovo a una scelta di campo ideologica. Fosse così, l'estetica forense sarebbe un'arma a doppio taglio, e forse lo è, forse lo è stata da ben prima che le si desse un nome. Basta però osservare più da vicino lo statuto delle immagini prodotte da quel tipo di estetica per comprendere come il discrimine non sia di ordine etico o politico, benché ragioni politiche ed etiche possano motivare la scelta su cosa debba essere investigato. Sono infatti ancora qualità estetiche a definire il tipo di verità che viene costruito ed è il processo che conduce dalla soggettività del giudizio alla sua condivisione ciò che rende l'estetica forense e investigativa particolarmente degna di riflessione anche al di là della specifica destinazione politica da cui è nata.

## 7.

Si è detto prima che le immagini prodotte per il foro hanno bisogno di essere iperrealistiche. Per essere più precisi occorre

aggiungere anzitutto che sono chiamate a mobilitare un esercizio dell'immaginazione che spinga a riconoscere in esse l'espressione di una realtà nascosta, ma che una volta portata alla luce appare più vera del vero. Si potrebbe riallacciare questa prima osservazione alle riflessioni condotte agli inizi del Novecento nell'ambito della pittura espressionista, in particolare alla poetica della 'seconda vista' esposta da Franz Marc: una vista, cioè, che sotto la pelle delle cose o al di là di essa ne percepisce piuttosto un'essenza, una modalità resa manifesta solo dall'arte. Bisognerebbe però integrare questa direzione di pensiero con quella, molto diversa, che André Breton ha dato al Surrealismo, dunque all'idea di una dimensione onirica che intrecciandosi con la realtà la trasporta in uno strato di verità ulteriore valendosi dell'accostamento apparentemente incongruo tra figure, tradizioni, materiali, spazi differenti. Le immagini iperrealiste dell'estetica forense sono una sintesi di seconda vista e surrealtà, la loro teatralità dipende da una mescolanza di aspetti onirici e di percezioni in stato di veglia, la scientificità della loro costruzione è il ponte che collega la visione dell'essenza e la composizione dell'inaspettato ma che, nel fare questo, si carica di una forza immaginativa centrata sulla materialità delle cose. Menzole con teschio e volto, o con teschio e cappello, certamente non vivo ma neppure del tutto morto in quelle immagini, oppure il corpo di una vittima ancora legalmente viva fino a che non viene identificata come morta con la presentazione di una prova giudiziale, sono sempre entità spettrali che portano con sé qualcosa della seconda vista e della surrealtà, ma che proprio per questo possono diventare convincenti, testimoni della propria scomparsa proprio nel momento in cui manifestano visivamente la linea di confine in cui si trovano.

La costruzione di quelle immagini, d'altra parte, deve possedere una minuziosità e una precisione che permettano loro di essere eloquenti 'al di là di ogni ragionevole dubbio'. Sono certamente le competenze degli scienziati a fornire i requisiti di base della costruzione, ma quando si elabora un'immagine forense occorre che la metodicità della creazione estetica non sia da meno dell'analisi scientifica. E poiché l'apporto soggettivo non solo è ineliminabile, ma è condizionante, l'unico modo di competere con la scienza consiste nel trasformare in una puntigliosità al limite dell'ossessione quello che altrove attiene alla chimica e alla fisica dei dati. Wilhelm His, nell'Ottocento, sceglieva trenta punti della



testa di un cadavere e vi infilava degli spilli per misurare la distanza fra la pelle e le ossa, stesso metodo da lui usato per l'identificazione dello scheletro di Bach. Richard Elmer fece altrettanto per costruire la coincidenza tra le fotografie di Mengele e il suo teschio: la puntinatura bianca sulle fotografie da lui 'elettronicamente mescolate' è il segno degli spilli ereditati dal sistema di His, le cui tabelle «sono tuttora in uso in molti istituti di anatomia patologica» (Keenan - Weizman 2012, 38). Eyal Weizman, dal canto suo, ha utilizzato tutte le tecnologie oggi disponibili, alte o basse, dalle riprese video dei telegiornali a quelle a volo d'uccello con camere montate su aquiloni, dalle proiezioni in 3D delle immagini bidimensionali alla progettazione algoritmica.

## 8.

In un'installazione creata per la Biennale di Venezia del 2016, e successivamente esposta in altri contesti museali, sono stati analizzati in questo modo un bombardamento effettuato con droni a Miranshah, in Pakistan, un attacco israeliano sulla Striscia di Gaza, in particolare sulla cittadina di Rafah, e l'affondamento di una barca di migranti nel Mediterraneo. La destinazione del museo non è indifferente: il lavoro dell'architettura forense è estetico anche nel senso della produzione di immagini terribilmente drammatiche, ma che guadagnano una straniante, dolorosa bellezza proprio per l'ossessività che guida la loro costruzione, per la minuzia persino esagerata dei dettagli che mirano a ristabilire una precisa catena di responsabilità. Da un filmato televisivo, per esempio, si ha un'inquadratura di una casa squarciata da una bomba sulle cui pareti si riconoscono tracce di schegge. La modellazione in 3D di una singola stanza permette di dare a ogni scheggia la sua posizione e di individuare sia il punto in cui è avvenuta l'esplosione, sia una parte di muro rimasta intatta. Dalla proiezione geometrica di quest'ultima si ricava la forma di una sagoma umana corrispondente al corpo che ha intercettato le schegge e di qui si definiscono il momento e la causa della sua morte, l'ordigno che lo ha ucciso, persino il velivolo che l'ha sganciato attraverso un'analisi comparata del rumore delle esplosioni e delle forme delle nuvole di fumo e polvere da esse prodotte bombardamento dopo bombardamento. Il risultato è una denuncia che mira a essere incontrovertibile,

probatoria nel foro in cui vengono esposte, e nella quale ogni singolo elemento, anche quello che pare inutile, contribuisce a dare espressività e forza di persuasione alle immagini.

Il fatto di dover incrociare diverse fonti, diverse competenze per analizzarle e diverse tecnologie per costruire nuove configurazioni visive stabilisce un'ulteriore qualità dell'estetica forense: le loro costruzioni sono per loro natura interdisciplinari e intermediali. Le immagini, come si è detto, si acquisiscono dalla televisione, dalle fotografie dei fotoreporter e da quelle private, da Go-Pro montate su aquiloni e dai racconti dei sopravvissuti. Per studiarle e ricostruirle c'è bisogno di ingegneri, architetti, medici, specialisti di armi e di esplosivi, informatici e così via. Dal cumulo di immagini che consumiamo ogni giorno, e che lungi dall'aumentare la visibilità del mondo tende a rendercelo indifferente, indistinguibile dai simulacri che lo raffigurano, si esce in questo caso progettando un altro accumulo di segnali visivi che satura lo spazio delle nostre domande sul dove, il come, il quando e il 'da chi'. Anche se l'attenzione si concentra sulle prestazioni referenziali delle immagini, cioè sulla loro fedeltà al fatto che intendono mostrare, la loro persuasività dipende dal lavoro compiuto sui rapporti tra i diversi dispositivi del nostro immaginario tecnologico, cioè su quella che Pietro Montani ha definito appunto una dimensione intermediale, un intreccio fra le sue diverse modalità di produzione e di presentazione (Montani 2010). L'audio dialoga allora con il video, il formato digitale con quello analogico, l'architettura e l'ingegneria con la medicina e con la balistica, la finzione estetica con la documentazione. Questo confronto tra media diversi sollecita preliminarmente a porre domande sullo statuto delle immagini forensi, ma anche a riconoscere proprio nel gioco della loro costruzione il rinvio a un livello di realtà che, una volta riconosciuto il suo metodo e la sua minuzia intermediale, sarà impossibile da negare o da rifiutare.

Naturalmente perché ciò avvenga occorre che il processo dell'estetica forense venga reso esplicito nei suoi passaggi, dunque ricostruibili con altrettanta puntualità da chi viene esposto a quelle immagini, dato che l'adesione e il riconoscimento devono rivolgersi proprio al procedimento costruttivo, non solo all'immagine finale. Fiducia e credibilità derivano insomma dalla possibilità di sottoporre le immagini a una verifica che, al limite, potrebbe giungere a una loro confutazione, più o meno quello che Karl R. Popper aveva indicato essere un discrimine del sapere

scientifico, il suo 'principio di falsificabilità', cioè l'esigenza di controllabilità dei suoi risultati da parte della comunità dei ricercatori (Popper 1969). Alla Biennale di Venezia ogni passaggio della costruzione delle immagini era documentato, le fonti dichiarate e a loro volta verificate, le elaborazioni informatiche presentate con indicazioni precise sui programmi e i procedimenti utilizzati, un videodocumentario mostrava gli atti della loro composizione. Quelle immagini richiedevano perciò una pazienza che permetteva, però, di decostruirle e quindi anche di falsificarle laddove un singolo passaggio del metodo costruttivo fosse apparso illegittimo. In questo modo la questione circa l'onestà o la disonestà della manipolazione, delle intenzioni buone o cattive dietro la produzione di immagini il cui scopo è la persuasione, viene tagliata fuori dall'inizio. Il consenso, vale ripeterlo, va infatti al processo generativo delle immagini, il loro essere offerte a una possibile decostruzione le rende immuni dal giudizio ideologico, etico o morale, per quanto questo possa trovare un suo spazio riguardo alla scelta dei soggetti a cui applicarsi, obiezione che del resto a Weizman non è stata risparmiata neppure nei modi più ruvidi e minacciosi. È l'esatto contrario delle immagini inverificabili, o delle quali viene impedita la verifica, tipicamente prodotte dalla propaganda e spesso ciecamente rilanciate dagli organi di informazione, in particolare durante conflitti nei quali la strategia del consenso si basa proprio sulla contrapposizione fra il bene e il male, gli amici e i nemici. Popper aveva definito inverificabili gli enunciati della metafisica, nel foro della comunicazione lo sono piuttosto le immagini prodotte dall'ideologia, dal potere mediatico e politico certamente, ma in molti casi anche dalla controinformazione e dal contropotere: il caso delle *fake news* basate su immagini sottratte alla possibilità di controllo, e a volte platealmente smascherate soltanto dopo che il loro effetto è stato ottenuto, non solo soltanto un'estremizzazione, sono semmai il paradigma di quanto viene presentato come surrogato di realtà senza offrire strumenti per la loro decostruzione.

L'estetica forense e investigativa tende dunque a restituire alle immagini un valore testimoniale attraverso la loro costruzione intermediale e la confutabilità dei suoi procedimenti costruttivi. Pensando a quel che Michel Foucault diceva della genealogia, la si potrebbe definire un'estetica «grigia, meticolosa, pazientemente, documentaria», che lavora su dati ingarbugliati, spesso riscritti,

che va a caccia di «lotte, rapine, simulazioni, astuzie» e lo fa con «cautela» per «reperire la singolarità degli avvenimenti al di fuori di ogni finalità monotona, spiarli dove meno li si aspetta», trovare le sue verità e dargli forma eloquente «in modo severo» (Foucault 1971, 29). Proprio come la genealogia di Foucault, del resto, anche l'estetica forense si oppone non a una storia fatta di documenti, archivi, immagini, ma alla sua ideologizzazione, nella convinzione che in fondo i soggetti mentano assai più delle immagini intermediali decostruibili.

## 9.

C'è da chiedersi fino a che punto l'estetica forense possa produrre davvero immagini testimoniali, se riesca insomma a rivitalizzare sensibilmente ambiti d'esperienza anestetizzati dal cumulo degli stimoli visivi a cui siamo esposti, in cosa consista la sua capacità investigativa, quali ne siano gli obiettivi e quali i limiti. Weizman ha affrontato più volte questo tema da diversi punti di vista. Per esempio parlando della soglia di tracciabilità (*threshold of detectability*) al di sotto della quale un'immagine diventa incapace di far vedere e di testimoniare. Succede quando un obiettivo da individuare o da 'far parlare' ha la stessa grandezza o è più piccolo dei microcomponenti materiali dell'immagine, la grana del retino in una fotografia analogica, un pixel in quella digitale (Weizman 2017). Succede quando riguardo al crollo parziale o totale di un edificio non abbiamo dati sufficienti per ricostruirne dettagliatamente la dinamica (Weizman 2010). Nonostante queste limitazioni tecniche, l'estetica investigativa vuole produrre un effetto di risveglio. Se i dispositivi tecnici che usiamo abitualmente canalizzano della nostra sensibilità in formule standardizzate, se la ricezione passiva degli stimoli visivi conduce all'anestetizzazione, l'estetica forense mira all'iperestetizzazione, cioè all'amplificazione, alla moltiplicazione e alla «ricomposizione del sentire che comprende anche la creazione di nuovi dispositivi – astratti e concreti — per la produzione di un terreno sensoriale espanso e vario» (Fuller – Weizman 2021, 196). Si può chiamare, perciò, 'iperestetica' la condizione positiva di un'«allerta' tanto del sentire quanto del produrre senso. A un certo livello la si può avvicinare all'esperienza traumatica, a uno choc che provoca un collasso informativo a partire dal quale il sentire e la formazione di senso si dividono. A un altro livello, invece, è la messa in gioco

di un insieme di relazioni, può comportare la sintonizzazione con gli strati fisici della materia inorganica e corporea, può somigliare a quel tipo di *'rêverie cosmica'* di cui spesso parlano i poeti e gli artisti, ma che si può riconoscere anche nell'apporto che offrono alla nostra sensibilità le tecnologie più evolute, dagli acceleratori di particelle alle visioni dei nostri organi interni realizzati tramite nanotecnologie (Fuller - Weizman 2021). L'estetica forense, con la sua meticolosità, la sua pazienza, il suo grigio, tende così a riconoscere nello spazio aperto dalla costruzione e dalla decostruibilità delle immagini l'occasione di un sentire comune che nasce dalla condivisione di processi, più che da quella dei risultati.

Il concetto di *aesthetic commons* è forse l'esito più produttivo che la riflessione sull'estetica forense e investigativa abbia proposto. Con Matthew Fuller, Weizman non ha esitato a intrecciarlo con la storia dell'estetica filosofica e, in ultima analisi, alla nozione di 'senso comune' che risale alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, anche se i riferimenti espliciti riguardano la teoria degli affetti di Spinoza, all'uso che ne ha fatto Deleuze — questo non dichiarato ma presente —, la definizione del significato come uso delle parole da parte di Wittgenstein, il pensiero della moltitudine di Paolo Virno e fra le righe anche la teoria dell'assemblea di Judith Butler. Ciò che è comune, scrivono infatti Fuller e Weizman, «è stabilito attraverso un'assemblea dei modi di sentire a cui ci si può riferire (senza mordersi la lingua) come a un 'senso comune'» (Fuller - Weizman 2021, 195). Ogni ricerca nel campo dell'estetica investigativa e forense parte da un caso e da un campo che richiedono «un differente livello di partecipazione, un diverso processo di elaborazione e di socializzazione delle prove». La comunità che si costruisce intorno a questi procedimenti è una combinazione di strutture estetiche, politiche ed epistemologiche. A loro volta gli *aesthetic commons* emergono da un intreccio di contenuti di esperienza diretta e mediatici che si sviluppa in una serie di stadi: la scelta del caso o del campo da indagare, il laboratorio in cui l'inchiesta viene svolta, lo studio che crea la rappresentazione, il foro in cui questa viene esposta. Un lavoro collettivo di analisi, composizione e invenzione produce o trova nuovi luoghi e nuove piattaforme «nelle quali le articolazioni delle rivendicazioni politiche possono essere viste e ascoltate» (Fuller - Weizman 2021). Il 'senso comune' che fa da sfondo agli *aesthetic commons* non è, perciò, qualcosa di dato, che

possa risalire alle dotazioni sensibili della natura umana, ma è una modalità della creazione, «è lo sviluppo in divenire di una comunanza che si costruisce con la produzione di conoscenza» e che è aperto a una continua «reinvenzione», proprio perché ha in sé il germe del poetico, di ciò che si fa, non della condizione *a priori*.

L'estetica forense postula dunque la formazione di comunità che non sono già stabilite in partenza. Trasformando un singolo evento in un caso da investigare nei dettagli essa prefigura la costituzione di nuove relazioni sociali, offrendo la prova non solo o non tanto degli oggetti della sua ricerca, quanto piuttosto delle condivisioni possibili. Se il concetto di ciò che è 'universale', scrivono Fuller e Weizman, porta con sé il senso dell'omologazione e di ciò che è valido 'per tutti', con un'implicita assunzione della spinta coloniale storicamente avuta dal pensiero europeo e occidentale, gli *aesthetic commons* sono intessuti di differenze, di partecipanti, di prospettive diverse che si confrontano sperimentalmente e che 'condividono' lo spazio di un caso, di un evento traumatico, di una violenza, di un'immagine processualmente esposta alla confutazione, senza essere per questo 'unificate'.

Probabilmente è quanto di più vicino al pensiero utopico di quanto sia stato possibile leggere o veder emergere in questo primo scorcio del xxi secolo. D'altra parte è un modo di intendere l'estetica così aderente al corso della storia attuale, così aperto alla sensibilità culturale per il valore delle differenze e al tempo stesso così pragmatico, anzi materialista, che non lo si può archiviare come un episodio marginale, specialistico, le cui conseguenze sarebbero limitate a un singolo campo di azione o di ricerca. Fuller e Weizman ricordano una celebre affermazione di Jean-Luc Godard, quella sulla distinzione tra fare film politici e fare film politicamente. È questo a separare le prospettive dell'estetica forense e investigativa dai caratteri classici dell'utopia e a farne potenzialmente un vettore di aggregazioni comunitarie reali. Forse la parola 'foro', intesa nel suo senso più ampio, e non dimenticando la sua accezione dimostrativa e militante, è oggi più feconda del riferimento alla tradizionale e in fondo neutrale categoria della dimensione pubblica. Forse l'aggancio con l'estetica forense è oggi uno dei modi più efficaci per restituire all'estetica come tale una funzione politica e alle immagini una forza testimoniale, generatrice di comunità composite.

**10.**

Nelle pagine finali di *Il teschio di Mengele* Keenan e Weizman anticipano l'idea degli *aesthetic commons* rifacendosi a un'altra riflessione filosofica, quella che Jacques Rancière ha svolto in libro intitolato *Il disaccordo* (Rancière 1995). Il titolo francese *La Méésentente* avrebbe piuttosto come traduzione letterale 'il malinteso', termine che alle sue spalle ha un'elaborazione interessante sia nel campo dell'antropologia culturale, in un dibattito che è stato ricostruito da Franco La Cecla (La Cecla 1997), sia in filosofia, anche se consegnato a testi che hanno avuto una circolazione relativamente limitata. Uno di questi è un manoscritto giovanile di György Lukács pubblicato postumo come *Hiedelberger Philosophie der Kunst* (Lukács 1912-14). Qui Lukács assegna al malinteso, cioè alla possibilità dell'equivoco nella comunicazione e nell'esperienza estetica, la funzione di scardinare il tacito presupposto metafisico su cui, volente o nolente, finisce per reggersi ogni teoria della comprensione adeguata: quello di un'armonia prestabilita fra i soggetti e, nel caso dell'opera d'arte, fra le intenzioni dell'autore e l'esperienza del fruitore. A partire dai malintesi, dagli equivoci, dai disaccordi si dà valore, invece, agli scarti rispetto a quanto è già formalizzato, si apre uno spazio in cui, come avrebbe commentato Hans-Robert Jauss, al posto dell'universalità estetica emerge «un'estetica della non-identità» (Jauss 1982, 21).

Rancière si è incamminato lungo questa stessa direzione dando rilievo al disaccordo come a un principio di importanza strategica in rapporto alla formazione di nuove comunità non identitarie. Si ha un uso generativo del malinteso, infatti, quando i confini del senso già riconosciuto da un determinato gruppo sociale, politico, etnico vengono infranti per accogliervi qualcosa di nuovo che non vi rientrava, e che fino a quel momento era considerato rumore. «Vi è politica», scrive Rancière, «perché il *logos* non è mai semplicemente la parola, ma sempre, indissolubilmente, il resoconto che si fa con questa parola: il resoconto attraverso cui un'emissione sonora viene intesa come parola, in grado di enunciare il giusto, laddove un'altra è percepita soltanto come rumore che segnala piacere o dolore, consenso o rivolta» (Rancière 1995, 83). Politica è però anche la definizione della soglia di visibilità al di sotto o al di là della quale un evento non rappresentato in un foro rimane escluso dalla possibilità di una

condivisione e può arrivare a non avere neppure dignità di esistenza in uno spazio comune.

Con la comparsa di un teschio e delle sue immagini elettronicamente miscelate in un'aula di tribunale, si è assistito però a una trasformazione della cornice in cui veniva presentato, all'irruzione di una dose di rumore nel recinto del senso e a un «collasso della divisione fra oggetto e soggetto», dato che un diritto di testimonianza veniva attribuito anche alle cose (Keenan - Weizman 2012, 79). Per la costruzione degli *aesthetic commons* si è trattato di una 'prova di frontiera', come è stato detto a proposito dell'assegnazione di valore testimoniale al silenzio di un deportato che era svenuto durante la sua deposizione al processo Eichmann, a Gerusalemme. In ogni attraversamento di frontiere, d'altra parte, è centrale il momento del passaggio: dal silenzio alla parola, dallo stato di morte di un teschio alla sua rivitalizzazione spettrale nelle immagini che lo rappresentano, dalle cose esaminate al loro stato di soggetti in grado di dare parola alle vittime, dalla raccolta e dall'analisi dei dati alla loro restituzione in forme i cui processi di costituzione vengono offerti alla possibilità della decostruzione. Quando un teschio comparve «alla sbarra e sullo schermo, come oggetto e come immagine, divenne un cardine attorno al quale la nostra estetica politica si mise a ruotare» (Keenan - Weizman 2012, 81). Quando nell'epoca della comunicazione digitale e della crisi della globalizzazione un'estetica cerca di riprodurre spazi di discussione comune senza postulare una filosofia dell'identità o dell'universale, ma lavorando sulla genealogia delle differenze, dobbiamo almeno riconoscere che è stato aperto uno spazio per il confronto filosofico che si è costituito a partire da gesti critici, creativi e inventivi. L'estetica forense e investigativa si presenta come un'arte del pensiero e della pratica politica, i suoi contorni, le sue ambizioni e i suoi limiti fanno parte di un più ampio panorama di riflessioni sui rapporti fra l'estetica, le scienze, la tecnologia che ha sempre incrociato la politica nei suoi esiti, e che ora ha una prospettiva in più su cui riflettere.



## Bibliografia

Foucault M. 1971: *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere*, a cura di Fontana A., Pasquino P., Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-54, poi in *Il discorso, la storia, la verità*, trad. it di Bertani M., Torino, Einaudi, 2001, pp. 43-64.

Fuller M. - Weizman E., 2021: *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London-New York, Verso.

Jauss H.R., 1982: *Estetica e interpretazione letteraria*, trad. it. di Gentili C., Genova, Marietti, 1990.

Keenan T. - Weizman E., 2012: *Il teschio di Mengele. L'avvento di un'estetica forense*, trad. it. di Stoja S., Roma, Meltemi, 2023.

La Cecla F., 1997: *Il malinteso*, Roma-Bari, Laterza.

Lukács G., 1912-14: *Filosofia dell'arte*, trad. it. di Coeta L., Milano SugarCo, 1973.

Montani P., 2010: *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza.

Popper K.R., 1969: *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, trad. it di Pancaldi G., Bologna, Il Mulino, 2009.

Rancière J., 1995: *Il disaccordo*, trad. it. di Magni B., Roma, Meltemi, 2007.

Weizman E., 2010: *Only the Criminal Can Solve the Crime*, «Radical Philosophy» 164, pp. 9-24.

Weizman E., 2017: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books.