



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo**  
**Dottorato in Musica e Spettacolo**

**Samuel Antichi**

Tutor  
Prof.ssa Giulia Fanara

XXXII ciclo

## INDICE

### *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario*

3 Introduzione

#### CAPITOLO I

##### *Reenacting Trauma*

6 L'idea (post)documentaria e post-traumatica

21 Trauma theory, oltre i limiti della rappresentazione

32 L'Olocausto, un evento senza testimoni

46 One more time with feeling. Dall'acting out al working through

63 Facing evil. Il perpetrator trauma

#### CAPITOLO II

##### *Dialectical Images*

91 Re-animating images. Il documentario animato

109 Excavating deep time. Alla ricerca dell'immagine mancante

119 This must be the place. Ri-disegnare il traumascap

130 La concezione dialettica dell'immagine. Iconofilia e iconoclastia

144 The second life of images. Archiveology e il ri-utilizzo dell'immagine d'archivio

157 Amnesiac trace. Il re-inquadramento delle tracce del trauma

#### CAPITOLO III

##### *Media Witnessing*

165 11 Settembre 2001 e il virtual trauma

176 Lo spettacolo del dolore a distanza. Il trauma vicario, la circolazione e disseminazione delle immagini

188	Immagini dal fronte
197	Nuove forme di testimonianza della guerra civile siriana. Il citizen camera-witnessing
212	Still shooting. La networked image e il discorso intermediale
222	Ethical work of magical thinking. Ri-appropriazione e ri-mediazione delle immagini amatoriali
236	Conclusioni
243	Bibliografia
289	Filmografia

## Introduzione

«*Documentary film is a magical imitation of reality*».  
Harun Farocki<sup>1</sup>

La presente ricerca si pone l'obiettivo di riflettere sulle differenti modalità di figurazione e di ri-messa in scena dell'esperienza traumatica nel cinema documentario. I film che prenderò in esame si interrogano sulla relazione che intercorre tra trauma storico e le modalità, così come le forme, per rappresentarlo, partendo dai limiti e dalle problematicità nella restituzione e figurazione dell'esperienza, cercando di promuovere, attraverso una *posttraumatic historical consciousness*<sup>2</sup>, un processo di ri-elaborazione dell'accaduto.

Dopo aver delineato il quadro teorico di riferimento, nel primo capitolo focalizzerò l'attenzione sulla pratica del *reenactment*, ovvero una ricreazione di «*actual people or events*»<sup>3</sup> che colma il vuoto lasciato dalla documentazione mancante dell'evento<sup>4</sup>. Dissolvendo il legame indessicale tra l'immagine filmica e l'episodio storico originale, andando oltre una ricreazione di un'ideale di fedeltà con il passato o una meticolosa ricostruzione degli eventi e dei processi presi in esame, il *reenactment* procede verso una "fantasmatica" riconfigurazione storiografica audiovisiva<sup>5</sup>. Nel mio studio mi riferirò al concetto di *reenactment* in prima persona in linea con la concettualizzazione elaborata da

---

<sup>1</sup> H. Farocki, H. Steyerl, *A Magical Imitation of Reality*, in «Kaleidoscope» Feb. 2011,

[http://monoskop.org/images/5/57/Farocki\\_Harun\\_Steyerl\\_Hito\\_A\\_Magical\\_Imitation\\_of\\_Reality.pdf](http://monoskop.org/images/5/57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf)

<sup>2</sup> J. Hirsch, *Afterimage, Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2003.

<sup>3</sup> B. Winston, *Honest, Straightforward Re-enactment: The Staging of Reality*, in K. Bakker (a cura di) *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999, pp. 161-70, (163).

<sup>4</sup> Fin dall'origine del cinema, il *reenactment* si configurò spesso come una necessità, oltre a causa dei limitati mezzi a disposizione anche per attuare un processo di drammatizzazione e spettacolarizzazione dell'accaduto. La pratica cinematografica di ri-mettere in scena eventi storici nei primi anni del ventesimo secolo si colloca all'interno di un ampio ambiente culturale e di intrattenimento con le cui convenzioni e modalità il pubblico aveva già acquisito familiarità, come nel caso dei panorama, i musei delle cere, le sacre rappresentazioni ed altre ricostruzioni storiche. Per una contestualizzazione storica della pratica del *reenactment* si veda V. Agnew, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, in «Rethinking History», Vol. 11, No. 3, 2007, pp. 299-312; A. Griffiths, *Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment*, in «Screen», Vol. 44, No. 1, 2003, pp. 1-37; K. Whissel, *Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. 22, No. 3, 2002, pp. 225-243.

<sup>5</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «Critical Inquiry», Vol. 35, 2008, pp. 72-89.

Ivonne Margulies<sup>6</sup> e ripresa anche da Lorenzo Donghi<sup>7</sup> per indicare una specifica modalità che prevede la ri-messa in scena, attraverso un'azione performativa, dell'evento traumatico da parte del soggetto stesso che ha esperito l'accadimento. Il soggetto testimone acquisisce «la funzione sociale di *reenactor*»<sup>8</sup>, recupera e ripete i gesti, i movimenti che hanno caratterizzato la propria esperienza come *memory trigger* per far riemergere e dare significato al passato rimosso.

Nel secondo capitolo proseguirò la riflessione sulla figurazione dell'esperienza traumatica attraverso una forma non realistica e antimimetica. Le opere prese in esame, attraverso determinate e specifiche strategie estetiche e formali, provvedono alla frammentazione e alla decostruzione del tessuto testuale e stilistico del film, rispecchiando il corrispettivo della memoria traumatica che presenta uno scenario fantasmatico di forme ibride, un terreno friabile dove la produzione del ricordo non coincide con una realistica registrazione degli eventi trascorsi. Per prima cosa mi interrogherò sulle modalità con cui la forma animata può trasformarsi in veicolo e strumento per esplorare la memoria repressa e ri-elaborare l'esperienza traumatica. Successivamente, focalizzerò l'attenzione su un aspetto chiave per riflettere sulle forme di ri-messa in scena del trauma nel cinema documentario, ovvero il rapporto che si instaura tra spazio, evento e memoria. Il luogo del trauma, uno dei tratti più significativi anche della pratica del *reenactment*, dal momento che spesso il soggetto performa e rimette in scena la propria esperienza dove è avvenuto l'accaduto, una testimonianza *site-specific*, o in un ambiente ricostruito in modo da richiamare lo spazio originario, diventa archivio che deve essere letto da diverse prospettive, al fine di riscoprire, restaurare ed evidenziare le tracce di un trauma storico.

Nell'ultima parte, la mia analisi si sposterà sulla concezione dialettica dell'immagine, prendendo in esame alcuni casi di studio che decostruiscono e ricostruiscono il processo di ri-scrittura storica e di ri-elaborazione del trauma attraverso un ampio repertorio di elementi espressivi. La giustapposizione, il collage, la ri-mediazione e il montaggio intermediale di forme multiple diventano linguaggio filmico e principio epistemico per

---

<sup>6</sup> I. Margulies, *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 5.

<sup>7</sup> L. Donghi, *Repetita iuvant. Il reenactment come forma cinematografica del reale*, in A. Cervini (a cura di) *La forma cinematografica del reale*, Università degli studi di Palermo 11-15 Dicembre 2018, Atti del convegno, in corso di pubblicazione.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

mezzo del quale tracce frammentarie, ri-utilizzate e ri-contestualizzate, convergono in maniera dinamica e si ricombinano in nuove configurazioni nel presente, in un atto di revisione critica del passato rimosso.

Il terzo capitolo si aprirà invece con una riflessione intorno all'11 settembre 2001, evento esperito globalmente in tempo reale e partecipato, che ha portato ad una ri-concettualizzazione e riconfigurazione delle teorie sul trauma, rendendo necessaria una ri-definizione delle terminologie e nozioni concernenti trauma collettivo e personale, individuale e culturale, esperienza diretta e indiretta. La discussione si allargherà alla concezione del *mediatized secondary trauma*, delineando e analizzando le risposte e le reazioni dello spettatore alle immagini di disastri e catastrofi esperite attraverso i mezzi di comunicazione di massa, le modalità e le specifiche disposizioni con cui viene coinvolto emotivamente e cognitivamente. Lo spettacolo della sofferenza è un fenomeno sempre più diffuso e normalizzato all'interno dell'universo mediale e la diffusione e proliferazione di immagini di dolore e morte rischia di avere un effetto anestetizzante per lo spettatore. Tuttavia, attraverso un dialogo intermediale, il cinema può assumere uno sguardo critico e consapevole, ri-attivando il valore traumatico e testimoniale delle immagini, costruendo una nuova forma di contro-narrazione.

Nell'ultima parte del capitolo, la mia attenzione si concentrerà su alcuni documentari che cercano di restituire "in presa diretta" la guerra civile siriana, calando lo spettatore nella tragica realtà che la popolazione è costretta ad affrontare quotidianamente. Andando oltre la ricerca di effetti patemici o di spettacolarizzazione, in cui spesso incorrono i principali *network* e le agenzie di stampa nell'espone e restituire il dolore delle vittime, i film presi in esame si interrogano sullo statuto e la valenza dell'immagine a partire dal processo di ri-mediazione, ri-contestualizzazione e ri-elaborazione che subisce. L'immagine amatoriale del conflitto, ri-sensibilizzata e ri-attivata nel tempo presente, attraverso un processo di autenticazione riacquisisce il proprio valore testimoniale, diventando un oggetto funzionale da cui partire per un'analisi critica così come per la formazione della memoria culturale e collettiva.

# CAPITOLO I

## Reenacting Trauma

### 1.1 *L'idea (post)documentaria e post-traumatica*

*«To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call  
up a picture».*  
Susan Sontag<sup>1</sup>

Proposta dal regista e teorico John Grierson negli anni Trenta del Novecento, la prima definizione di cinema documentario, «trattamento creativo della realtà»<sup>2</sup>, mise in discussione, fin da subito, la pretesa dell'oggettività assoluta dell'immagine filmica e il rapporto ontologico con la realtà filmata. La nozione di trattamento creativo sembrerebbe implicare infatti una chiara formula finzionale mentre il termine realtà rimane indissolubilmente legato ad una connotazione veridica concernente la realtà storica e fattuale. Andando oltre l'ideale utopistico della conoscibilità oggettiva del mondo sensibile, il cinema documentario identificato da Grierson, non confinato al ruolo di mera documentazione e registrazione del mondo esterno, rielabora e re-interpreta criticamente il reale, dal lavoro dell'uomo alla vita quotidiana, attuando un processo di drammatizzazione<sup>3</sup>. Come sottolinea il teorico: «passiamo da una semplice descrizione del materiale naturale, ad una sua composizione, ri-composizione e ad una trasformazione creativa»<sup>4</sup>.

Nonostante aderisca e instauri un rapporto ontologico con la realtà filmata, considerare il cinema documentario come una mera documentazione e restituzione fotografica del materiale naturale voleva dire infatti ignorare il *creative shaping*<sup>5</sup>, un elemento

---

<sup>1</sup> S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Straus and Giroux, New York 2003; *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, p. 70.

<sup>2</sup> J. Grierson, *The Documentary Producer*, in «Cinema Quarterly», Vol. 2, No. 1, 1933, pp. 7-9.

<sup>3</sup> Il cinema documentario si pone, secondo quanto concettualizzato da Grierson, in profondo contrasto con l'artificio messo in atto dalle grandi produzioni hollywoodiane (gli enormi teatri di posa, le maestose scenografie e la recitazione enfatica) a cui veniva criticata la mancanza di realismo piuttosto che la natura immaginaria degli eventi o dei personaggi rappresentati. Per un approfondimento sul pensiero di Grierson si rimanda al volume curato da Forsyth Hardy, J. Grierson, *Grierson on the Movies*, Faber & Faber, London 1981.

<sup>4</sup> J. Grierson, *First Principles of Documentary (1932–34)*, in J. Kahana (a cura di) *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 217-226, (218).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

imprescindibile, che occorre attraverso molteplici pratiche e strategie, dalla struttura narrativa al montaggio, dalla fotografia al sound design, fino a coinvolgere la ri-messa in scena e la manipolazione degli eventi profilmici<sup>6</sup>. Successivamente, Grierson elaborò ulteriormente il proprio pensiero definendo con il termine documentario: la pratica cinematografica che può essere compresa come «*creative treatment of actuality*»<sup>7</sup>.

La definizione proposta da Grierson è stata soggetta ad innumerevoli dibattiti e considerazioni<sup>8</sup>, l'idea di documentario, come una deliberata trasformazione e modificazione del mondo esterno piuttosto che una registrazione oggettiva della realtà filmata, risiede, tuttavia, nell'etimologia stessa del termine documentario, dal latino *docere*: insegnare e *documentum*: monito o lezione. Come sottolinea Green, secondo Grierson, gli schemi narrativi che definiscono sia il discorso scientifico sia letterale trovano un punto di contatto nel film documentario, che fornisce allo spettatore uno strumento per comprendere e acquisire conoscenza della complessità del mondo esterno<sup>9</sup>.

Se da una parte, è certamente vero che il cinema documentario «si rivolge al mondo in cui viviamo piuttosto che ad un mondo immaginato dal regista», distinguendosi dal cinema fiction di genere (fantascienza, horror, avventura, melodramma), queste differenze, come afferma Bill Nichols, «non garantiscono alcuna separazione tra fiction e documentario»<sup>10</sup>. Sin dalla sua origine il cinema, come sottolinea Daniele Dottorini, ha mostrato una doppia vocazione, una duplice direzione, riconducibile a partire da quelli

---

<sup>6</sup> Nella recensione del film *L'ultimo Eden (Moana, 1926)* di Robert Flaherty, scritta per il «Sun», Grierson elogia il *documentary value* dell'opera, terminologia con la quale intende significare la rappresentazione autentica della vita della popolazione indigena samoana colta nelle pratiche quotidiane come la caccia, la pesca e le piccole attività artigianali, all'interno di un'istanza informativa e narrativa. Il *documentary value*, secondo Grierson, risulta essere quasi un "sintomo" del film piuttosto che un "obiettivo", dichiarando, nella stessa recensione, quanto questo fosse «*secondary to its value*». J. Grierson, *Flaherty's poetic Moana (1926)*, in J. Kahana (a cura di) *The Documentary Film Reader*, cit., pp. 86-88, (86).

<sup>7</sup> J. Grierson, *First Principles of Documentary (1932-34)*, cit., p. 218.

<sup>8</sup> Brian Winston trova la formula contraddittoria, «l'ipotesi che una realtà (*actuality*) rimanga dopo il trattamento creativo (*creative treatment*) può essere vista nel migliore dei casi come una cosa ingenua e nel peggiore come un segno di falsità». B. Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, BFI Publishing, London 1995, p. 6.

<sup>9</sup> J.F. Green, *This Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irrealism of Documentary Cinema*, in G.D. Rhodes, J.P. Springer (a cura di) *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina-London 2005, pp. 64-87.

<sup>10</sup> B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2001, p. XI. Lo studioso sottolinea infatti che «alcuni documentari fanno un notevole uso di pratiche e strategie, come sceneggiatura, messa in scena, ricostruzioni, prove attoriali, performance, per esempio, che spesso associamo al cinema di fiction». Dall'altra parte invece, alcuni film di finzione impiegano nella costruzione del racconto elementi spesso associati al cinema documentario, come «le riprese in esterna, l'utilizzo di non attori, la camera a mano, l'improvvisazione, il found footage». *Ibidem*.

che vengono definiti, per comodità di narrazione, i “due grandi inventori del cinema”. I fratelli Lumière e George Méliès infatti potrebbero incarnare questa «doppia consistenza ontologica della settima arte», da una parte lo sguardo sulla realtà, dall'altra invece la creazione di universi fantastici e immaginari<sup>11</sup>. Ad ogni modo, come prosegue lo studioso, questa duplice natura si ricongiunge, si perde all'origine del cinema, rendendo qualsivoglia suddivisione insostenibile. Il documentario non è mai stato in netta opposizione con il cinema di finzione dal momento che i due termini non sono l'equivalente di reale contro immaginario, verità contro finzione.

Il cinema documentario pone quindi uno sguardo soggettivo sul mondo, una negoziazione tra la realtà storica e la sua rappresentazione. Secondo Erik Barnouw, l'intervento della camera distorce ed altera chiaramente il comportamento umano in quanto ogni ricostruzione non può sfuggire all'arbitrarietà dell'occhio e delle scelte del regista<sup>12</sup>. Il cinema documentario non può coincidere con il mondo reale dal momento in cui la macchina da presa non può catturare la totalità che scorre davanti all'obiettivo senza interferenze. È dunque la collisione tra *apparatus* e *subject* a dare forma al cinema documentario non «la visione utopistica di cosa sarebbe potuto accadere se la macchina da presa non fosse stata lì»<sup>13</sup>. Nonostante alcuni documentari possano dichiarare e sostenere la propria oggettività, il cinema non può eludere il proprio ruolo interpretativo. Secondo quanto dichiara Brian Winston, il cinema documentario soffre di una *crisis of legitimacy* nel momento in cui sostiene, erroneamente, di poter “catturare la realtà”<sup>14</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, risulta difficile e probabilmente vano, in un'era che è stata definita postdocumentaria<sup>15</sup>, tracciare e racchiudere il cinema documentario contemporaneo all'interno di rigide strutture e categorizzazioni, data la natura politestuale e ibrida dell'oggetto preso in esame<sup>16</sup>. Il ri-indirizzamento del discorso teorico sul cinema

---

<sup>11</sup> D. Dottorini, *La passione del reale: Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Udine 2018, p. 7.

<sup>12</sup> E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 287.

<sup>13</sup> S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 2nd edition, Routledge, London-New York 2006, p. 10.

<sup>14</sup> B. Winston, *Claiming the Real*, cit.

<sup>15</sup> I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Udine 2014.

<sup>16</sup> La genealogia proposta da Bill Nichols ha avuto enorme influenza come studio pioneristico piuttosto che come metodologia d'analisi comparativa, dal momento che alcuni esempi filmici possono condividere e mostrare molteplici caratteristiche. Secondo la linea cronologica proposta da Nichols, la modalità espositiva caratterizza gli anni Trenta, la pratica osservativa gli anni Sessanta, mentre quella performativa viene attribuita ai film degli anni Ottanta e Novanta. La genealogia proposta da Nichols risulta oggetto di

documentario contemporaneo, proposto da Bruzzi in *New Documentary: A Critical Introduction*, si apre infatti con un esplicito intento, ovvero quello di «iniziare un'analisi del cinema documentario come una continua relazione tra gli eventi reali e la sua rappresentazione, di proporre che i due elementi rimangano distinti ma interconnessi»<sup>17</sup>. Come prosegue Bruzzi: «molti studiosi considerano la riflessività come una rottura nella tradizione documentaria—ma questo è valido solo nel momento in cui si prende come rappresentativo del “canone” documentario, film che cercano di nascondere le modalità di produzione»<sup>18</sup>. Partendo dal presupposto che il cinema documentario risieda in prima istanza nella negoziazione di una performance che avviene davanti alla macchina da presa, la studiosa elabora la definizione di “documentario performativo”, per delineare «una modalità che enfatizza— e su cui viene costruito il film intorno — gli aspetti spesso celati della performance, sia dalla parte del soggetto del documentario sia dalla parte del regista»<sup>19</sup>.

La nozione di “performativo” proposta da Bruzzi, piuttosto che alla “modalità performativa” individuata da Nichols per descrivere film che «pongono l'attenzione su aspetti soggettivi di un discorso oggettivo»<sup>20</sup>, è associata alla concettualizzazione formulata da Judith Butler<sup>21</sup>, in linea con il concetto di atto performativo elaborato da John Langshaw Austin<sup>22</sup>, parte della teoria degli atti linguistici. L'atto performativo consiste nel descrivere e compiere l'azione simultaneamente, contrapponendosi all'atto constatativo che invece si limita a constatare, ad affermare. Secondo quanto affermato da Bruzzi, il cinema documentario è uno strumento teso a cogliere «la verità di una performance che si snoda, sempre e comunque, davanti alla macchina da presa e che da essa è esplicitamente guidata»<sup>23</sup>. Questo aspetto emerge nel momento in cui il

---

discussione nel momento in cui, come nota Bruzzi, l'utilizzo della voce over, ad esempio, (il *sine qua non* della modalità espositiva) si riscontra nell'intera storia del cinema documentario. Secondo la studiosa: «il problema fondamentale con l'albero genealogico è che impone una cronologia sbagliata per quello che è essenzialmente un paradigma teorico. S. Bruzzi, *New Documentary*, cit, p. 3.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994, p. 95.

<sup>21</sup> J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London-New York 1993; *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, Feltrinelli, Milano 1996; J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London-New York 1997.

<sup>22</sup> J.L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford 1962; *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

<sup>23</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, cit., p. 65.

documentario riconosce la costruzione e l'artificialità, che contraddistingue anche il cinema di non-fiction, e propone una verità nata dall'incontro tra regista, soggetto e spettatore. All'interno di un universo di natura non finzionale, la pratica performativa «volge l'attenzione all'impossibilità di un'autentica rappresentazione della realtà»<sup>24</sup>, piuttosto che promuovere un processo di identificazione attua, attraverso la sua esplicita artificiosità, un distanziamento<sup>25</sup>. Se da una parte l'aspetto performativo, il processo di drammatizzazione e finzionalizzazione attraverso le componenti sonore e visive può venir visto come un elemento che danneggia e mina «la convenzionale ricerca del documentario di rappresentare il reale»<sup>26</sup>, dall'altra sembra rispecchiare una forma esplicita che «presenta un'onestà alternativa che non cerca di mascherare l'instabilità interna quanto piuttosto di riconoscere che la performance – il mettere in scena specificatamente per la macchina da presa – sarà sempre un aspetto centrale del cinema di non-fiction»<sup>27</sup>.

Per elaborare la concettualizzazione del documentario performativo, Bruzzi prende in esame in particolar modo il cinema di Nicholas Barker, Errol Morris, Molly Dineen e Nick Broomfield, soffermandosi ampiamente su *La sottile linea blu* (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988), caso paradigmatico che mostra in maniera esplicita le dinamiche di costruzione e alterazione del racconto attraverso un contesto altamente finzionale, architettato e manipolato dall'autore.

Il film di Morris, insieme a *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, risultano essere anche i punti di partenza per un dibattito intorno alle forme e ai modelli, postmoderni potremmo dire, rappresentativi del *new documentary*<sup>28</sup>, come venne definito da Linda Williams, che coinvolse, negli anni Novanta, studiosi e studiose tra cui Bill Nichols, Paula Rabinowitz<sup>29</sup>, Janet Walker, Hayden White e Robert Rosenstone.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 185.

<sup>25</sup> Riflettendo sulla natura ibrida del cinema documentario contemporaneo, «valorizzando soprattutto le forme della contaminazione estetica e linguistica, gli aspetti di sconfinamento e di apertura testuale», Ivelise Perniola, in linea con il pensiero di Stella Bruzzi, sostiene che la nuova teoria del cinema documentario «sarà una teoria del cinema espanso, performativo sotto ogni possibile aspetto, o non sarà». I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 67.

<sup>26</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, cit., p. 187.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, in «Film Quarterly», Vol. 46, No. 3, Spring 1993, pp. 9-21.

<sup>29</sup> P. Rabinowitz, *Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory*, in «History and Theory», Vol. 32, No. 2, May 1993, pp. 119-137.

Linda Williams conia il termine *postmodern documentary approach*, facendo riferimento a film che re-visionano e ri-formulano il linguaggio e il concetto stesso di oggettività, abbandonando la linea narrativa classica, rifiutando di insistere sulla natura incontrovertibile e univoca degli eventi trattati in favore di una forma di conoscenza frammentaria<sup>30</sup>. La studiosa individua nel cinema contemporaneo una mancanza di fiducia «nell'abilità della macchina da presa di riflettere verità oggettive di un qualunque referente sociale»<sup>31</sup>. Il corpus di film su cui si focalizza Williams riflette lo scetticismo legato alla capacità del cinema documentario di rappresentare e cogliere una verità univoca e incontrovertibile, mettendo in primo piano la manipolazione del racconto. La studiosa compara *La sottile linea blu* e *Shoah*, sottolineando come questi due film mostrino il desiderio e l'intenzione di intervenire nel processo di costruzione della verità, la cui totalità e unicità risulta essere insondabile. Nonostante le chiare differenze tra le due opere, entrambi i film mostrano come la verità sia indicibile e irrapresentabile attraverso le immagini.

Il *new documentary*, definito anche cinema documentario postmoderno<sup>32</sup>, quindi esplicita, in prima istanza, il superamento delle due impostazioni teoriche cardine, ovvero «la differenza con il cinema di finzione, il volersi definire attraverso una continua negazione di quest'ultimo e il principio della realtà come qualcosa di filmabile senza interventi, in maniera oggettiva»<sup>33</sup>. Più che un genere o un movimento, queste nuove forme del cinema documentario consistono in una tendenza in crescita nel panorama contemporaneo<sup>34</sup>, la cui chiave non è l'accuratezza o la verosimiglianza degli eventi

---

<sup>30</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories*, cit.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>32</sup> Il concetto di postmoderno è entrato all'interno del dibattito filosofico e culturale a partire dal 1979, anno in cui Jean-François Lyotard parla di condizione postmoderna, proponendo una categoria interpretativa della società nell'età contemporanea che «designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo». A segnare l'incontrovertibile rottura con l'epoca moderna è stata la delegittimazione dei "grandi racconti" (*grands récits*), ovvero le grandi narrazioni, le prospettive filosofiche che a partire dall'Illuminismo, dall'Idealismo Hegeliano e dal Marxismo hanno ispirato, influenzato e costruito le credenze, i valori, così come le utopie rivoluzionarie in termini di progresso ed emancipazione. J.F. Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979; *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 5. Per un approfondimento sul termine e sull'evoluzione del concetto critico si vedano ad esempio J. Natoli, L. Hutcheon (a cura di), *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, Albany 1993; M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.

<sup>33</sup> I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 64.

<sup>34</sup> Facendo riferimento al dibattito intorno al *new documentary*, Erika Balsom sottolinea che negli ultimi trent'anni la teoria e pratica documentaria d'avanguardia abbia riflettuto in maniera critica sulle nozioni di

trattati, quanto l'abilità di «mettere in sospensione la distinzione tra reale e immaginario»<sup>35</sup>.

Questi film adottano un linguaggio storiografico in linea con la nozione di storia postmoderna, che si pone in contrasto con le forme di narrazione tradizionali, le scoperte e le pretese di verità incontrovertibile, mostrando lo smantellamento e il dissolversi dell'unidirezionalità della storia, dell'unitarietà del sapere, a favore della manipolazione e della frammentazione. La verità non è garantita e non può venir riflessa in maniera trasparente<sup>36</sup>. Come prosegue Linda Williams: «è diventato quasi un assioma del nuovo cinema documentario che i film non possano rivelare la verità degli eventi, ma solo le ideologie e la consapevolezza che costruiscono le verità»<sup>37</sup>.

La *postmodern New History*, come sottolinea Pauline Marie Rosenau, attraverso «un processo di decostruzione, interpretazione soggettiva e una simbolica costruzione della realtà [...] cerca di rivelare i testi, sollevare questioni riguardanti il significato del testo e inventa micro-narrazioni come alternative alla storia»<sup>38</sup>. Rievocando fatti storici attraverso formule narrative, investigando e mescolando regimi visivi, strutture ed estetiche differenti, significati ed eventi, utilizzando immagini di repertorio, riprese dal vero, cronache diaristiche in prima persona, il documentario postmoderno attua una

---

oggettività, autenticità e neutralità, attraverso strategie che esplicitano una ricostruzione e una lettura chiaramente finzionale e soggettiva della realtà rappresentata, dal docu-fiction al film-saggio. Tuttavia, nonostante questi film siano in linea con la critica postmoderna, secondo la studiosa, piuttosto che «soccombere al cinismo, mettono in primo piano la costruzione di verità tangenti». In aggiunta alle produzioni che utilizzano l'artificio per investigare e raffigurare la realtà esterna, Erika Balsom identifica una riconfigurazione della modalità osservativa nel cinema, ad esempio, di Maeve Brennan, Chen Zhou, Ben Russell, Wang Bing, Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. E. Balsom, *The Reality-Based Community*, in «E-flux», Vol. 83, Jun. 2017,

<https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>

<sup>35</sup> H. White, *The modernist event*, in V. Sobchack (a cura di) *The persistence of history: cinema, television and the modern event*, Routledge, London-New York 1996, pp. 17-39, (19).

<sup>36</sup> La *cultural logic of postmodernism*, che trova il proprio prolungamento nella nuova cultura dell'immagine o del simulacro, ha causato, secondo Jameson, l'indebolimento della storicità, vale a dire del condizionamento del presente da parte del passato individuale o collettivo. Come afferma lo studioso: «il postmoderno [è] un tentativo di pensare al presente storicamente, in un'epoca in cui si è dimenticato di pensare storicamente in primo luogo». F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, p. IX.

<sup>37</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> P.M. Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads and Intrusions*, Princeton University Press, Princeton 1991, p. 66. Anche Linda Hutcheon riflette sui molteplici approcci e terreni di ricerca promossi da una riconcettualizzazione del discorso storiografico, che getti luce su esperienze passate di chi precedentemente era stato escluso, come minoranze etniche, di genere o regionali e coloniali. L. Hutcheon, *Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988.

rappresentazione *para-historical*<sup>39</sup>. Robert Rosenstone e Hayden White coniano i termini *postmodern historical film*<sup>40</sup> e *postmodernist docu-drama*<sup>41</sup>, facendo riferimento a quei film che mettono in primo piano il proprio processo di costruzione/creazione filmica, privilegiando la pluralità dovuta a molteplici prospettive, attuando una drammatizzazione dell'evento storico che comporta incontrovertibilmente anche una sua re-interpretazione.

Tuttavia, come afferma Joshua Hirsch prendendo in esame *Shoah*, le forme di rappresentazione storica nel cinema documentario non possono in alcun modo prescindere «dal confronto con la difficoltà del processo storiografico di uno specifico caso limite»<sup>42</sup>, ovvero, in questo caso, il trauma dell'Olocausto. L'investigazione postmoderna sulle verità storiche era sorta infatti anche intorno ad una riflessione sull'Olocausto e sulla conseguente impossibilità di verbalizzazione e rappresentazione dell'evento traumatico<sup>43</sup>. La problematizzazione delle grandi narrazioni era riconducibile, come afferma Lyotard, sia ai «germi di decadenza, di delegittimazione e di nichilismo che erano già immanenti alle grandi narrazioni del XIX secolo», sia alle vicende storiche stesse, che hanno mostrato la totale incompiutezza e fallacia della modernità, così come dei gloriosi piani di sviluppo e progresso che avrebbero dovuto essere riservati all'umanità<sup>44</sup>. Secondo il filosofo:

Ognuno dei grandi racconti di emancipazione, a qualunque genere abbia dato l'egemonia, è stato per così dire invalidato nel suo fondamento dagli ultimi cinquant'anni. Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale:

---

<sup>39</sup> H. White, *The modernist event*, cit., p. 18.

<sup>40</sup> Secondo Rosenstone, il *postmodern historical film* non intende fornire verità incontrovertibili e letterali del passato ma fornisce interpretazioni e verità metaforiche, mezzo di trasmissione del messaggio storico, posizionandosi come sfida e revisione critica del discorso storico tradizionale. R.A. Rosenstone, *The future of the past: film and the beginnings of postmodern history*, in V. Sobchack (a cura di) *The persistence of history*, cit., pp. 201-219.

<sup>41</sup> Interrogandosi su come il cinema possa attuare una riflessione sul discorso storico, White prende in esame *JFK—Un caso ancora aperto* (*JFK*, 1991) di Oliver Stone, caso paradigmatico per interrogarsi sulle nuove forme di metafiction, dal momento che «sembra offuscare la distinzione tra fatto e finzione trattando un evento storico come se non ci fossero limiti su quello che sia legittimo dire a riguardo». H. White, *The modernist event*, cit., p. 19.

<sup>42</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit.

<sup>43</sup> Lyotard riflette sull'impossibilità di recare una testimonianza dell'Olocausto, sottolineando l'inadeguatezza tra linguaggio ed esperienza traumatica, nel momento in cui paragona Auschwitz ad «un terremoto [che] distrugge non solo vite, edifici e oggetti ma anche gli stessi strumenti di misurazione». J.F. Lyotard, *Le Différend*, Éditions de Minuit, Paris 1983; *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 55. Lyotard definisce il «dissidio» rispetto ad Auschwitz come «lo stato instabile, l'istante del linguaggio in cui qualcosa che deve poter essere messo in frasi non può ancora esserlo». *Ivi*, p. 19.

<sup>44</sup> J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 9.

“Auschwitz” confuta la dottrina speculativa. Almeno questo crimine, che è reale, non è razionale<sup>45</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, come sostiene Thomas Elsaesser, l'impossibilità di teorizzazione caratterizzante la condizione postmoderna si interseca incontrovertibilmente con il principio di irrappresentabilità della *trauma theory*, «implicitamente riconoscendo, ma non più avendo rimpianto [...] per il fatto che le grandi narrazioni siano finite, inclusa la grande narrazione dell'Olocausto, che è stata considerata sia l'ultima grande narrazione che la vera epitome dell'impossibilità delle grandi narrazioni»<sup>46</sup>.

A venir riconfigurate sono le nozioni tradizionali di storia e di identità, di filosofia ed estetica, aprendo uno spazio per l'ascesa di un paradigma testuale polimorfe. Hayden White riflette su come l'evento storico tradizionale abbia subito una «trasformazione radicale», dal momento che le grandi catastrofi, «*the holocaustal event*», del XX secolo, a partire «[dall'] Olocausto, la Soluzione Finale, la guerra totale, la contaminazione nucleare» fino all'esplosione dello shuttle Challenger o alla collisione dei tre aerei durante lo show a Ramstein in Germania non possono essere conosciute attraverso la rappresentazione o attraverso il linguaggio<sup>47</sup>. Ad ogni modo, lo studioso non denota l'impossibilità di rappresentazione per queste esperienze uniche, quanto piuttosto l'impossibilità di una rappresentazione realistica. Secondo quanto afferma White: «le nostre nozioni su cosa costituisca una rappresentazione realistica devono essere riviste tenendo conto di esperienze che sono uniche per il nostro secolo e per cui le precedenti modalità di rappresentazione sono risultate inadeguate»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> J.F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982–1985*, Galilée, Paris 1986; *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 38.

<sup>46</sup> T. Elsaesser, *Postmodern as Mourning Work*, in «Screen», Vol. 42, No. 2, Summer 2001, pp. 193-201, (200), cit. in A. Buonauro, *Percezione, Trauma e memoria. Il lavoro psicosomatico in ambienti mediatici e tecnologici*, Tesi di dottorato, Università di Roma Tre 2012.

<sup>47</sup> H. White, *The modernist event*, cit., p. 31.

<sup>48</sup> H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in S. Friedlander (a cura di) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge 1992, pp. 37-53, (52). Il volume raccoglie alcuni interventi che si tennero all'omonimo convegno organizzato dalla UCLA nel 1990 intorno alla questione della rappresentabilità storica dell'Olocausto.

Il primo caso di studio che vorrei prendere in esame è *Hostage: The Bachar Tapes* (2001)<sup>49</sup> di Walid Raad<sup>50</sup>, un film che riflette sulla crisi della narrazione storica, sulla sua mediazione, sui limiti della rappresentazione (irrappresentabilità) e sulla frammentarietà del processo storiografico<sup>51</sup>. In particolar modo, l'opera attua un processo di manipolazione/ibridazione delle forme di figurazione, tra reale e immaginario, fiction e non-fiction, attraverso un discorso intermediale, utilizzando differenti formati e strategie discorsive come filmati d'archivio, testimonianze, ricostruzioni, audio-registrazioni e fotografie. Presentato come una video installazione a singolo canale della durata di sedici minuti, il video tratta l'episodio della *Western Hostage Crisis*, tra gli avvenimenti più controversi della guerra civile libanese<sup>52</sup>. *Hostage: The Bachar Tapes* decide di mostrare la testimonianza di un personaggio fittizio, Souheil Bachar, interpretato dall'attore Fadi Abi Samra (molto noto al pubblico arabo), un semplice impiegato originario del villaggio di Houla nel sud del Libano, che lavorava all'ambasciata kuwaitiana a Beirut prima di essere catturato nel 1983 e rilasciato dieci anni dopo. L'uomo sembra essere l'unica persona di origine araba ad essere stata fatta prigioniera dalle milizie.

Il video si apre con un intertitolo in cui si afferma che, in collaborazione con l'*Atlas Group*, a partire dal 1999, Bachar ha realizzato cinquantatré video registrazioni in cui racconta la propria prigionia. Tuttavia, per disposizione dell'uomo, sono visibili al di fuori del confine libanese esclusivamente le registrazioni #17 e #31, che si focalizzano sui tre mesi di prigionia trascorsi da Bachar insieme a cinque giornalisti americani nel 1985. Il #Tape17 mostra fin da subito la natura ibrida, mutevole e malleabile della rappresentazione così come della testimonianza. Il sopravvissuto richiede, in prima istanza, di essere doppiato da una voce "neutra" femminile, nella lingua del paese in cui il video verrà proiettato. In questo modo si viene a creare, fin da subito, una profonda

---

<sup>49</sup> Il film è disponibile sul sito dell'*Atlas Group*. <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

<sup>50</sup> Parte di queste considerazioni intorno al caso di studio, prima di essere state riviste per il presente contributo, sono state pubblicate in S. Antichi, *Suspicious Images. Tra narrazione e documentazione, sulla critica postmoderna della rappresentazione in Hostage: The Bachar Tapes di Walid Raad*, in «La Valle dell'Eden», Vol. 33, 2018, pp. 87-95.

<sup>51</sup> Walid Raad insieme all'*Atlas Group* (1989–2004), istituzione inventata dall'artista stesso, hanno costruito un archivio fatto di video, fotografie, testi, appunti e altri documenti al fine di recuperare e ricostituire una (contro)storia recente del Libano. <http://www.theatlasgroup.org>

<sup>52</sup> Tra il 1982 e il 1992 furono rapiti in Libano circa centoquattro cittadini stranieri, per la maggior parte americani o provenienti dall'Europa occidentale, di cui almeno otto morirono durante la prigionia, alcuni assassinati dai terroristi altri invece a seguito di malattie e delle mancate cure. Per un approfondimento storico si veda M. Ranstorp, *Hizb'Allah in Lebanon: The Politics of the Western Hostage Crisis*, Palgrave Macmillan, London 1997.

disgiunzione tra il traduttore e l'oratore, denaturalizzando la formula stessa della testimonianza.

L'aspetto della ricostruzione si evince anche nella messa in scena del filmato che, nonostante sia stato realizzato anni dopo la detenzione, sembra richiamare le confessioni estorte agli ostaggi da parte dei gruppi terroristici, immagini caratterizzate generalmente da bandiere sullo sfondo, illuminazione diretta e bassa risoluzione. La videocamera è infatti posizionata di fronte all'uomo, sguardo rivolto direttamente verso lo spettatore, seduto su una sedia con le spalle contro un muro bianco, su cui prima è fissata una bandiera bianca e poi una a righe bianche e blu, che non riusciamo a vedere nella sua interezza. La registrazione della testimonianza di Bachar si interrompe più volte, lasciando l'immagine deformata, alternata dal nero o dal monoscopio a bande colorate che copre la mancanza di segnale.

L'aspetto più interessante di questo video, del tutto in linea con un'"attitudine" discorsiva postmoderna, è l'esplicita messa a tema da parte del testimone/narratore dell'impossibilità di fornire una versione unica e inequivocabile della storia e dell'esperienza traumatica. Bachar sottolinea che tutti e cinque i giornalisti americani con cui è stato prigioniero, una volta rilasciati, hanno sentito la necessità di raccontare la propria esperienza, traducendola ognuno in un libro differente. «Perché raccontare questa storia cinque volte? Perché cinque versioni differenti della stessa storia? Perché la storia non è la stessa» afferma l'uomo. Ognuno ha avuto un'esperienza diversa della prigionia<sup>53</sup>. Da questo punto di vista, la detenzione riflette un profondo stato di incertezza e spaesamento che rendono impossibile un racconto univoco. A farne esplicitamente riferimento è lo stesso Bachar che evidenzia come, durante la prigionia, il detenuto sia preda di illusioni, fraintendimenti e alterazioni della percezione. Secondo quanto sostiene l'uomo, i giornalisti non erano a conoscenza delle intenzioni dei rapitori e pensavano di venir giustiziati da un momento all'altro. Bendati, gli ostaggi potevano infatti sentire

---

<sup>53</sup> Definendo l'ermeneutica filosofica della testimonianza, Paul Ricoeur introduce il termine plurivocità, fonte di ricchezza contenuta nel simbolo e propria dell'idea di alterità, da preservare per mantenere una dimensione differenziante, «solo un discorso altro da sé [...] conviene alla meta-categoria dell'alterità, se si vuol evitare che l'alterità stessa si sopprima diventando identica a sé medesima». P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris 1990; *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2011, p. 474. Oltre la lettura univoca di senso, la plurivocità del linguaggio e dell'essere porta a molteplici interpretazioni possibili che non esauriscono mai la ricchezza del simbolo, «La possibilità del darsi di più interpretazioni possibili, a volte in contrasto tra loro e tutte ugualmente valide, va preservata come costante offerta di un nuovo inizio per il filosofare. Il simbolo assicura il perenne permanere di questa possibilità». C. Chianello, *Paul Ricoeur e il fondamento del filosofare*, in «Lo sguardo - rivista di filosofia», Vol. 12, 2013, pp. 11-21, (12).

suoni e odori, toccare gli oggetti, ma erano impossibilitati a vedere. L'unico momento in cui non aveva gli occhi coperti in presenza dei propri carcerieri, ovvero durante le riprese video, racconta Bachar, veniva comunque abbagliato dalla luce dei faretto.

Il progetto dell'artista mira ad esplorare il ruolo che possono assumere l'immaginario e l'immaginazione nella concezione di un evento storico, così come nella sua ri-scrittura sotto forma di testimonianza. Secondo Raad, dunque, la guerra in Libano non consiste in fatti evidenti o coerenti ma è costituita da «molteplici azioni, situazioni e racconti, alcuni dei quali presenti in questo lavoro»<sup>54</sup>. Il processo storiografico, oltre ad essere un processo di selezione, prevede anche un'interpretazione del materiale fornito dall'archivio. I documenti d'archivio raccolti dall'*Atlas Group* non mostrano un resoconto di quello che è effettivamente accaduto durante la guerra civile libanese ma «un'immagine di quello che può essere immaginato, cosa può essere detto, cosa può essere preso come vero, e cosa può apparire come razionale oppure no, comprensibile, dicibile riguardo la guerra e riguardo i limiti e le possibilità della scrittura storica»<sup>55</sup>. Uno degli aspetti centrali del progetto dell'*Atlas Group* è la questione della rappresentazione, nei termini in cui comprendiamo i fatti storici, «come ci avviciniamo ai fatti della guerra, non attraverso la loro cruda fattualità, ma attraverso le complesse mediazioni per mezzo delle quali i fatti acquisiscono la loro immediatezza»<sup>56</sup>.

Nell'intervista fittizia con Raad, Bachar sostiene che i prigionieri americani, non riuscendo a descrivere il proprio trauma, «hanno rivelato molto riguardo ai limiti e alle possibilità di rappresentare l'esperienza della prigionia»<sup>57</sup>. Raad non è interessato a confondere il confine tra fatto e finzione, quanto piuttosto interrogarsi su come ri-scrivere, e quindi ri-mettere in scena, una storia adeguata ai traumi del passato, qualcosa di represso o non risolto, che, tuttavia, continua ad esercitare una forte influenza sul presente<sup>58</sup>. Al fine di procedere verso una rottura dell'integrità del racconto storico, evidenziare la

---

<sup>54</sup> W. Raad, *Missing Lebanese Wars*, in W. Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: Some Essays from the Atlas Group Project*, Macba, Barcellona 2007, pp. 16-30, (18).

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Raad approfondisce lo scenario dell'*American hostage crisis*, chiarificando alcune questioni sollevate dal film, in un saggio intitolato *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*, che consiste in un'intervista immaginaria tra l'artista e Bachar. W. Raad, *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*, in C. David (a cura di) *Tamáss: Contemporary Arab Representations*, Macba, Barcellona 2002, pp. 122-137, (136).

<sup>58</sup> H.G. Masters, *Walid Raad: Those Who Lack Imagination Cannot Imagine What is Lacking*, in «Art AsiaPacific», Vol. 65, Sept./Oct., 2009, pp. 131-32.

molteplicità di strati, di voci, di livelli di sedimentazione e linee narrative, andando chiaramente oltre un principio di autenticità o fedeltà, il film alterna la testimonianza di Bachar con immagini d'archivio di Ronald Reagan e dell'ufficiale della marina Oliver North, così come audio registrazioni estratte dai video originali degli ostaggi americani, come brevi frammenti degli appelli di Terry Anderson<sup>59</sup> e David Jacobsen<sup>60</sup>.

La ri-messa in scena performativa della testimonianza, un attore che interpreta un personaggio, viene messa sullo stesso piano con le testimonianze ufficiali<sup>61</sup>. Come dichiara l'artista stesso: «lavoro con la finzione. Alcune cose possono manifestarsi solo attraverso la finzione. Anche per queste cose esistono regole e leggi. [...] La questione fiction-nonfiction non mi interessa»<sup>62</sup>. La verità e la storia vengono visti come un territorio colmo di incertezze, di narrazioni parziali, locali e soggettive della memoria in cui fantasie e fatti, immaginario e reale, soggetto e oggetto convivono. Il seguente atto di ri-scrittura storica e mnemonica riflette quello che Hayden White identifica come la risposta alla fissità dell'esperienza traumatica, dal momento che «il significato di questi eventi per le persone maggiormente colpite rimane ambiguo»<sup>63</sup>.

La memoria artificiale e finzionale di Bachar risulta doppiamente frammentaria, «una stanza postmoderna degli specchi»<sup>64</sup> confusa tra fantasie ed eventi effettivi, in linea con le forme di rappresentazione e figurazione dell'esperienza traumatica, che segna una forte cesura nella categorizzazione tra vero e falso, verosimiglianza e verità storica. Del resto, come afferma Britta Schmitz, Raad «non è in cerca di una verità politica o storica, ma esattamente dell'opposto – egli implica che la verità sia in continuo mutamento»<sup>65</sup>. La testimonianza di Bachar mostra incontrovertibilmente l'impossibilità di un'unica chiave di lettura dal momento che complica il processo di ri-scrittura storica aggiungendo un

---

<sup>59</sup> Terry Anderson è uno dei prigionieri menzionati da Bachar. L'uomo, corrispondente per *l'American news agency Associated Press*, catturato nel marzo 1985 e liberato sei anni dopo, raccontò la propria esperienza nel libro intitolato *Den of Lions: Memoirs of seven years*, 1993.

<sup>60</sup> David Jacobsen, direttore dell'American University Hospital a Beirut, descrisse invece i suoi diciassette mesi di prigionia nel libro *Hostage: My Nightmare in Beirut*, 1991.

<sup>61</sup> Alice Cati riflette sul ruolo della video testimonianza come registrazione della memoria orale, un'esibizione che rende esplicito il valore performativo del processo mnemonico e della trasmissione del ricordo. A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

<sup>62</sup> H.G. Masters, *Walid Raad*, cit., pp. 131-132.

<sup>63</sup> H. White, *The modernist event*, cit. p. 20.

<sup>64</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories*, cit., p. 10.

<sup>65</sup> B. Schmitz, *Not a Search For Truth*, in K. Nakas, B. Schmitz (a cura di) *The Atlas Group: A Project by Walid Raad*, Walther Konig, Cologne 2006, p. 49.

ulteriore strato, una contro-narrazione che si posiziona accanto alle memorie degli ostaggi, così come ai racconti filtrati dai media.

L'esperienza traumatica, la prigionia e la guerra civile rappresentano un evento modernista, come sostiene White, che prevede una *postmodernist parahistorical representation*<sup>66</sup>. Superando la questione tra assoluta verità e assoluta finzione, *Hostage: The Bachar Tapes*, più che rappresentare il passato, porta ad una riattivazione delle immagini nel presente, mostrando la consapevolezza dell'inaccessibilità finale per quanto concerne un crimine, una violenza o un'esperienza traumatica. Secondo l'artista, infatti, l'esperienza traumatica può essere ri-messa in scena esclusivamente attraverso un discorso intermediale, a partire dalla convergenza di elementi eterogenei dal punto di vista mediale attraverso manipolazioni e distorsioni dell'immagine, come *glitches* e *freeze frames*, i quali rispecchiano la natura frammentaria della testimonianza<sup>67</sup>.

La rappresentazione di un'esperienza traumatica, nelle sue forme figurative, è strettamente interconnessa non solo all'affidabilità e all'autenticità della memoria storica o del materiale documentario ma anche al processo di ri-elaborazione in cui incertezze, fantasie e fatti, immaginario e reale, soggetto e oggetto costruzione e interpretazione del ricordo convivono. Il *postmodern historical documentary*, come sottolinea Janet Walker, attraverso un compendio di strategie cinematografiche, rigetta la restituzione in chiave realistica dell'evento storico, mettendo invece in primo piano le vicissitudini della memoria traumatica. Un film storico come *Salvate il soldato Ryan (Saving Private Ryan, 1998)* di Steven Spielberg, secondo Walker, nonostante si serva di una «*traumatic aesthetic*»<sup>68</sup>, «trascura alcune delle problematiche che emergono nell'intersezione tra trauma, storia, memoria ed evento catastrofico»<sup>69</sup>. Se da una parte, le testimonianze dei veterani di guerra sostengono che «un grave trauma faccia esplodere la coesione della

---

<sup>66</sup> H. White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2000.

<sup>67</sup> Come sottolinea Paolo Magagnoli, Raad condivide alcune strategie rappresentative e strumenti formali ispirati alla *photo-conceptual art* e al cinema sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, come la distorsione dell'immagine che richiama l'opera di artisti come Victor Burgin, John Baldessari, Michael Snow, Steina Vasulka, Woody Vasulka o Nam June Paik. Tuttavia, le strategie utilizzate da Raad sembrano mosse da fini diversi, non una riflessione sulla specificità del medium, quanto per focalizzare l'attenzione sul soggetto storico. P. Magagnoli, *A Method in Madness Historical Truth in Walid Raad's Hostage: The Bachar Tapes*, in «Third Text», Vol. 25, No. 3, May 2011, pp. 311-324, (315).

<sup>68</sup> J. Walker, *The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*, in E.A. Kaplan, B. Wang (a cura di) *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004, pp. 123-144, (126).

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 132.

coscienza»<sup>70</sup>, facendo esperire l'evento in una forma frammentaria e dissociata, *Salvate il soldato Ryan*, invece, secondo la studiosa, «gioca con la *mise-en-scène* della memoria traumatica» servendosi di una messa in scena realistica<sup>71</sup>. Walker afferma infatti che il film «devia intorno alla possibilità che i sopravvissuti non ricordino o ricordino in maniera errata la propria esperienza dal momento che hanno subito un trauma, invitando invece chi non era presente ad identificarsi visceralmente e senza alcun problema con le immagini che si presentano come memorie genuine»<sup>72</sup>.

Un approccio non realistico della forma documentaria, un processo atto a riconfigurare l'immagine cinematografica in un rapporto dinamico con il referente esteriorizza e rende manifesta l'esperienza traumatica in maniera più appropriata, facendo emergere il *traumatic paradox*, l'impossibilità di comprendere e restituire la verità di un passato traumatico<sup>73</sup>. L'idioma estetico proposto dal *postmodern historical documentary*<sup>74</sup> sembra muoversi in linea con quanto afferma Friedlander sul processo storiografico concernente l'Olocausto, ovvero «distrugge la superficie della narrazione, introduce interpretazioni alternative, conclusioni parziali e resiste al bisogno di una chiusura»<sup>75</sup>.

La *trauma theory*, in linea con la critica postmoderna, attua una ricodifica del rapporto tra soggettività e storia, facendo emergere le contraddizioni e le problematicità della testimonianza, lasciando «il passato a parlare»<sup>76</sup>, tra narrazione parziale ed esperienza personale. La riflessione sulla soggettività risulta essere indissolubilmente legata a quella

---

<sup>70</sup> J. Shay, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, Atheneum, New York 1994, p. 188.

<sup>71</sup> J. Walker, *The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*, cit., p. 132.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Janet Walker, facendo riferimento anche allo studio proposto da Linda Williams, menziona alcuni film che riflettono sull'impossibilità di una restituzione e rappresentazione univoca e lineare dell'esperienza traumatica, così come delle modalità di presentazione delle memorie personali e collettive, tra cui *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *La Sottile linea blu*, *First Person Plural* (Lynn Hershman, 1990), *Who Killed Vincent Chin?* (Christine Choy, Renee Tajim, 1988), *The Ties That Bind* (Su Friedrich, 1984), *Shoah e Moving the Mountain* (Michael Apted, 1994). J. Walker, *The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events*, in «Signs», Vol. 22, No. 4, Summer 1997, pp. 803-825.

<sup>74</sup> Walker, al fine di esplorare la relazione tra memoria traumatica e verità storica, prende in esame *Tak for Alt: Survival of a Human Spirit* (Laura Bialis, Broderick Fox, Sarah Levy, 1988) e *Family Gathering* (Lise Yasui, 1988), due film che «rappresentano eventi catastrofici del passato sia come significativi sia come ancora indeterminati, come genuini e ancora come soggetti alla ricostruzione immaginativa». J. Walker, *The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*, cit., p. 139.

<sup>75</sup> S. Friedlander, *Trauma, Transference and 'Working Through' in Writing the History of the Shoah*, in «History and Memory», Vol. 4, No. 1, 1992, pp. 39-59, (53).

<sup>76</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, London-New York 1992, p. 5.

sulle forme di rappresentazione<sup>77</sup>. Come sottolinea Naomi Morgenstern, il trauma «è diventato centrale [. . .] per la comprensione postmoderna della soggettività»<sup>78</sup>, autenticità o rilevanza storica. Come afferma Cathy Caruth, l'impossibilità della rappresentazione dell'esperienza traumatica non è solamente di natura soggettiva, da riscontrarsi nella fallacia della memoria, nelle dislocazioni, rimozioni e alterazioni, ma anche oggettiva, a livello storico-universale, nella mancanza di strumenti e significati di rappresentazione. Il trauma è «il nome di una storia impossibile, o il nome dell'impossibilità della storia come narrazione, come ordinata sequenza di eventi, di agenti come soggetti, cronologia e come causa-effetto, come razionalità delle azioni»<sup>79</sup>. Interrogandosi su come si possa avere accesso alla realtà traumatica, e alla sua rappresentazione, dal momento che «*trauma stands outside representation*»<sup>80</sup>, secondo Caruth, il trauma si configura come caso limite di analisi letteraria e storica.

Come riprende Elsaesser: «trauma sarebbe allora diventato il nome per una referenzialità che non si collocava più [...] in un particolare tempo o spazio, ma la cui referenzialità [...] nonostante ciò era postulata, [...] dislocata in base all'evento»<sup>81</sup>. Parafrasando quasi le parole di Adorno, tra i primi a riflettere sui problemi concernenti le forme di rappresentazione dopo l'Olocausto, secondo cui sarebbe stato barbaro scrivere poesia dopo Auschwitz<sup>82</sup>, la *trauma theory* immagina ed elabora modalità di espressione e di figurazione che possano riflettere su questa impossibilità di rappresentazione e di memoria. Scrivere poesia attraverso la sua impossibilità.

## 1.2 *Trauma theory, oltre i limiti della rappresentazione*

A partire dagli anni Novanta si è sviluppato un crescente interesse intorno alla nozione di trauma, che ha cominciato a godere di forte risonanza e ad avere un notevole impatto

---

<sup>77</sup> R. Leys, *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2000.

<sup>78</sup> N. Morgenstern, *The Primal Scene in the Public Domain: E. L. Doctorow's The Book of Daniel*, in «Studies in the Novel», Vol. 35, No. 1, 2003, p. 68-88, (70).

<sup>79</sup> C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1995, p. 7.

<sup>80</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1996, p. 17.

<sup>81</sup> T. Elsaesser, *Postmodern as Mourning Work*, cit., p. 200.

<sup>82</sup> «La critica della cultura si trova davanti all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie e ciò avvelena la consapevolezza stessa del perché è divenuto impossibile oggi scrivere poesia». T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1966; *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004, p. 326.

anche all'interno degli studi di ambito umanistico, facendo fiorire un intenso dibattito teorico che ha coinvolto molteplici discipline e campi di ricerca<sup>83</sup>. Facendo riferimento al contesto culturale e politico degli anni Ottanta, che ha generato e influenzato questa particolare attenzione intorno al trauma come tematica di studio, Ann Kaplan distingue tre differenti fasi:

Un'ondata di pubblicazioni di psicologhe e psicologi che riflettevano sui disturbi mentali provocati dalla Guerra (in questo caso la guerra del Vietnam) e sull'abuso sessuale infantile, la cui consapevolezza era in forte crescita; l'inaspettata svolta del settore umanistico verso la concezione di trauma, forse perché provvedeva ad un ritorno a questioni sociali e politiche in un'era in cui la riflessione teorica era diventata astratta; la reazione a quello che venne visto rapidamente come un passeggero interesse al trauma, o un collasso di qualunque cosa nel concetto di trauma<sup>84</sup>.

Nel 1980 la nozione di trauma acquisisce una prima consolidazione e codificazione dal momento che venne inclusa nell'edizione del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* una nuova patologia denominata *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD). Il riconoscimento del disturbo da stress post-traumatico da parte dell'*American Psychiatric Association* fece convergere diverse ricerche e studi compiuti su soggetti esposti a varie forme di esperienze traumatiche (personali e collettive), in un'unica patologia onnicomprensiva, rintracciabile in un ampio spettro di sintomi, come «flashback ricorrenti e disturbanti, la perdita o l'impossibilità di elaborare le memorie dell'evento, alto livello di ansia per più di un mese dopo l'episodio»<sup>85</sup>. Il disturbo da stress post-traumatico insorge in correlazione con l'esposizione diretta o indiretta da parte di un soggetto ad eventi traumatici che includono combattimenti militari, attacchi terroristici, catastrofi naturali o provocate dall'uomo, aggressioni violente alla persona (sessuale,

---

<sup>83</sup> La nascita del concetto di trauma, tuttavia, come afferma Roger Luckhurst, emerge all'interno della nascente società industriale in epoca moderna «come un effetto della crescita, nel diciannovesimo secolo, di una società tecnologica che può generare, moltiplicare e quantificare gli “shock” della modernità». R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London-New York 2008, p. 19.

<sup>84</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, p. 25.

<sup>85</sup> American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, Washington DC, American Psychiatric Pub Incorporated 2013, p. 273.

psichica), gravi incidenti automobilistici, diagnosi di gravi malattie così come essere rapiti o presi in ostaggio, torturati, detenuti come prigionieri di guerra o in un campo di concentramento<sup>86</sup>. La teoria sul trauma emerge quindi sulla scia di un discorso, inizialmente estremamente frammentario, che coinvolgeva diverse prospettive, di natura psichiatrica, neurobiologica, psicoanalitica e sociologica<sup>87</sup>.

La nascita della *trauma theory*<sup>88</sup> nella forma elaborata dalla scuola Yale<sup>89</sup>, all'interno degli studi umanistici, è stata designata in riferimento alla pubblicazione, all'inizio degli anni Novanta, di tre testi divenuti fondativi: *Testimony, Crises of Witnessing in Literature* (1992) di Shoshana Felman e Dori Laub<sup>90</sup>, *Trauma: Explorations in Memory* (1995)<sup>91</sup> e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996)<sup>92</sup> di Cathy Caruth. Nel ripercorre la traiettoria descritta dai *trauma studies*, Susannah Radstone sostiene che «la *trauma theory* come è stata sviluppata nel lavoro di Caruth, Felman e Laub appartiene per molta parte innanzitutto al post-strutturalismo e alla psicoanalisi. Essa è anche informata di studi clinici, per la maggior parte provenienti dal contesto statunitense, svolti su pazienti sopravvissuti ad esperienze ritenute traumatiche»<sup>93</sup>. Cruciale all'interno di questi sviluppi è stata l'inclusione della nozione di disturbo da stress post-traumatico, così come l'approccio neuro-scientifico applicato ai disordini della memoria.

---

<sup>86</sup> Come afferma Cathy Caruth, nell'introduzione del suo testo *Trauma: Explorations in Memory*, in un primo momento, "Post-Traumatic Stress Disorder" (PTSD) si riferiva ad un'estrema generalizzazione che includeva «i sintomi di quello che è stato chiamato precedentemente *shell shock*, stress da combattimento, nevrosi traumatica, e si riferisce alle reazioni verso sia l'uomo sia le catastrofi naturali». C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit., p. 3.

<sup>87</sup> Alcuni studiosi mettono in discussione il modello culturale di trauma in linea con la codificazione del disturbo da stress post-traumatico, che non può essere visto come una costruzione politicamente, socialmente ed economicamente neutrale. Allan Young sottolinea come il concetto di PTSD, nonostante venga considerato universalmente per la comprensione del paradigma del trauma, sia stato delineato a partire da vari discorsi ed ideologie contemporanee, risultando dunque essere un fenomeno geograficamente e temporalmente collocabile. Su questo aspetto si veda A. Young, *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*, Princeton Univ Press, Princeton 1997; P. Bracken, *Trauma Culture, Meaning and Philosophy*, Whurr Publishers, Sussex 2002; I. Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton 1995; F. Lang, *The Lebanese Post-Civil War Novel: Memory, Trauma, and Capital*, Palgrave, New York-London 2015.

<sup>88</sup> La denominazione *trauma theory* è apparsa per la prima volta nel testo *Unclaimed Experience* di Cathy Caruth.

<sup>89</sup> Il nome deriva dal fatto che gli studiosi appartenevano allo stesso ambiente accademico.

<sup>90</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit.

<sup>91</sup> C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit.

<sup>92</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit.

<sup>93</sup> S. Radstone, *Trauma Theory: Contexts, Politics*, in «Paragraph», Vol. 30, No. 1, 2007, pp. 9-29, (10). Radstone fa specificatamente riferimento al fatto che gli studi clinici, su cui si è formata la *trauma theory*, siano stati influenzati «dallo sviluppo di una specifica tipologia di teoria psicoanalitica negli Stati Uniti e le sue relazioni con le categorizzazioni, da un lato delle disabilità e delle condizioni mentali, e dall'altro, dei modi in cui queste categorizzazioni vengono trattate nell'ambito della legge». *Ivi*, p. 11.

La plurale combinazione delle prospettive, che hanno influenzato l'emergere della *trauma theory*, possono essere tracciate a partire dai contenuti del testo di Caruth *Trauma: Explorations in Memory* che include, oltre al capitolo scritto da Felman e Laub, anche contributi dei neurologi Van der Kolk e Van der Hart e di letterati come Georges Bataille e Harold Bloom<sup>94</sup>. La *trauma theory* infatti, come prosegue Radstone, è stata elaborata a partire dall'incontro tra gli studi psicanalitici e clinici intorno alla definizione di disturbo da stress post-traumatico, il ruolo della testimonianza e il decostruzionismo letterario, in particolar modo la teoria della significazione formulata da Paul De Man. Come sottolinea la studiosa, la teoria sul trauma, attraverso un approccio culturalista, sembra aver permesso di superare impasse e blocchi degli studi umanistici concernenti decostruzionismo, post-strutturalismo, referenzialismo e crisi della rappresentazione, andando a formare quasi una nuova «ortodossia teorica», che allarga il concetto di trauma dalla psicologia alla letteratura e ai *film studies*, configurandosi come strumento interpretativo delle forme della contemporaneità e della storia del XX secolo<sup>95</sup>. La multidisciplinarietà dell'approccio proposto dalla *trauma theory* viene esplicitata dalla stessa Cathy Caruth nell'introduzione del proprio testo:

L'intento di questo volume, nel modo in cui l'ho formulato, è di esaminare l'impatto dell'esperienza e la nozione di trauma sulla pratica e teoria psicoanalitica, così come su altri aspetti della cultura come la letteratura e la pedagogia, la costruzione della storia nella scrittura e nel cinema, nell'attivismo sociale e politico. Non sono interessata ad ulteriori definizioni di trauma, ma piuttosto nel comprendere il suo sorprendente impatto: per esaminare come il trauma ci scuote e ci forza a ripensare le nostre nozioni di esperienza, e di comunicazione, in terapia, nell'educazione scolastica, in letteratura, così come nella teoria psicoanalitica<sup>96</sup>.

Sia Caruth che Felman si concentrano sulla funzione della memoria, sul valore testimoniale e la funzione dell'atto del testimoniare, prendendo in esame casi di studio provenienti dalla letteratura moderna, da Camus a Dostoevskij, dal cinema alle video-testimonianze di persone sopravvissute all'Olocausto e raccolte ai Fortunoff Video

---

<sup>94</sup> C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit.

<sup>95</sup> S. Radstone, *Trauma Theory*, cit., p. 10.

<sup>96</sup> C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit., p. 4.

Archives di Yale. Le studiose pongono l'attenzione sui racconti dei sopravvissuti ad eventi tragici della storia e di come il passato traumatico riaffiori e riemerge nel presente indirettamente, attraverso gap sintomatici, silenzi, distorsioni, ricordi frammentari, rimozioni e regressioni. Secondo quanto teorizzato da Caruth, il trauma si pone come «risposta, a volte ritardata, ad un evento molto intenso, che prende la forma di ripetute, intrusive allucinazioni, sogni, pensieri o credenze provenienti dall'evento»<sup>97</sup>. L'evento traumatico non viene assimilato ed esperito direttamente dal soggetto nel momento dell'accadimento ma solo «ritardatamente nel suo ripetuto possesso della persona che lo vive»<sup>98</sup>. «Essere traumatizzati è precisamente essere posseduti da un'immagine o un evento»<sup>99</sup>, continua la studiosa. Ciò che provoca il trauma allora non è dovuto allo choc relativo alla minaccia di morte, non è l'esperienza diretta del pericolo, ma precisamente «il mancare quest'esperienza, il fatto che, non essendo esperita nel tempo essa non è stata ancora pienamente conosciuta»<sup>100</sup>.

Per la natura ritardata del trauma e per le successive ripetizioni con cui si manifesta sintomaticamente, la dissociazione diventa un fattore caratterizzante della mancata elaborazione cognitiva dell'accaduto. L'esperienza traumatica produce un effetto troppo forte, una sovra-stimolazione che sovverte l'ordinario funzionamento della corteccia cerebrale, sospendendo la registrazione cognitiva. L'unica ghiandola attiva del cervello, in uno stato di iperattività, risulta essere l'amygdala che gestisce le emozioni<sup>101</sup>. La mancanza di categorizzazione da parte dell'ippocampo, nel collocare i dati dell'esperienza traumatica, determina l'emergere di una memoria corporea priva del meccanismo narrativo. Come sottolinea anche Ruth Leys, nel suo studio sulla genealogia

---

<sup>97</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience, Trauma and the possibility of History*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 181-192, (182).

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit., p. 7.

<sup>100</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., p. 61.

<sup>101</sup> Van der Kolk e Van der Hart, nel proprio contributo, riflettono sulla dinamica dissociativa del trauma inteso come aporia della rappresentazione, facendo riferimento a teorie che hanno assunto il valore di prove scientifiche, come gli studi clinici e di neuro-biologia riguardanti il funzionamento del cervello. B.A. Van der Kolk, O. Van der Hart, *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. Caruth (a cura di) *Trauma: Exploration in Memory*, cit., pp. 158-182. Per un approfondimento sulla ricerca dei due neurologi si veda B.A. Van der Kolk, L. Weisaeth, C. McFarlane, O. Van der Hart, *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, The Guilford Press, New York 1996; *Stress Traumatico. Gli effetti sulla mente, sul corpo e sulla società delle esperienze intollerabili*, Magi Editore, Roma 2005.

delle teorie sul trauma, «l'evento traumatico è codificato nel cervello in una maniera differente rispetto a quella del ricordo ordinario»<sup>102</sup>.

Gli studi clinici a cui Caruth si riferisce sono legati alle ricerche condotte alla fine del diciannovesimo secolo<sup>103</sup> e al modello dissociativo promosso da Pierre Janet, il quale, proseguendo le indagini sui fenomeni isterici, individua nei pazienti una rottura, uno squilibrio dei processi mentali interni, nell'integrazione ("sintesi") dal momento che il soggetto non riesce più a «riunire, condensare i suoi fenomeni psicologici, assimilandoli»<sup>104</sup>. Le esperienze traumatiche producono delle "idee fisse"<sup>105</sup>, immagini sensoriali suscitate da choc emotivi, che persistono latenti e che non riescono ad essere abbinate a «schemi cognitivi preesistenti»<sup>106</sup>.

Come sottolinea Kaplan, l'approccio legato al modello dissociativo e la definizione di trauma, come evento ritardato nella mente del soggetto, prevedono che l'esperienza abbia solo affetti e non significati, una «tipologia debilitante di memoria» traumatica la cui temporalità, causa la natura ritardata e latente, non coincide con il tempo oggettivo dell'evento storicamente accaduto<sup>107</sup>. Il trauma non viene dunque elaborato cognitivamente nel momento dell'accadimento ma si ripresenta e riemerge ripetutamente in forma di flashback, allucinazioni, dinamiche oniriche e deformazioni del ricordo. La mancanza di significazione implica che il concetto di trauma, per sua stessa natura, non sia rappresentabile, verbalizzabile e dunque condivisibile. Il problema della rappresentazione (irrappresentabilità di un'esperienza traumatica) si pone quindi come nodo centrale all'interno del paradigma della *trauma theory*.

---

<sup>102</sup> R. Leys, *Trauma: A Genealogy*, cit., p. 7.

<sup>103</sup> Per un approfondimento sullo studio del trauma in ambito psichiatrico e psicoanalitico si veda F. Giordano, *Il "test de trois dessins: avant, pendant et avenir"*. *Uno strumento qualitativo per la valutazione clinica del trauma psichico nel bambino vittima di terremoto*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore 2011.

<sup>104</sup> P. Janet, *L'Automatisme Psychologique* L'Harmattan, Paris 1889; *L'automatismo psicologico*, Raffaello Cortina, Milano 2013, p. 476.

<sup>105</sup> Secondo Janet, l'idea fissa «ha la sua origine al di fuori della mente personale e non può essere soppressa con dei ragionamenti [e] scompare solo quando ha portato definitivamente l'atto a cui essa corrisponde [o quando] una nuova scossa che sconvolge ancora gli strati della coscienza ci permette di riprendere possesso delle idee emancipate». *Ibidem*.

<sup>106</sup> B.A. Van der Kolk, L. Weisaeth, C. McFarlane, O. Van der Hart, *Stress Traumatico*, cit., p. 66.

<sup>107</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, p. 5.

Il punto di partenza principale dell'analisi condotta da Caruth risiede in una lettura congiunta dei testi *Al di là del principio di piacere* (1920)<sup>108</sup> e *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* (1938)<sup>109</sup>, in cui Freud<sup>110</sup> elabora il concetto di trauma in una traiettoria che si estende dalla dimensione individuale a quella storica. Nel primo saggio, Freud formula una teoria del conflitto psicologico in termini dualistici, la contrapposizione tra due pulsioni Eros e Thanatos, individuando un elemento al di fuori della sfera sessuale e della teoria psicanalitica del sogno, ovvero l'emergere di molte "affezioni" «in seguito a gravi scosse meccaniche, scontri ferroviari e altri incidenti che implicano un pericolo mortale»<sup>111</sup>, riscontrabili anche nelle nevrosi traumatiche che affliggevano i reduci della Grande Guerra<sup>112</sup>. Il trauma determina lo sfondamento dello scudo protettivo eretto dall'organismo contro gli stimoli, il cui eccesso provoca una sospensione dei processi dell'apparato psichico. Per reagire a questo sfondamento e alla «vasta breccia apertasi nella barriera protettiva», l'apparato psichico attua un «controinvestimento» di energie, diminuendo l'apporto agli altri sistemi psichici e provocando «un'estesa paralisi»<sup>113</sup>. A

---

<sup>108</sup> S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in «Internationaler Psychoanalytischer», Verlag, Lipsia-Wien-Zürich, 1920; *Al di là del principio di piacere*, in S. Freud, *Opere, L'Io e l'Es e altri scritti*, Vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 193-249.

<sup>109</sup> S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Allert de Lange, Amsterdam 1938; *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

<sup>110</sup> In *Al di là del principio di piacere* Freud prende in esame un esempio letterario, come caso esplicativo, per illustrare il fenomeno della coazione a ripetere nel paziente affetto da nevrosi traumatica. Lo studioso fa riferimento, in particolar modo, all'episodio della fatale "ripetizione" della morte di Clorinda per mano di Tancredi, descritta nel poema epico di Torquato Tasso *La Gerusalemme Liberata*. Dopo aver ucciso per sbaglio la sua amata, che non aveva riconosciuto durante il duello, l'eroe cristiano si dirige nella Selva di Saron e lì colpisce un albero. Tuttavia, l'uomo si accorge che dal tronco sgorga il sangue di Clorinda, la cui anima è imprigionata nella pianta. La voce della donna rimprovera a Tancredi di aver colpito ancora una volta la creatura da lui amata. Il richiamo letterario, in linea con lo studio di Freud, assume un ruolo centrale nel pensiero di Caruth, che parte dalla rappresentazione artistica e dalla letteratura per riflettere sulle modalità con cui si può avere accesso alla realtà traumatica. «Se Freud si rivolge alla letteratura per descrivere l'esperienza traumatica, è perché la letteratura, come la psicoanalisi, è interessata nella complessa relazione tra conoscere e non conoscere. È nel punto specifico in cui conoscenza e non conoscenza si intersecano che il linguaggio della letteratura e la teoria psicoanalitica dell'esperienza traumatica convergono». C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit. pp. 2-3.

<sup>111</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 214.

<sup>112</sup> Facendo riferimento alla nevrosi di guerra, durante un importante convegno tenutosi a Budapest nel settembre del 1918, Freud identifica un irrisolvibile conflitto mentale che sdoppia l'io del soggetto. «Il conflitto è tra il vecchio io del tempo di pace e il nuovo io bellicoso del soldato, e diventa sempre più intenso non appena l'io pacifico è messo di fronte al pericolo di venir ucciso attraverso le rischiose azioni di questo nuovo doppio parassita. Oppure, come si potrebbe intendere, il vecchio io protegge sé stesso dal pericolo rifugiandosi nella nevrosi traumatica, difendendosi dal nuovo io». S. Freud, *Introduction to Simmel*, in «Psycho-analysis», Vol. 3, 1918, cit. in A. Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton 2009, p. 68.

<sup>113</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 244.

questo punto l'organismo, nel tentativo di dominare retroattivamente il trauma, è costretto a ripetere l'esperienza la cui ri-emersione ha luogo in sogni e in flashback.

Nonostante avesse già delineato nel 1914 il meccanismo della coazione a ripetere, prendendo in esame alcuni pazienti che, come resistenza al trattamento, ripetevano inconsciamente alcuni elementi che avevano precedentemente rimosso, in *Al di là del principio di piacere*, Freud riformula la prima teoria delle pulsioni. In questo modo lo studioso evidenzia «una coazione a ripetere la quale si afferma anche a prescindere dal principio di piacere»<sup>114</sup>. La ripetizione dell'esperienza traumatica, il cui ritorno ha luogo nei sogni e nei flashback, eludendo qualunque forma di appagamento, va al di là del principio di piacere, sottraendosi inoltre ad un processo di interpretazione nel momento in cui la riemersione letterale dell'evento elimina qualunque tipo di distorsione come oggetto di analisi. Il soggetto rivive nel sogno l'esperienza traumatica, «sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica»<sup>115</sup>. Facendo riferimento alla ripetizione del trauma, Caruth afferma che:

A differenza dei sintomi di una normale nevrosi, le cui dolorose manifestazioni possono in fin dei conti essere comprese nel tentativo di evitare un conflitto spiacevole, la dolorosa ripetizione del flashback può solo essere compresa come l'assoluta incapacità della mente di evitare un evento spiacevole a cui non è stato dato significato psichico in nessun modo<sup>116</sup>.

Il concetto di trauma raggiunge un'ulteriore connotazione in *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, studio in cui la teoria psicoanalitica viene applicata per interpretare avvenimenti storici, in questo caso facendo riferimento all'evoluzione del popolo ebraico e della cultura occidentale. Il collegamento tra un'esperienza traumatica non verbalizzabile e non rappresentabile e la natura dell'esperienza storica è il punto focale dello studio condotto da Freud. La storia della popolazione ebraica viene comparata alla struttura di un trauma, il ritorno di un evento in un periodo successivo a quando accaduto. Il trauma non risulta essere un singolo evento o una serie di eventi ma acquisisce la propria struttura e i propri connotati nel periodo di latenza, durante il quale

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>116</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., p. 59.

gli effetti dell'esperienza non sono apparenti, riscontrabili ma ancora repressi<sup>117</sup>. Secondo quanto teorizzato da Freud, Mosé, il più alto rappresentante dei profeti nella tradizione ebraica, che aveva assunto il ruolo di guida del popolo dopo aver ricevuto le tavole della Legge sul Monte Sinai, era invece un egizio che avrebbe insegnato agli ebrei il monoteismo del faraone Akhenaton. In linea con le considerazioni proposte dal teologo tedesco Ernst Sellin, Freud sostiene che, dopo la liberazione dell'Egitto, Mosè fu assassinato dallo stesso popolo ebraico, abbandonando la religione che questi aveva loro trasmesso. La popolazione ebraica rimosse il misfatto instaurando il culto di Yahweh<sup>118</sup>. L'avvento del Cristianesimo con la morte di Cristo sulla croce, secondo Freud, corrisponde ad un tentativo di espiare il senso di colpa dell'omicidio originario, un tentativo di rielaborare quel trauma nel ritorno al monoteismo. Lo studioso paragona il periodo di latenza, che separa il momento in cui un uomo si allontana dal luogo di un incidente, per esempio ferroviario, apparentemente incolume e quando, anche magari dopo settimane dall'accaduto, si manifestano per la prima volta una serie di sintomi psichici e motori riconducibili a quell'esperienza, alla rimozione del monoteismo nella religione ebraica prima del suo ritorno<sup>119</sup>. Alla luce di questa lettura, la storia del popolo ebraico si articola secondo l'identificazione di una frattura traumatica, un evento che venne collettivamente dimenticato e represso ma che ritornerà e si ripresenterà in futuro.

Ad ogni modo, nella sua analisi, Caruth sottolinea che l'aspetto che ci sorprende maggiormente nell'esperienza traumatica del soggetto non sia il periodo di latenza, che segue all'incidente, ma piuttosto il fatto che la vittima dello scontro non sia mai stata pienamente cosciente durante l'accaduto stesso. Come prosegue la studiosa:

L'esperienza del trauma, il fatto della latenza, sembrerebbe dunque consistere non nell'oblio di una realtà che non può quindi mai essere conosciuta pienamente, ma in una latenza inerente all'esperienza stessa. Il potere storico del trauma non deriva semplicemente dal fatto che l'esperienza venga ripetuta dopo il suo oblio, ma che sia solo in e attraverso quest'inerente oblio che essa venga esperita per la prima volta<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Per un approfondimento si veda G. Parenzan, *Trauma, memoria e immagine nel secondo dopoguerra*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo 2009.

<sup>118</sup> D. Meghnagi, *Il testamento spirituale di Freud: I tre saggi su L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in «International Journal of Psychoanalysis and Education – IJPE», Vol. 2, No. 2, 2010, pp. 143-162.

<sup>119</sup> S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, cit.

<sup>120</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., p. 17.

Freud ritorna definitivamente al modello proposto da Janet, definendo il trauma come «qualsiasi eccitazione proveniente dall'esterno dotata di un'energia tale da sfondare lo schermo di protezione»<sup>121</sup>. Lo studioso ritorna sul tema della fissazione del trauma evidenziando come la forza opprimente degli stimoli del fattore stressante provochi la paralisi dell'apparato mentale.

Nonostante la prima vera e propria teoria sul trauma sia stata elaborata dopo la nascita della psicoanalisi, oltre agli studi clinici neurologici sull'isteria, a partire dalla fine del XIX secolo, il concetto di nevrosi traumatica emerge in concomitanza ai cambiamenti della società industriale e al processo di urbanizzazione. La vita metropolitana ha apportato a dei radicali cambiamenti dal punto di vista sociale, culturale e politico, così come a delle modificazioni appercettive, sensoriali e relazionali nell'esperienza del soggetto, stabilendo le condizioni primarie per gli choc della modernità<sup>122</sup>. Lo choc consiste in un aspetto peculiare della modernità in linea con l'intensificazione della vita nervosa vista da Simmel come «base psicologica delle individualità metropolitane», una rottura «nella struttura monolitica di quella che continuiamo a chiamare esperienza tradizionale»<sup>123</sup>. Il corpo risulta dunque un luogo di percezione esposto ad un eccesso di stimoli nella nuova dimensione geografica della modernità, così come di esperienze di frammentazione e disgregazione che portano ad una facile esauribilità ed eccitabilità del sistema nervoso centrale.

A partire dal 1870, medici e fisiologi, concettualizzando il corpo umano come un sistema elettro-nervoso, attribuiscono al sovraccarico o alla carenza di energia elettrica, all'opera nell'apparato psichico, la causa di una serie di sintomi come emicranie, nevralgie, insonnia, debolezza, fatica e altri disturbi muscolari<sup>124</sup>. Questo disturbo

---

<sup>121</sup> A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 50.

<sup>122</sup> A partire proprio dal rapporto tra la nuova forma di soggettività e le psicopatologie della metropoli, si formularono le riflessioni teoriche di Benjamin, di Kracauer e di Simmel. Per un approfondimento si veda M. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012.

<sup>123</sup> G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903; *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1996, p. 36.

<sup>124</sup> M. Breton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di) *Cinema e psicoanalisi: tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 37-56 (40).

nervoso viene definito nel 1869 da George Beard con il termine nevrastenia<sup>125</sup>. La malattia del secolo, come viene in seguito nominata, è riconducibile all'attività quotidiana del soggetto moderno e agli choc provocati dalle nuove tecnologie come il telegrafo, il telefono o il treno. La diffusione di nuovi macchinari e nuovi mezzi di trasporto rende il trauma psichico metropolitano, di natura tecnologica, non solo una risposta ma una condizione costituiva della modernità<sup>126</sup>.

Secondo Benjamin, in epoca moderna, a seguito delle rapide e incessanti mutazioni che investono l'ambiente sociale, viene a mancare l'esperienza intesa come *Erfahrung*, che Paolo Jedlowski traduce con "esperienza accumulata", che si contrappone al termine *Erlebnis*, "esperienza vissuta". Questa forma di esperienza ha bisogno di una durata di tempo per concretizzarsi, non si impone immediatamente e in maniera vivida nella coscienza ma è necessario un processo di sedimentazione dei contenuti. In epoca moderna si raggiunge l'atrofia dell'esperienza dal momento in cui «non solo viene a mancare la possibilità di trasmissione di un'esperienza ma la stessa possibilità di sedimentare un sapere valido una volta per tutte nel corso di una vita»<sup>127</sup>.

La vita quotidiana del cittadino di una metropoli moderna consiste in una successione progressiva e ininterrotta di urti, collisioni e choc di varia natura che deve fronteggiare, di cui la guerra mondiale può venir vista come il momento eclatante, eventi che non sono incorporabili all'interno dell'esperienza dal momento che non hanno tempo di sedimentarsi all'interno della coscienza dell'individuo. Cioè che è stato vissuto non può essere detto, l'atrofia dell'esperienza porta alla mancanza della narrazione. Come afferma Benjamin:

---

<sup>125</sup> G.M. Beard, *Neurasthenia or Nervous Exhaustion*, in «Boston Medical and Surgical Journal», Vol. 53, 1869, p. 218, cit. in A. Killen, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006.

<sup>126</sup> Nel discorso medico legato alla vita moderna e ai rischi e alle complicazioni a cui l'uomo viene esposto, il termine shock, infatti, introdotto a partire dal 1870, venne collegato alla casistica degli incidenti ferroviari, il cui studio ricopre un ruolo centrale nella comprensione della moderna nevrastenia. Legata alla diagnosi di irritazione spinale, suggerita inizialmente da Thomas Brown nel 1828, e fiorita tra chirurghi e fisiologi inglesi raggiungendo l'apice alla metà del XIX secolo, la sintomatologia che si riscontra nei soggetti coinvolti in incidenti ferroviari o anche solo provocata da un viaggio prolungato, venne battezzata come *railway spine* o malattia di Erichsen dal nome del medico che per primo la descrisse nel 1875. L'interesse medico per le conseguenze fisiche e psichiatriche dei traumi nacque inoltre in concomitanza con l'adozione dei sistemi assicurativi. A. Killen, *Berlin Electropolis*, cit.

<sup>127</sup> P. Jedlowski, *Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza*, in P. Jedlowski, V. Cuomo, M.W. Bruno, et al., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 15-48, (19).

Le quotazioni dell'esperienza sono cadute, e questo in una generazione che, nel 1914-1918, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. Forse questo non è così strano come sembra. Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. [...] Una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano»<sup>128</sup>.

### 1.3 *L'Olocausto, un evento senza testimoni*

Nonostante il soldato affetto da *shellshock*<sup>129</sup> raffiguri la prima figura iconica di sopravvissuto<sup>130</sup>, l'Olocausto fu la base di partenza attorno al quale si inaugurarono gli studi sul trauma, a partire dagli anni Novanta. Questo evento ha assunto una portata sacrale, «il trauma cruciale del secolo»<sup>131</sup> come afferma Leys, configurandosi, sottolinea Friedlander, come trauma storico di massima portata, caso unico, caso limite, «evento che mette alla prova le nostre tradizionali categorie concettuali e rappresentative»<sup>132</sup>. Non è possibile dunque inserire l'Olocausto all'interno delle strutture discorsive e teoriche utilizzate per interpretare e riflettere intorno ad altri eventi storici, «sovrapporlo ad un conosciuto e rispettato progresso del comportamento umano, inserirlo in un identificabile

---

<sup>128</sup> W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in «Die Welt im Wort», Vol. I, No. 10, 1933, *Esperienza e povertà*, in E. Ganni (a cura di) *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1932-1933*, Vol. 5, Einaudi, Torino 2003, pp. 539-545, (539).

<sup>129</sup> Lo scoppio della Grande Guerra aveva portato un'intensificazione di studi che sottolineavano le relazioni tra le psicopatologie di guerra e la nevrosi. Aumentò in maniera considerevole il numero di soldati che presentavano una serie di sintomi quali tremore, spasmi, stato confusionale, paralisi, disturbi della memoria, della vista, dell'olfatto, dell'udito e della sensibilità cutanea non riconducibili ad alcun tipo di lesione fisica. E. Jones, S. Wesely, *Shell shock and mild traumatic brain injury: a historical review*, in «The American Journal of Psychiatry», Vol. 164, Nov. 2007, pp. 1641-1645.

<sup>130</sup> Sulla (in)comunicabilità, in un'era segnata oltre che dalla riproducibilità tecnica e dalla modernità anche dal primo conflitto mondiale, si focalizza Walter Benjamin, che vede il narratore come colpito da un'atrofia dell'esperienza. W. Benjamin, (1936/1937) *Der Erz.hler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in *Gesammelte Schriften*, Band 2, 2, Suhrkamp Verlag, Berlin 1991; *Il narratore: Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in E. Ganni (a cura di) *Opere complete di Walter Benjamin*, Vol. 6, Einaudi, Torino 2004, pp. 320-342.

<sup>131</sup> R. Leys, *Trauma*, cit., p. 15.

<sup>132</sup> S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, cit., p. 3.

corso degli eventi, nella marcia ordinaria della Storia, in un rassicurante mondo le cui leggi sono alla base della nostra società, ovvero nel conformismo»<sup>133</sup>.

La riflessione sull' Olocausto, come evento dal significato non storicizzabile, incomparabile, ha gettato le basi per osservazioni sull'incomunicabilità dell'esperienza traumatica così come sulla problematicità della sua rappresentazione<sup>134</sup>. Nel volume *Testimony*, Felman e Laub definiscono la Shoah come indice di una crisi della testimonianza, «accadimento storico senza precedenti di un evento che ha eliminato i propri testimoni»<sup>135</sup>. La questione dell'effettiva rappresentabilità dell'esperienza traumatica, l'aporia dei significati, rappresentare l'irrepresentabile, nominare l'innominabile, sono questioni estremamente interconnesse alle problematicità che il trauma pone nella possibilità della storia, nella sua trasmissione e nel suo processo di costruzione.

In linea con la figura del “testimone integrale”<sup>136</sup> proposta da Primo Levi, secondo cui di fronte alla Shoah gli unici testimoni possibili sono coloro che non possono più testimoniare, i sommersi<sup>137</sup>, Dori Laub sostiene che «il testimone non può esistere là dove nessuno può tirarsi fuori da un ambito di avvenimenti totalizzante e disumanizzante»<sup>138</sup>. Secondo lo psichiatra americano: «l'Olocausto non ha prodotto testimoni, poiché, come avvenimento, aveva una struttura psicologica così contorta e incomprensibile, da rendere

---

<sup>133</sup> S. Friedlander, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, Harper & Row, New York 1988, pp. 106-107.

<sup>134</sup> Sulla riformulazione del linguaggio e delle forme di figurazione per rappresentare e raccontare l'Olocausto si interroga anche Elie Wiesel, sopravvissuto ad Auschwitz. Lo scrittore si chiede: «Come si può raccontare quando — a causa della portata e del peso di questo orrore — l'evento sfugge al linguaggio? Un problema di espressione? Di percezione, piuttosto... L'essenziale rimane taciuto, sradicato, sepolto nella cenere che copre questa storia... Si pone inesorabilmente una domanda: esiste un'altra maniera, un altro linguaggio, per esprimere ciò che per natura non può essere espresso?» E. Wiesel, *Introduzione*, in A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, New York 2003, pp. xi-xii, (xi).

<sup>135</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., p. 5.

<sup>136</sup> P. Levi, (1986) *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>137</sup> La figura del testimone viene messa in discussione anche da Giorgio Agamben, il quale sostiene che l'autentico testimone, il testimone integrale, non è il sopravvissuto ma colui che non può più testimoniare, colui che non è tornato per raccontare, o che è tornato muto, ovvero il musulmano, il morto-vivo che porta sulla propria pelle la traccia più autentica del trauma, le tracce della disumanizzazione, appartenente ad un regno intermedio, tra vita e morte, tra umano e non umano. La tesi suggerita da Agamben, in linea con il pensiero di Primo Levi, non conduce ad una completa cancellazione dell'esperienza, che porterebbe a compimento il disegno nazista della soluzione finale, del vuoto testimoniale, ma alla prova di un'indicibilità, irrepresentabilità da cui partire per leggere e comprendere le testimonianze per natura parziali dei sopravvissuti. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

<sup>138</sup> D. Laub, *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, in C. Caruth (a cura di) *Trauma: Explorations in Memory*, cit., pp. 61-75, (65).

impossibili gli atti di testimonianza da parte addirittura delle vittime stesse»<sup>139</sup>. Ad ogni modo, l'intento di Laub non consiste nello screditare le molteplici testimonianze o il processo stesso di testimoniare un'esperienza traumatica, quanto proporre alcune riflessioni sulla relazione tra testimonianza e verità storica in riferimento all'Olocausto<sup>140</sup>. Lo studioso si concentra soprattutto sulle tecniche di condivisione e ricezione del trauma così come delle responsabilità degli interlocutori/intervistatori dando vita ad un modello pionieristico.

Se le ricerche precedenti si erano sempre basate su fonti letterarie, diari personali o audio registrazioni, Laub, insieme al giornalista televisivo Laurel Vlock, realizza delle video-testimonianze. Nel 1979 viene fondato il *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* presso l'Università di Yale, che raccoglie 4400 video-interviste di sopravvissuti e testimoni dell'Olocausto. L'imperativo di dare testimonianza della propria esperienza viene controbilanciato dall'impossibilità di raccontare. Lavorando e intervistando i testimoni, Laub si rende conto di come questi sentano il bisogno di raccontare, di testimoniare la propria esperienza per sopravvivere, per poter riaffrontare i fantasmi del passato.

La tardività che caratterizza l'esperienza traumatica, dal momento che non viene integrata cognitivamente nel momento del suo accadimento, si evince dal fatto che molti sopravvissuti decidono di affrontare la realtà della vicenda dopo diversi anni, colmando «il gap storico creato dall'evento»<sup>141</sup>. I testimoni che rifiutano di raccontare la propria esperienza rischiano di rimanere vittime di una memoria distorta, una «perpetuazione di questa tirannia»<sup>142</sup>. Più a lungo la storia rimane taciuta, più distorta diviene la stessa concezione e percezione che il sopravvissuto ha della propria esperienza.

Laub identifica tre differenti livelli di testimonianza: «essere testimoni della propria esperienza, essere testimoni delle testimonianze di altri, essere testimoni dell'atto stesso

---

<sup>139</sup> S. Felman, D. Laub *Testimony*, cit., p. 68.

<sup>140</sup> Secondo Paul Ricoeur, storia e racconto, che costituiscono le due procedure di ri-figurazione del tempo, si sovrappongono nella testimonianza, in cui emerge un principio di soggettività e di auto-designazione del soggetto, conferendo efficacia e presa sociale alla narrazione. P. Ricoeur, *Temps et récit III: Le temps raconté*, Seuil, Paris 1985; *Tempo e racconto 3: Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988. Sulla dimensione etica del discorso testimoniale nel pensiero di Ricoeur si rimanda anche a M. Coviello, *Testimoni di guerra, cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.

<sup>141</sup> S. Felman, D. Laub *Testimony*, cit., p. 84. Secondo Laub, anche gli studiosi sono riusciti ad elaborare e a comprendere storicamente la portata dell'Olocausto solo ritardatamente, dando maggiore importanza al valore testimoniale dei sopravvissuti ai campi di sterminio negli ultimi decenni del ventesimo secolo.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 79.

di testimoniare»<sup>143</sup>. La terza modalità sottolinea l'importanza da parte del sopravvissuto di trasmettere la propria esperienza ad un interlocutore, «lo schermo nero su cui l'evento viene iscritto per la prima volta»<sup>144</sup>, che diventa testimone prima del narratore stesso<sup>145</sup>. Attraverso la testimonianza, l'individuo reclama e afferma la propria posizione di testimone, una forma di azione, di ri-elaborazione che continua e completa il processo di sopravvivenza dopo la liberazione. La condivisione dell'evento traumatico permette al sopravvissuto di affrontare la perdita, contribuendo alla ricostruzione della coscienza del passato. Dall'altra parte, l'ascoltatore «preserva il proprio posto, posizione e prospettiva; un campo di battaglia con forze che si scagliano contro sé stesso, dalle quali deve prestare attenzione e avere rispetto se vuole portare a termine il proprio compito»<sup>146</sup>. L'interlocutore, ad ogni modo, può venir profondamente turbato dall'esperienza condivisa durante il racconto<sup>147</sup>. La riflessione portata avanti da Felman e Laub intorno al limite della rappresentazione di un'esperienza traumatica, tra l'imperativo di testimoniare e la natura incomunicabile di un evento senza precedenti, senza testimoni, giustappone materiale raccolto nel Fortunoff Video Archive con la letteratura classica, al fine di concentrarsi inoltre sulla «dimensione del reale, gli eventi e le implicazioni della storia contemporanea»<sup>148</sup>.

Un capitolo intero viene dedicato all'analisi del film *Shoah* diretto da Claude Lanzmann che, secondo Felman, non è semplicemente e primariamente un documento storico sull'Olocausto ma «l'opera d'arte del nostro tempo»<sup>149</sup>, dal momento che offre una riflessione e visione inedita della «complessità della relazione tra storia e

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> «L'intervistatore-ascoltatore si prende la responsabilità di essere testimone di qualcosa che precedentemente il narratore sosteneva da solo, e che di conseguenza non riusciva a trasmettere». D. Laub, *Truth and Testimony*, cit., in C. Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, cit., p. 69.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>147</sup> Shoshana Felman riflette sul modo in cui la testimonianza possa avvicinare lo studente a determinate realtà storiche. La studiosa nota che gli studenti che presero parte al suo corso di "*Literature and Testimony*", in cui venivano analizzati una serie di testi letterari come le opere di Camus, Dostoevskij, Freud, Mallarmé e Celan così come le video-testimonianze provenienti dal *Video Archive for Holocaust Testimonies*, restarono profondamente condizionati dai materiali anche una volta concluse le lezioni. Al fine di superare questa condizione di spaesamento, Felman invitò gli studenti a registrare, a loro volta, attraverso delle testimonianze scritte, la propria esperienza da condividere con il resto dei partecipanti. S. Felman, *Education and Crisis or the Vicissitudes of Teaching*, in S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., pp. 1-56.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. xvi.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. xix.

testimonianza»<sup>150</sup>. Piuttosto che un semplice racconto del passato, il film «offre una disorientante visione del presente»<sup>151</sup>. *Shoah* è infatti un film composto esclusivamente da testimonianze effettuate nel presente, che rifiuta qualsiasi immagine storica o d'archivio<sup>152</sup>. Le testimonianze di prima mano provengono da persone che hanno affrontato direttamente l'Olocausto, sopravvissuti, carnefici e altri testimoni intervistati da Lanzmann durante gli undici anni che precedettero la conclusione del film (1974-1985). Oltre ad essere un'opera che si concentra sul valore della testimonianza, sul rapporto tra soggetto, esperienza traumatica e costruzione della memoria, *Shoah* riflette sulla modalità con cui il cinema, come medium, possa «espandere la capacità per la testimonianza. Per comprendere *Shoah* dobbiamo farci questa domanda: di come siamo testimoni in quanto spettatori?»<sup>153</sup>.

Lanzmann stesso sostiene che il film vada oltre la mera descrizione di un evento accaduto, il semplice processo di rimembrare, dal momento che le persone coinvolte rimettono in scena quello che hanno vissuto sulla propria pelle<sup>154</sup>. Un ricordo infatti non deve contenere necessariamente alcun tipo di riferimento a come sia stata esperita quella data situazione o evento. Al fine di far comunicare ai testimoni la natura di un'esperienza incomparabile<sup>155</sup>, non descrivibile, il regista li spinge a ri-mettere in scena, ri-performare particolari gesti o azioni che possano far riaffiorare i ricordi legati all'evento passato. Questo aspetto risulta evidente nella testimonianza di Abraham Bomba, barbiere di professione che, dopo essere stato deportato nel campo di concentramento di Treblinka,

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>151</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 103-150, (104).

<sup>152</sup> L'altra opera paradigmatica, che apre la strada per una riflessione intorno al valore storico ed etico della testimonianza, come sottolinea Felman, è *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* di Hannah Arendt, il reportage eseguito dall'inviata del «New Yorker» a Gerusalemme per il processo Eichmann, tenutosi nel 1961. Durante quell'evento, le singole esperienze private delle vittime andarono a formare una «storia collettiva che ha avuto la possibilità di farsi sentire in sede legale ricevendo un riconoscimento e validità pubblica». S. Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002, pp. 152-153.

<sup>153</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 105.

<sup>154</sup> Lanzmann afferma che «*Shoah is not a documentary.... The film is not at all representational*». C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick, *Seminar With Claude Lanzmann 11 April 1990*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 82-99, (97).

<sup>155</sup> Michael Rothberg considera Lanzmann, insieme a Wiesel, uno dei maggiori proponenti della tendenza antirealistica nella rappresentazione del genocidio, un approccio che «rimuove l'Olocausto dalle narrazioni storiche, culturali o autobiografiche standard posizionando l'accaduto come un oggetto sublime, inarrivabile, che va oltre qualunque discorso o conoscenza». M. Rothberg, *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 4.

fu incaricato dai nazisti di tagliare i capelli alle donne e ai bambini, prima che questi venissero portati nelle camere a gas. Lanzmann incalza il testimone spingendolo a descrivere precisamente e dettagliatamente il modo in cui arrivavano i prigionieri, se vestiti o già completamente nudi, dove avveniva il taglio dei capelli, come era fatta la sala, se erano presenti degli specchi o come erano le sedute. Il regista si sofferma nel chiedere a Bomba quali siano le sue impressioni, cosa avesse provato la prima volta in cui vide queste donne completamente nude entrare per ricevere il taglio dei capelli, prima di venir condotte nelle camere a gas. L'uomo prosegue il proprio racconto senza un accenno di esitazione, ritenendo il proprio compito simile a quanto aveva svolto precedentemente nella sua piccola bottega, prima della persecuzione nazista. «Ti dico qualcosa. Provare delle sensazioni... era veramente difficile provare alcun tipo di sensazione, perché lavorando lì giorno e notte tra i cadaveri, tra i corpi, i tuoi sentimenti svanivano, tu stesso eri morto. Non provavi alcun tipo di sentimento» commenta Bomba.

L'incomunicabilità dell'esperienza traumatica emerge nel momento in cui l'uomo racconta di un suo caro amico e collega, costretto a rasare i capelli alla moglie e alla sorella prima che queste venissero portate nelle camere a gas. A quel punto, senza completare la frase, l'uomo si chiude nel mutismo e non riesce a proseguire il proprio racconto<sup>156</sup>. L'inquadratura si stringe sul volto del sopravvissuto cogliendo la disperazione dell'uomo mentre si asciuga le lacrime. La macchina da presa sembra voler scrutare e scovare la vera essenza del trauma, seguendo il barbiere muoversi nervosamente avanti e indietro mentre si copre il volto con un asciugamano. Nonostante non riesca a continuare il racconto, Lanzmann, in maniera insistente, richiama il testimone al proprio dovere, «dobbiamo farlo, lo sai». Nonostante Bomba ripeta di non essere in grado di proseguire, dopo più di due minuti, riesce a completare il discorso, raccontando di come l'amico non fosse riuscito a comunicare ai propri cari quello che sarebbe stato il loro triste destino.

---

<sup>156</sup> Il testimone, con la propria presenza, assume il compito di trasmettere l'esperienza. Oltre a Bomba, un'altra figura iconica, che divenne simbolo dell'incomunicabilità del trauma dell'Olocausto, è Yehiel Dinor, sopravvissuto ad Auschwitz e divenuto in seguito scrittore sotto il nome K-Zetnik, la cui formula, seguita dal numero personale di matricola tatuato sul braccio sinistro, identificava i prigionieri di un *Konzentration Zenter* (Campo di Concentramento). L'uomo, dopo essere stato interrogato come testimone al processo Eichmann, dopo aver evocato e descritto la propria prigionia rispondendo a precise e dettagliate domande, ebbe un collasso ed entrò in coma. Tuttavia, come sottolinea Felman, la testimonianza di K-Zetnik «non rappresenta solo l'incomunicabilità del trauma ma la drammatizza, la mette in scena attraverso la caduta nel coma e il suo collasso nel silenzio», S. Felman, *The Juridical Unconscious*, cit., p. 161.

Ritornare sul proprio passato, a distanza di più di trent'anni dall'evento traumatico, per il testimone non significa semplicemente mettere in scena la propria sopravvivenza. Lanzmann richiede che il testimone «ritorni dallo stato di sopravvivenza allo stato di dolore e terrore provato»<sup>157</sup>. Se il ruolo del testimone è quello di rompere il silenzio che reprime l'esperienza traumatica, il ruolo del narratore, in questo caso il regista, consiste nell'assicurarsi che la narrazione continui. Secondo Lanzmann, «bisogna conoscere e vedere. Indissolubilmente»<sup>158</sup>. Le testimonianze assumono una connotazione fisica diventando l'*embodiment*<sup>159</sup> di una storia traumatica, dal momento che il regista, per fare in modo che venga riattivato ed elaborato cognitivamente il trauma rimosso, chiede ai sopravvissuti di riprodurre gesti e azioni compiuti nel corso dell'evento che assumono la funzione di «coordinata anamnesica»<sup>160</sup>. Lanzmann adotta una serie di strategie di ricostruzione della messa in scena al fine di favorire il processo di immedesimazione e di conseguenza di ri-elaborazione del trauma. Nel caso della testimonianza di Bomba, il regista affitta per le riprese un negozio di barbieri in Israele, invitando il sopravvissuto a tagliare i capelli ad un cliente durante il corso del racconto<sup>161</sup>. Il *reenactment*<sup>162</sup>, la ripetizione del gesto, non raffigura necessariamente un atto di mimesis con la realtà traumatica ma un *memory trigger*, che possa far riemergere il rimosso traumatico, «il subcosciente emerge attraverso il cosciente»<sup>163</sup>. Facendo riferimento al tipo di trasmissione promossa da questa testimonianza, Ivelise Perniola sottolinea che:

Lanzmann sui personaggi ha un carattere maieutico; l'autore non pretende e non è interessato all'obiettività di una testimonianza senza spessore drammatico,

---

<sup>157</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 119.

<sup>158</sup> C. Lanzmann cit. in A.P. Colombat, *The Holocaust in French Film*, Scarecrow Press, New York-London 1993, p. 301.

<sup>159</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit.

<sup>160</sup> I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2014, p. 195.

<sup>161</sup> Durante il proprio racconto, Bomba taglia i capelli ad un uomo nonostante nel campo di Treblinka fosse incaricato di rasare le donne e i bambini. Su questa specifica scelta, Lanzmann puntualizza: «Penso che Bomba non sarebbe stato d'accordo di fare questo con le donne, e penso che non sarei stato d'accordo neanche io. Penso che sarebbe stato insopportabile. Non si sarebbe trasmesso nulla, sono sicuro. Sarebbe stato osceno». C. Lanzmann, *Shoah: An Oral History of the Holocaust*, Pantheon Books, New York 1985, p. 97.

<sup>162</sup> Brian Winston identifica la pratica del *reenactment* come una ricostruzione, «*reconstruction as a documentary technique*», che non priva il film del valore documentario, nonostante sia una pratica che porta ad un processo di finzionalizzazione. Lo studioso identifica differenti modalità e tipologie di *reenactment*, un ampio spettro di forme che va dal non intervento al completo intervento degli eventi del profilmico. B. Winston, *Honest, Straightforward Re-enactment*, cit., p. 163.

<sup>163</sup> I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit., p. 137.

preferisce piuttosto mettersi in gioco, partecipare alla costruzione di una finzione su base reale e realizzare un'opera che lo coinvolga in quanto parte attiva nel processo di rispecchiamento psicologico tra testimone diretto e testimone indiretto<sup>164</sup>.

La ricostruzione finzionale del contesto, atta a far rivivere una determinata esperienza, risulta evidente anche nella ri-messa in scena del viaggio in treno compiuto dagli ebrei verso il campo di concentramento di Treblinka. Lanzmann chiede a Henrik Gawkowski, l'ex macchinista polacco che nel 1942-1943 guidava i treni della morte, di ripetere le stesse azioni e gesti di trent'anni prima a bordo di una locomotiva, simile a quella che pilotava in passato. Questa sequenza fornisce allo spettatore un punto di vista parallelo a quello delle vittime o dei carnefici, dal momento che l'uomo non è un sopravvissuto al trauma dell'Olocausto ma, consapevole dell'orrore che si stava consumando, rimase indifferente e non intervenne. Questa volta, non sollecitato per alcuna ragione da Lanzmann, Henrik, nel momento in cui su quella locomotiva rivive la propria esperienza, compie un'azione assolutamente inaspettata e sconvolgente, ovvero quella di passarsi il dito lungo la gola, gesto che i polacchi indirizzavano agli ebrei diretti ai campi di concentramento. La comunicazione non verbale della testimonianza si esplica attraverso una connotazione gestuale che «innesca nello spettatore un processo di coinvolgimento emozionale»<sup>165</sup>. Il gesto compiuto da Henrik viene poi ripetuto successivamente da altri polacchi a Chelmo<sup>166</sup>. Come sottolinea Ivelise Perniola: «attraverso le attente scelte di montaggio, il regista francese trasforma progressivamente lo spettatore da testimone del gesto (nel momento in cui esso viene fatto per la prima volta) a interprete di quest'ultimo (nel momento in cui viene ripetuto più volte)»<sup>167</sup>.

Oltre al gesto, è il luogo l'altro polo intorno al quale si costruisce la riattivazione nel presente e la ri-elaborazione dell'esperienza traumatica. La testimonianza viene associata e accompagnata dal ritorno fisico sul luogo in cui è avvenuta la vicenda. Il regista decide di ri-mostrare in questo modo sia al sopravvissuto sia allo spettatore dove è avvenuto l'episodio traumatico, al fine di poter offrire «un'autentica esperienza emozionale dello spazio»<sup>168</sup>. La scelta di ritornare sui luoghi in cui l'individuo ha vissuto l'esperienza

---

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>166</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, cit.

<sup>167</sup> I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit., p. 138.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 126.

traumatica, in modo da rielaborare cognitivamente la memoria repressa, risulta evidente fin dalla prima scena del film. Lanzmann riporta infatti Simon Srebnik, ebreo polacco di quarantasette anni e naturalizzato israeliano, al campo di concentramento di Chelmo, dove era stato prigioniero. Una volta giunto sul campo, dove aveva assistito allo sterminio di migliaia di ebrei e alle operazioni di smantellamento, l'uomo sembra quasi non riconoscere quel luogo. «È difficile da riconoscere ma era qui. Hanno bruciato le persone qui. Molte persone furono bruciate qui. Sì, questo è il posto» commenta Srebnik. Dopo queste parole, una panoramica mostra il campo di sterminio, diventato ormai una grande radura in cui sono rimasti solamente alcuni mattoni delle fondamenta. L'uomo percorre questo spazio dicendo che, oggi come allora, il luogo è rimasto estremamente tranquillo e pacifico. «Quando bruciavano duemila ebrei ogni giorno era tranquillo come adesso, nessuno urlava» afferma Srebnik. Attraverso il proprio racconto, il sopravvissuto guida lo spettatore in un luogo che solo lui sa riconoscere, a cui solo lui riesce ad attribuire un significato, dal momento che «solo negli occhi del testimone è impressa l'immagine reale di quanto è accaduto e soprattutto di dove è accaduto»<sup>169</sup>.

L'uomo, che all'epoca della prigionia aveva quattordici anni, all'interno del campo svolgeva diversi compiti tra cui quello di allietare e intrattenere le guardie SS naziste cantando canzoni popolari polacche o componimenti militari prussiani che gli venivano insegnati. Lanzmann chiede a Srebnik di intonare nuovamente quei canti, questa volta non per cercare la salvezza, non accompagnati dalla paura di essere ucciso, ma come strumento per riattivare cognitivamente l'esperienza traumatica. Se inizialmente, come ricorda Lanzmann, facendo riferimento al loro primo incontro avvenuto in Israele, il sopravvissuto riusciva solamente a rievocare alcune impressioni e sensazioni frammentarie e sconnesse, da cui non si riusciva a ricreare un racconto unitario, il ritorno sul luogo del trauma e il ripetersi di determinate condizioni e fattori, come l'atto del canto, gli permette di processare l'esperienza, riattivare il ricordo superando l'afasia che lo aveva colpito.

La scelta iconoclasta portata avanti nel film si costruisce attraverso l'immagine del presente, la meno mistificatoria, in rapporto con il ricordo passato, che «può essere fornita soltanto dalla congiunzione del luogo e del testimone, diretto o indiretto che sia»<sup>170</sup>. Come

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 128.

abbiamo sottolineato in precedenza, le riflessioni intorno alle forme e ai limiti figurativi dell'esperienza traumatica sono strettamente interconnessi alla rimozione storica e memoriale promossa dal nazismo. Il regime cerca di cancellare completamente qualunque tipo di traccia attraverso lo smantellamento del campo di concentramento di Chelmno, bruciando tutti i corpi, riducendo le ossa dei prigionieri in polvere da buttare nel fiume Narew. Il film si oppone a questo processo di rimozione dal momento che la testimonianza, il ricordo di Srebnik, parte dal riconoscimento del luogo dello sterminio, dalla distruzione e dalla cremazione, «il processo della cancellazione della memoria, in altre parole, inizia con la memoria della cancellazione stessa»<sup>171</sup>.

Lanzmann non è interessato ad una rappresentazione del passato, ad un racconto oggettivo, ad una documentazione storica ma a riflettere sul rapporto tra ricordo e rimozione nella costruzione della memoria collettiva<sup>172</sup>. Questo aspetto si evince chiaramente nel momento in cui il regista porta il sopravvissuto nella chiesa di Chelmno, luogo in cui venivano raccolti e tenuti gli oggetti personali dei prigionieri del campo di concentramento. All'uscita dalla messa, la comunità del paese riconosce l'uomo, quel giovane ragazzo con le catene alle caviglie e con la voce incantevole. Il regista chiede ai polacchi testimoni dell'Olocausto, nonostante non abbiano vissuto l'esperienza traumatica dei prigionieri, di raccontare e descrivere quello che si ricordano e come era il loro rapporto con gli ebrei, se erano dispiaciuti della fine che avevano fatto migliaia di persone. «Come mai secondo voi è accaduto tutto questo agli ebrei?» domanda Lanzmann. «Perché erano i più ricchi» risponde la folla che si era riunita sulla scalinata della chiesa e che circondava Srebnik. A quel punto, un uomo polacco, il signor Kantarowski, si stacca dal gruppo e si posiziona davanti alla macchina da presa, lasciando gli altri alle proprie spalle e inizia a raccontare un episodio che gli ha riferito un amico. Alle persone di Mindjewyce radunate in piazza, un rabbino ha detto che «circa duemila anni fa gli Ebrei hanno condannato a morte Cristo che era del tutto innocente. E quando l'hanno fatto hanno gridato: “Che il suo sangue ricada sulle nostre teste e sulle teste dei

---

<sup>171</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit., p. 77.

<sup>172</sup> Nonostante la funzione della memoria collettiva sia quella di «favorire la coesione di un gruppo sociale e garantirne l'identità», in epoca moderna, come sostiene Paolo Jedlowski, le identità diventano problematiche generando conflittualità. Il rapporto tra questa tensione e la memoria non si pone semplicemente «nell'ottica di rafforzare l'identità ma anche di ridiscuterla, ad esempio rielaborando il passato nella prospettiva di arricchire il rapporto di una collettività con la propria storia». P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, F. Angeli, Milano 2002, pp. 115-116.

nostri figli”. Forse quel momento è giunto, allora non facciamo niente, andiamo, facciamo quello che ci chiedono». A quel punto Lanzmann gli risponde: «Lei pensa che gli Ebrei abbiano espiato la morte di Cristo?». «Lui non pensa questo, o che Cristo voglia vendicarsi. È il rabbino che l’ha detto. Era la volontà di Dio, questo è tutto!» conclude un altro uomo mentre le sue parole vengono confermate dall’intera folla.

Nel momento in cui Lanzmann chiede di affrontare il ricordo dello sterminio degli ebrei, la comunità polacca di Chelmno sostituisce la memoria della persecuzione con un’auto-mistificazione prodotta dal signor Kantarowski. Tuttavia, come sottolinea Felman, la strategia di Lanzmann non cerca di confutare questa “falsa testimonianza” ma di drammatizzare i suoi effetti<sup>173</sup>. L’indifferenza e le colpe della comunità, che non è intervenuta e non ha cercato di impedire in alcun modo lo sterminio avvenuto trentacinque anni prima, ritornano e si ripropongono nel presente storico in questa «libera associazione per spiegare l’inspiegabile»<sup>174</sup>. Srebnik ritorna ad essere una vittima all’interno di quella comunità, che sostanzialmente lo toglie dal centro dell’inquadratura, silenziando la sua testimonianza, attraverso un processo di screditamento secondo cui la persecuzione ebraica sarebbe da ricondurre alla crocifissione di Gesù. La riduzione e l’interpretazione di un evento, per natura incomprensibile, in un mito che assicura una spiegazione totalizzante e unitaria riflettono «il collasso della materialità della storia e la seduzione della favola», il disfaccimento di tutti i «discorsi culturali sia per raccontare sia per testimoniare l’Olocausto»<sup>175</sup>. La comunità polacca di Chelmno ha rifiutato di vedere direttamente l’accaduto, rimuovendo la propria responsabilità e complicità. «Non potevi guardare là. Non potevi parlare con un ebreo. Anche se passavi dalla strada non potevi guardare là» risponde una donna. «Potevi vederli, ma in maniera furtiva. Solo di sfuggita», commenta ancora.

Per quanto riguarda invece la mancata assunzione di responsabilità da parte dei carnefici, nel film, i gerarchi nazisti dichiarano al regista di non aver visto, paradossalmente, i corpi di migliaia di individui uccisi nei campi di concentramento. Walter Stier, responsabile del dipartimento dei trasporti ferroviari del partito Nazista, senza il cui consenso i treni della morte non potevano giungere alla destinazione finale,

---

<sup>173</sup> S. Felman, *The Return of the Voice, Claude Lanzmann’s Shoah*, in S. Felman, D. Laub (a cura di), *Testimony*, cit. pp. 204-283.

<sup>174</sup> L. Williams, *Mirrors without Memories*, cit., p. 17.

<sup>175</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 134.

sostiene di non aver mai visto un convoglio. «No, mai.... Non ho mai lasciato la mia scrivania. Lavoravamo giorno e notte» sostiene l'uomo. Nel momento in cui Lanzmann gli domanda se sapesse cosa avvenisse a Treblinka, questo risponde: «Certo che no, come potevo saperlo? Non ci sono mai stato». Il dialogo prosegue e il regista chiede all'uomo se fosse stato sorpreso dallo sterminio. «Completamente ... Non avevo la benché minima idea. Come quel campo... Come si chiama? Era nel distretto di Oppeln....Ecco mi è venuto in mente: Auschwitz» risponde Stier. In maniera analoga la signora Michelshon, moglie di un insegnante nazista a Chelmno, alla domanda del regista, se avesse mai visto i camion del gas<sup>176</sup>, risponde: «No.... Sì, cioè dall'esterno. Facevano avanti e indietro. Non ho mai guardato cosa ci fosse dentro; Non ho visto ebrei lì dentro. Ho visto solo dall'esterno».

Tornando sulla crisi della testimonianza, l'Olocausto sembra rappresentare un evento senza testimoni, non solo per il fatto che lo schema del genocidio preveda l'annientamento completo di qualunque traccia testimoniale, ma anche per un «*accidenting of perception*, una spaccatura nel processo stesso di testimonianza oculare»<sup>177</sup>. Come sottolinea Felman, *Shoah* «ci permette di testimoniare la crisi della testimonianza, e ci mostra come, al di fuori di questa crisi, la testimonianza diventi un'attività critica»<sup>178</sup>. Il testimone non è semplicemente chi osserva, chi registra nella memoria, chi ricorda un evento passato, ma ricopre una posizione unica in riferimento ad un accaduto, un racconto che non può essere trasmesso allo stesso modo da nessun altro. Oltre a descrivere i meccanismi dello sterminio, il film riflette sulle diverse e molteplici modalità in cui l'Olocausto continua a vivere nel presente<sup>179</sup>. Ad emergere è un insieme di polifonie, apparentemente in contrasto, dissonanti, racconti frammentari, ricordi inevitabilmente soggettivi e parziali che rendono impossibile la costruzione di un discorso unitario. Le testimonianze raccolte nel film tuttavia, nonostante la loro fallacia, non perdono di importanza storiografica dal momento che, secondo l'autore, rappresentano l'unico modo e possibilità di trasmissione dell'esperienza traumatica.

---

<sup>176</sup> I *Gaswagen* erano particolari autocarri utilizzati come strumento di esecuzione prima della costruzione delle apposite camere a gas.

<sup>177</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 110.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>179</sup> Il testimone diventa: «uomo-memoria che attesta che il passato era e che è sempre presente». A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris 1998; *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 118.

L'aspetto linguistico problematizza ulteriormente i livelli epistemologici e simbolici della comprensione, accentuando il «collasso della materialità della storia»<sup>180</sup>. I testimoni infatti rilasciano interviste in greco, ebraico, polacco, tedesco e yiddish tradotte in francese da un interprete. Facendo riferimento alla «*temoignage a deux temps*»<sup>181</sup>, secondo Gabriela Stoicea, Lanzmann aggiunge consapevolmente un ulteriore livello di frammentazione dell'esperienza traumatica attraverso la frammentazione del discorso linguistico e del necessario lavoro di traduzione e quindi di mediazione, modificazione del racconto<sup>182</sup>. Il regista, in aggiunta, ripete alcune parti della testimonianza per sottolineare un concetto o una frase espressa dall'individuo. Una ripetizione che richiama il carattere iterativo e latente alla base dell'esperienza traumatica. L'incomprensione, storica e linguistica, è dunque strettamente interconnessa con la ripetizione e la dilatazione temporale dovuta al processo di traduzione.

Riflettendo ancora sull'aspetto linguistico, Felman nota come il film ci collochi nella posizione di un testimone che vede e che sente ma che non può comprendere il significato di quello che sta succedendo, fino a quando questo non viene svelato dall'intervento dell'interprete, la cui traduzione, ad ogni modo, «non potrà essere sempre assolutamente accurata»<sup>183</sup>. Alla luce delle mancanze, delle omissioni, delle riduzioni che il processo di traduzione<sup>184</sup> comporta, Lanzmann sembra voler preservare la natura irrepresentabile ed indicibile dell'esperienza traumatica nella perpetua situazione di incomprendimento, dal momento che il significato dell'evento risiede precisamente nel modo in cui «si oppone ad una comprensione semplice»<sup>185</sup>.

*Shoa* rappresenta dunque un testo fondamentale per quanto concerne il dibattito politico, etico, morale ed epistemologico intorno alla rappresentazione dell'Olocausto, così come dell'esperienza traumatica più in generale, dal momento che attua una profonda

---

<sup>180</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 134.

<sup>181</sup> F. Kaufmann, *Interview et Interpretation consecutive dans le film Shoah de Claude Lanzmann*, in «Meta», Vol. 38, No. 4, 1993, pp. 664-73, (669).

<sup>182</sup> G. Stoicea, *The Difficulties of Verbalizing Trauma: Translation and the Economy of Loss in Claude Lanzmann's Shoah*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», Vol. 39, No. 2, Fall 2006, pp. 43-53.

<sup>183</sup> S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 111.

<sup>184</sup> Ivelise Perniola, riflettendo sul processo di traduzione della testimonianza originale, fa riferimento inoltre al saggio di Walter Benjamin in cui si mette in evidenza la proprietà metamorfica del passaggio linguistico. I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit.

<sup>185</sup> C. Caruth, *Recapturing the Past: Introduction II*, in C. Caruth (a cura di) *Trauma Explorations in Memory*, cit., pp. 151-157, (153).

riflessione sui limiti della narrazione storica così come sul valore della testimonianza come forma storiografica. Tra la narrazione fattuale degli eventi e l'istanza finzionale, ovvero la messa in scena cinematografica di quanto accaduto, il film si interroga anche sui limiti stessi della realtà rappresentata. La problematicità della connessione referenziale tra la rappresentazione dei fatti e la verità univoca dell'evento è l'assunto principale, come abbiamo precedentemente sottolineato, del documentario postmoderno, che prevede una ricostruzione in chiave finzionale e immaginaria di quanto accaduto, piuttosto che una mera riproposizione. Durante un incontro avvenuto a Yale Lanzmann dichiara:

*Shoah*, non è certamente un film storico.... L'intento di *Shoah* non è quello di trasmettere conoscenza, nonostante ci siano delle informazioni nel film.... Il libro di Hilberg *The Destruction of the European Jews* è stata davvero la mia Bibbia per molti anni.... Ma a differenza di quest'ultimo, *Shoah* non è un film storico, è qualcos'altro.... Per racchiudere in una parola cosa sia per me il film, direi è un'incarnazione, una resurrezione e che l'intero processo del film sia un processo filosofico<sup>186</sup>.

Hirsch sottolinea come il film incarni perfettamente la tendenza modernista per cui «l'attenzione dello spettatore viene bilanciata dal contenuto dell'intervista e dalla sua forma, e dove il processo filmico di costruzione della conoscenza storica risulta relativamente evidente»<sup>187</sup>. La dimensione performativa del *reenactment* e della testimonianza su cui il film indirizza l'attenzione, «*performative self-consciousness*»<sup>188</sup> come viene definita dallo studioso, rappresenta uno strumento per combattere, debellare il processo di rimozione e annientamento promosso dalla soluzione finale. La pratica del *reenactment*, facendo in modo che l'esperienza traumatica venga ri-performata dove ha avuto luogo o in un *setting* che possa ricordarlo, pone una riflessione sull'*aesthetic transformation of the image of the unimaginable*<sup>189</sup>. Lanzmann dunque non è solo

---

<sup>186</sup> *An Evening with Claude Lanzmann*, May 1986, la prima parte della visita di Lanzmann a Yale, videoregistrata dalla Yale University, cit. in S. Felman, *In an Era of Testimony*, cit., p. 112.

<sup>187</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit., p. 81. Oltre a *Shoah*, Hirsch fa riferimento anche a *The Sorrow and the Pity* (*Le Chagrin e la Pitié*, Marcel Ophüls, 1969) e a *Cronaca di un'estate* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961).

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>189</sup> G. Koch, *The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable*, in «October», Vol. 48, 1989, pp. 15-24.

interessato a comprendere e a mostrare cosa sia accaduto a Treblinka, come negli altri campi di sterminio, ma si focalizza sulle modalità in cui è stata esperita questa esperienza traumatica da parte dei sopravvissuti e come questa possa venir ri-esperita una seconda volta.

Passato e presente si intrecciano in un collasso temporale che Gertrud Koch definisce «*a caesura*», «una scatola nera tra il prima e il dopo dell'esperienza traumatica ed è esperita come una discontinuità. [...] L'organizzazione complessa delle dimensioni temporali e spaziali in *Shoah* evoca questo senso immediato di venir ingoiati in una scatola nera»<sup>190</sup>. Nel film, attraverso il *reenactment*, i testimoni ritornano ad interpretare ciò che sono realmente, il presente e il passato arrivano a collidere, «il passato nel film esiste non come un *time frame* in bianco e nero separato dal resto, ma come una dimensione che pervade il presente come una nebbia»<sup>191</sup>.

#### 1.4 *One more time with feeling. Dall'acting out al working through*

In uno studio successivo a quello di Caruth, di Felman e di Laub, Dominick LaCapra, concentrandosi ancora sull'approccio dissociativo e sulla paralisi psichica del soggetto esposto ad un'esperienza di tale natura, aveva notato che, in linea con una nozione di intangibilità, incomunicabilità dell'accaduto, poteva emergere una sacralizzazione del trauma<sup>192</sup>. Nonostante «il trauma sia un'esperienza perturbante che stravolge il soggetto e che crea dei vuoti nell'esistenza»<sup>193</sup>, per oltrepassare la “fissazione sul trauma”, propria dell'approccio dissociativo, LaCapra nella sua ricerca successiva fa riferimento a due modelli di analisi possibili di ricordo e scrittura dell'esperienza. Il meccanismo che

---

<sup>190</sup> G. Koch, *The Angel of Forgetfulness and the Black Box of Facticity: Trauma and Memory in Claude Lanzmann's Film Shoah*, in «History and Memory», Vol. 3, No. 1, 1991, pp. 119-134, (130). Koch afferma che la strategia di Lanzmann, di incoraggiare i sopravvissuti a ri-mettere in scena le proprie memorie, è stata influenzata dalla teoria esistenzialista elaborata da Sartre, secondo cui, prima di qualsiasi formazione di linguaggio, nell'individuo è presente una materialità che emerge nel momento in cui vengono ripetuti determinati gesti e azioni. Lo studioso fa riferimento alla critica mossa da Sartre verso la psicoanalisi freudiana nello scritto J-P. Sartre, *Le scenario Freud*, Gallimard, Paris 1984; *Freud. Una sceneggiatura*, Einaudi, Torino 1985.

<sup>191</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit.

<sup>192</sup> D. LaCapra, *Representing the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca-London 1994.

<sup>193</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, p. 41.

persegue le ipotesi dissociative è quello dell'*acting out*<sup>194</sup>, configurandosi come una serie di atti compulsivi che vengono compiuti in maniera inconscia e di cui il soggetto non ha il controllo, che sfuggono a qualunque tentativo di definizione, come si riscontra in psichiatria in molteplici psicopatie o disturbi del comportamento<sup>195</sup>. Questo tipo di ripetizione compulsiva si può riscontrare nelle persone che subiscono un'esperienza profondamente traumatica dal momento che:

Tendono a ri-vivere gli eventi, o almeno trovano che quelli avvenimenti si introducono nella loro esistenza presente attraverso, per esempio, dei flashback, o incubi, o attraverso parole che vengono ripetute in maniera compulsiva e che non sembrano possedere il loro significato ordinario perché stanno assumendo differenti connotazioni da un'altra situazione, in un altro contesto<sup>196</sup>.

La ripetizione compulsiva dell'*acting out*, rispondente al modello dissociativo e della paralisi psichica, che richiama la coazione a ripetere, non prevede alcun tentativo di rottura con la fissazione del trauma. L'individuo si trova intrappolato, imprigionato a rivivere l'esperienza repressa, in un vortice che annulla qualsiasi distinzione tra passato e presente. I soggetti hanno la tendenza a «vivere nel presente come se fossero ancora completamente nel passato, con nessuna distanza da questo»<sup>197</sup>.

Il modello del *working-through* invece, secondo LaCapra, segna un tentativo di superamento del trauma attraverso l'elaborazione cognitiva dell'evento e dei suoi contenuti. Lo studioso parte dal binomio teorizzato da Freud in cui la melanconia si contrappone al lutto (*mourning*) nel processo psicologico che segue la perdita di una persona cara, così come la perdita della libertà personale. La melanconia, secondo Freud, «è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso sentimento, da un venir meno

---

<sup>194</sup> Il termine *acting out* rappresenta la traduzione inglese del verbo *agieren*, utilizzato da Freud per definire la sostituzione dell'azione al pensiero, in riferimento alla clinica psicoanalitica e alla terapia analitica. LaCapra fa riferimento alla psicanalisi freudiana per sviluppare un concetto da applicare agli studi storici. S.M. Turillazzi, A. Pazzagli, *Acting-out*, in «Rivista di psicoanalisi», Vol. 30, 1984, pp. 93-105.

<sup>195</sup> Come sottolineano Laplanche e Pontalis, l'aggiunta della posposizione *out* al verbo *to act*, che usato transitivamente significa recitare, aggiunge il senso di un'esteriorizzazione, esibizione attraverso l'azione. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, PUF, Paris 1967; *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Bari 1990.

<sup>196</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 41.

<sup>197</sup> D. LaCapra in A. Goldberg, *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, in «Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies», 9 Jun. 1998, [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)

dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilito di sé che si esprime in auto-rimproveri e autoinganni e culmina nell'attesa delirante di una punizione»<sup>198</sup>. La melanconia non prevede alcun tipo di elaborazione ma una scissione dell'Io a livello patologico. Il *mourning*, invece, non consiste nella cancellazione del ricordo ma permette al soggetto di elaborare le memorie traumatiche fino ad un'accettazione, seppur lenta e dolorosa, che comporta un distacco dall'oggetto.

LaCapra pone inoltre una distinzione tra il concetto di *loss* e di *absence*<sup>199</sup>. La perdita si può collocare su un piano storico, conseguenza di un determinato evento o esperienza, relativa ad un oggetto ben definito per cui è possibile un processo di elaborazione e di superamento. L'assenza invece si posiziona su un piano metastorico e non interessa un oggetto definito o una dimensione temporale distinta e demarcata, «non si può perdere quello che non si ha mai avuto. [...] In questo senso, l'assenza è l'assenza di un assoluto»<sup>200</sup>. Tuttavia, in una situazione post-traumatica, le due condizioni possono collidere tra di loro:

Quando l'assenza è convertita in perdita, si aumenta la probabilità di una nostalgia smarrita o politiche utopiche alla ricerca di una nuova totalità o di una comunità pienamente unificata. Quando la perdita è convertita in assenza, si affronta il vicolo cieco della melanconia senza fine, di un lutto impossibile, un'interminabile aporia in cui ogni processo di rielaborare cognitivamente (*working through*) il passato e le sue perdite storiche viene impedito o abbandonato prematuramente<sup>201</sup>.

Ad ogni modo, il *working through* non deve essere inteso come un'altra tipologia di memoria rispetto all'*acting out* dal momento che i due processi sono strettamente interconnessi. Prendendo le distanze da alcun tipo di concettualizzazione terapeutica, lo studioso sostiene che la pratica del *working through* non implichi necessariamente una

---

<sup>198</sup> S. Freud, *Trauer und Melancholie*, in «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», Vol. 4, No. 6, 1917, pp. 288-301; *Lutto e Melancholia*, in Id. *Opere 1915-1917, Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976, pp. 102-118, (103).

<sup>199</sup> *Loss* e *absence* richiamano i concetti di paura e angoscia teorizzati da Freud in *Al di là del principio di piacere*, mentre la prima riguarda un determinato oggetto di cui si ha timore, la seconda espressione prevede una situazione incerta che elude qualsiasi tentativo di significazione.

<sup>200</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 50.

<sup>201</sup> Ivi, p. 46.

cura. Attraverso il *working through* l'individuo cerca di acquisire una distanza critica dal trauma, «accettare il trauma, inclusi i suoi dettagli»<sup>202</sup>, riuscendo a distinguere passato, presente e futuro. Come prosegue LaCapra: «potrebbero esserci altre modalità, ma è attraverso il *working through* che il soggetto acquisisce la possibilità di diventare un agente etico»<sup>203</sup>.

Questi due processi sono legati agli studi storici dal momento in cui, secondo lo studioso, condizionano il processo di identificazione da parte del ricercatore. Nonostante le figure in cui si identifica normalmente lo storico, nel caso ad esempio dell'Olocausto, siano i *bystanders*, passanti, astanti che non vengono direttamente coinvolti, che si avvicinano maggiormente all'idea di oggettività, neutralità, mantenendo una giusta distanza critica, c'è anche la possibilità che lo studioso si immedesimi nell'esperienza delle vittime. Se da una parte, LaCapra sottolinea l'importanza della ricerca nel raccogliere informazioni, le prove fattuali e le testimonianze, controllare le fonti per cercare di ricostruire un passato che sia «il più convalidato e comprovato possibile», la comprensione storica è indissolubilmente legata alla dimensione affettiva ed emozionale, all'implicazione con l'oggetto di studio<sup>204</sup>. I due estremi delineati dallo studioso consistono dunque nella completa identificazione, per mezzo della quale lo storico cerca di rivivere l'esperienza dell'altro, anche in maniera inconscia, e nella pura oggettificazione, un rifiuto di qualunque tipo di influenza e transfer emozionale, che porta l'osservatore ad essere il più neutrale possibile. Le due dimensioni della ricerca storica, empatia e distanza critica, si ricollegano al processo di *acting out* e di *working through*.

Il processo di identificazione con il sopravvissuto raggiunge il suo estremo nel momento in cui lo storico diventa «una sorta di surrogato della vittima stessa»<sup>205</sup>. LaCapra sostiene che questa estremizzazione sia presente in *Shoah* dal momento in cui Claude Lanzmann sembra esprimere quasi il desiderio di identificarsi con l'esperienza traumatica della vittima. L'approccio adottato dal regista secondo lo studioso è da ricondurre al processo di *acting out*, poiché Lanzmann non ha alcun interesse nella storia e nel racconto dei sopravvissuti, nelle vicende storiche che hanno caratterizzato l'Olocausto, motivo per cui esclude intenzionalmente alcuni testimoni come ad esempio Wladislaw Bartoszewski,

---

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>203</sup> D. LaCapra in A. Goldberg, *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, cit.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

che sarebbero potuti risultare elementi chiave ma che avrebbero raccontato e analizzato l'accaduto in maniera analitica piuttosto che rivissuto o re-incarnato l'esperienza traumatica. D'altronde, come sostiene il regista stesso, l'intento non era quello di ottenere e formulare una storia orale dell'Olocausto, «si è discusso del Nazismo per quarant'anni. Non c'è bisogno di un film per questo»<sup>206</sup>. In maniera provocatoria, come abbiamo sottolineato in precedenza, Lanzmann definisce la sua opera «*a fiction of the real*»<sup>207</sup>, una visione e una dichiarazione che entrano profondamente in risonanza con le tendenze postmoderne e post-strutturaliste nell'interpretazione critica, evidenziate già nel saggio di Shoshana Felman e ribadite dallo stesso regista che fece da co-traduttore, per la pubblicazione in lingua francese, del volume *Au sujet de Shoah: Le Film de Claude Lanzmann*. Lanzmann insiste sul fatto che il suo film non sia un documentario, non consista in una documentazione storica e non debba essere considerato come una rappresentazione dell'Olocausto, un evento per natura indicibile e incomunicabile:

Ho cominciato precisamente con l'impossibilità della storia. Ho inserito questa impossibilità fin dall'inizio. Quello che c'è all'inizio del film è da una parte la sparizione di qualunque traccia: non c'è più nulla e dovevo fare un film aprendo con il nulla. Dall'altra parte invece, c'era l'impossibilità di raccontare questa storia da parte degli stessi sopravvissuti, l'impossibilità di parlare, la difficoltà che emerge per tutto il film di dare vita a qualcosa, e l'impossibilità di nominare un personaggio innominabile<sup>208</sup>.

Secondo LaCapra, tuttavia, questo approccio, che prevede l'incomunicabilità e l'inammissibilità dell'accaduto, così come il dogmatismo con cui viene rifiutata qualunque tipo di immagine d'archivio, che possa collocare l'evento nel passato storico e non nella dimensione presente, provocherebbe «una tendenza a sacralizzare l'Olocausto e circondarlo di taboo»<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> C. Lanzmann, *Les Non-lieux de la memoire*, in M. Deguy (a cura di), *Au sujet de Shoah: Le Film de Claude Lanzmann*, Paris 1990, p. 282 cit. in D. LaCapra, *Lanzmann's Shoah: Here There Is No Why*, in «Critical Inquiry», Vol. 23, No. 2, Winter 1997, pp. 231-269.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 301.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>209</sup> D. LaCapra, *Lanzmann's Shoah*, cit., p. 236.

Facendo riferimento al *Post-Traumatic Stress Disorder* (PTSD), Caruth sottolinea come la possessione sotto forma di flashback e immagini intrusive nella memoria di un evento traumatico sia una caratteristica dell'esperienza del sopravvissuto. La ripetizione del trauma può portare la testimonianza di un evento, che non è stato assimilato cognitivamente nel momento in cui è accaduto, «il trauma non serve semplicemente come una registrazione del passato ma, precisamente, iscrive la forza di un'esperienza che non è stata ancora pienamente riconosciuta»<sup>210</sup>. La ripetizione e la ri-messa in scena dell'esperienza traumatica nel film di Lanzmann, impulsiva e inconscia, secondo quanto afferma LaCapra, si configurerebbe in un *acting out*. Il sopravvissuto viene traumatizzato una seconda volta rivivendo l'accaduto. L'insistenza con cui il regista impone ai sopravvissuti di testimoniare, atto che diventa un imperativo, non porta ad un percorso, processo di ri-elaborazione cognitiva e di superamento del trauma, come si evince nella scena descritta in precedenza in cui Simon Srebnik, sugli scalini della chiesa di Chelmno, sembra essere vittima una seconda volta.

LaCapra prende in esame inoltre la testimonianza rilasciata da Bomba per sottolineare il processo di identificazione da parte del regista nel sopravvissuto. Il regista, commentando l'intervista realizzata al barbiere, sostiene di considerare l'uomo come un fratello<sup>211</sup>. In questo modo, secondo LaCapra, Lanzmann, nel raggiungimento della sua "verità" ovvero nel fare in modo che i sopravvissuti ri-mettano in scena il proprio trauma, influenzato da una particolare affezione emotiva, risulta essere una figura estremamente invasiva che condiziona la transferialità e la testimonianza del soggetto con domande inopportune e dirigendo il dialogo con insistenza inquisitoria<sup>212</sup>. Il regista sembrerebbe spingere il sopravvissuto a ri-vivere la propria esperienza fino al *breakdown*, al crollo, il momento in cui la vittima non riesce a proseguire il proprio racconto.

Partendo dalla tesi proposta da LaCapra, sul ruolo della ripetizione e del transfer legati ad un modello narrativo, Hirsch riflette sul discorso post-traumatico offerto dal testo

---

<sup>210</sup> C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit., p. 151.

<sup>211</sup> Nel film documentario *Claude Lanzmann: Spectres of the Shoah* (2015), diretto da Adam Benzine, Lanzmann torna a parlare del suo approccio e metodo investigativo.

<sup>212</sup> Il processo di reiterazione compulsiva proprio dell'*acting out*, secondo LaCapra, sarebbe da ricondurre inoltre nella struttura del film in cui per l'intera durata (nove ore e mezzo), Lanzmann rivolge le domande esclusivamente ai sopravvissuti ebrei, escludendo altre testimonianze che avrebbero potuto restituire un quadro più ampio e sfaccettato dell'accaduto. Non vengono mai menzionate infatti le comunità Santi e Rom, gli omosessuali o i testimoni di Geova, vittime anche questi dell'Olocausto o testimonianze di polacchi che si erano ribellati al regime. D. LaCapra, *Lanzmann's Shoah*, cit.

filmico. La strategia del *reenactment* adottata dal regista supera il silenzio e il negazionismo, rovesciando il processo di annientamento e cancellazione di qualunque traccia promosso dal regime nazista. La ripetizione dell'esperienza traumatica in questo modo può riferirsi al *working through* nel momento in cui trasmette la memoria di testimoni taciuta per molti anni ad un pubblico. In maniera differente dall'*acting out*, che consiste in un'azione compulsiva e solitaria, nel *working through*:

L'attenzione simpatetica degli altri combatte l'isolamento associato al trauma passato e offre al suo posto la possibilità di una consapevolezza che l'evento traumatico sia alle spalle, che esista nel presente uno spazio sicuro all'interno del quale la memoria può essere convertita da impressioni non assimilate a una narrazione simbolica da trasmettere ad un ascoltatore»<sup>213</sup>.

Il regista fa in modo che i sopravvissuti ri-mettano in scena le proprie esperienze traumatiche represses per un pubblico così come per la storia. Facendo ancora riferimento alla testimonianza di Bomba, che non consiste in una ricostruzione dell'esperienza il più fedelmente possibile rispetto a quanto accaduto, ma in un'evocazione del trauma represso dal sopravvissuto che avviene tramite la ripetizione di gesti e azioni che segnano emotivamente il soggetto, Sylvie Jasen riflette sulla pratica del *reenactment* e sulla funzione epistemologica e storiografica nella creazione di un "evento". La dimensione performativa della testimonianza nel presente storico associata al processo mnemonico, così come alla presenza della macchina da presa in un ambiente cinematografico, finzionale, che richiama il luogo del trauma o alcuni aspetti dell'esperienza, costruisce un evento. Se da una parte, il *reenactment* di un evento cerca di ricostruire il racconto del passato e l'ambientazione in maniera più attinente possibile al referente storico, preservando e illustrando un episodio chiaramente delimitato ed enfatizzando «il contenuto rappresentato come oggetto di conoscenza»<sup>214</sup>, *reenactment as event* invece, prevede un processo formativo che riguarda «la dinamica tra l'atto performativo e l'atto di filmare come costitutivo e affettivo incontro in uno spazio e tempo condiviso»<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit., p. 84.

<sup>214</sup> S. Jasen, *Reenactment as Event*, cit., p. 57.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 65.

Seppur mosso da un'intenzione e da un approccio differente rispetto a quello di Lanzmann, anche Werner Herzog utilizza la pratica del *reenactment* come mezzo stilistico al fine di riflettere sul processo di ricostruzione storica e come modalità di rappresentazione della memoria traumatica. *Little Dieter Needs to Fly* (1997)<sup>216</sup> ripercorre l'esperienza di Dieter Dangler, un pilota dell'esercito americano di origine tedesca che venne catturato e torturato durante la Guerra del Vietnam<sup>217</sup>. Il film è diviso in capitoli che scandiscono la vita di Dieter, l'infanzia trascorsa a Wildeberg, la città natale, le macerie e la distruzione della Seconda Guerra mondiale, l'arrivo negli Stati Uniti, il desiderio che l'ha spinto a diventare pilota, l'arruolamento, fino ad arrivare al 1966, la sua prima missione, l'abbattimento del suo velivolo, la prigionia e la rocambolesca fuga.

La dimensione traumatica dell'esperienza viene enunciata in apertura. Mentre l'uomo sta guidando la propria automobile la voce over del regista commenta: «gli uomini sono spesso perseguitati dalle cose che li sono successe nella vita, specialmente nelle guerre o in altri eventi di grande intensità. Alcune volte vedi questi uomini camminare per strada o guidare la macchina, le loro vite sembrano normali, ma non lo sono». Dieter sembra ancora perseguitato dai fantasmi del passato, come afferma lui stesso: «quando guido la mia auto, spesso sento le voci dei miei amici defunti. Alcune volte il mio amico Duane Martin mi chiama e mi dice che i suoi piedi sono freddi. Proprio per questo, anche in un giorno caldo e soleggiato, tengo il tettuccio alzato».

Herzog rifiuta il dogmatismo di Lanzmann e ripercorre il racconto del sopravvissuto utilizzando vecchie fotografie, così come immagini di repertorio o frammenti di altri film, come *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), per descrivere le scene di guerra. Inoltre, la presenza del regista risulta essere molto meno invadente rispetto a quella di Lanzmann in *Shoah*. Dal momento che Dieter sembra avere chiarissimo il ricordo della propria esperienza traumatica, i sei mesi trascorsi prigioniero dei Vietcong, la fuga e infine la liberazione da parte delle truppe americane, Herzog non deve in alcun modo

---

<sup>216</sup> La prima versione del film, intitolata *Fuga dal Laos (Flucht aus Laos, 1997)*, di cinquantadue minuti, era stata realizzata da Herzog per l'emittente televisiva tedesca ZDF all'interno di una serie chiamata *Viaggio all'inferno (Höllenfahrten)*. Per lo stesso canale, il regista firma un altro documentario, *Wings of Hope (Julianes Sturz in den Dschungel, 2000)*, un film che si concentra sulla storia di Juliane Koepcke, una donna di origine tedesca, unica sopravvissuta ad un incidente aereo avvenuto in Perù nel 1971.

<sup>217</sup> Herzog avrebbe voluto girare un film di finzione sulla vicenda ma, data la difficoltà di ottenere i finanziamenti necessari, decise di realizzare un documentario, facendo ri-mettere in scena al sopravvissuto la propria esperienza traumatica. Il regista, tuttavia, riesce a portare a compimento il suo progetto iniziale nel 2006 con *L'alba della libertà (Rescue Dawn)* in cui il protagonista Dieter Dangler viene interpretato da Christian Bale.

spingere l'ex-soldato a proseguire nel proprio racconto o insistere sull'importanza e sull'imperativo di testimoniare<sup>218</sup>.

Herzog si reca in Thailandia, dal momento che era risultato impossibile girare il film in Laos, nel luogo esatto in cui l'uomo era stato fatto prigioniero, e lascia che Dieter racconti la propria esperienza ri-mettendola in scena. I gesti e le azioni vengono ri-performati sia per far ri-emergere l'esperienza traumatica sia per rendere la narrazione più coinvolgente ed empatica per lo spettatore. L'uomo, in un villaggio che richiama il luogo della sua prigionia, il luogo del trauma, descrive dettagliatamente il modo in cui venivano tenuti i prigionieri, come erano fatte le celle, cosa veniva dato loro da mangiare mentre intorno a lui alcune persone del posto interpretano i vietcong. La pratica del *reenactment*<sup>219</sup> occorre a ricreare il passato in maniera intensificata, cercando di far rivivere un certo tipo di esperienza allo spettatore nella dimensione presente. «Ogni cosa nel film è autentica, ma per intensificare il racconto è tutto ri-organizzato, scritto e provato. [...] C'è difficilmente una scena che non sia stata girata almeno cinque volte prima che venisse in maniera giusta»<sup>220</sup>, commenta il regista.

La dimensione finzionale del racconto si manifesta in maniera esplicita nel momento in cui l'uomo racconta di quando denunciò ai carcerieri il furto della propria fede nuziale, per mano di un abitante del villaggio. Dopo aver discusso, i vietcong portarono il ladro davanti a Dieter e con un machete gli tagliarono di netto il dito, con ancora l'anello attaccato. Mentre l'ex-soldato racconta l'episodio, la persona rimastagli accanto, che interpreta uno dei carcerieri, sembra profondamente choccata, non tanto dalle parole dell'uomo, dal momento che probabilmente non comprende la lingua inglese, ma per la veemenza e il trasporto dei gesti compiuti da Dieter mentre rivive la propria esperienza. A quel punto il sopravvissuto mette un braccio intorno al collo del laotiano, come per tranquillizzarlo, e gli confida: «è solo un film, non ti preoccupare. Poi hai ancora il dito e tutto il resto».

---

<sup>218</sup> E. Ames, *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

<sup>219</sup> Bill Nichols afferma che il *re-enactment* praticato in *Little Dieter Needs to Fly* rappresenta un «*Brechtian sense of distanciation*» dal momento che «il senso di qui e ora è insieme collegato ad una consapevolezza di là e poi, e così la sensazione di presenza, di essere qui (*beingthereness*) dell'immagine in movimento e la sensazione di essere stato qui (*havingbeenthereness*) dell'evento storico, converge nel gesto». B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, cit., p. 85.

<sup>220</sup> P. Cronin, *Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p. 265.

Il regista lascia completamente spazio a Dieter di raccontare e rivivere l'accaduto senza intervenire, ponendo delle domande o pungendo il testimone su alcuni aspetti della propria esperienza. Ad emergere dunque è una memoria traumatica corporale<sup>221</sup>. Attraverso la pratica del *reenactment* il corpo diventa strumento per re-interpretare il passato, dal momento che la ri-messa in scena non dipende da documenti o artefatti storici ma è il corpo che diventa «veicolo per portare il passato nel presente»<sup>222</sup>.

La ripetizione meticolosa dei gesti e delle azioni legate all'accaduto da parte del sopravvissuto non si configura in una serie di atti compulsivi. Il trauma non ritorna in maniera inconscia. Dieter sembra aver già avuto modo di ri-elaborare la propria esperienza che non è stata sepolta per anni nel silenzio. L'uomo ha infatti raccontato l'episodio della prigionia e della fuga innumerevoli volte, ai propri commilitoni, ai superiori, alle autorità militari così come ai giornalisti, come viene mostrato nel film. Il soggetto ha il pieno controllo dei propri gesti e delle proprie azioni, la cui ripetizione, performata davanti alla macchina da presa, non si associa al processo di *acting out* rispondente al modello dissociativo ma all'elaborazione cognitiva dell'evento e dei suoi contenuti propria del *working through*. Questo aspetto si evince fin dall'inizio del film, quando Dieter, prima di far accomodare Herzog nella propria abitazione, apre e chiude la porta tre volte. A quel punto l'uomo entra in casa mentre la macchina da presa rimane ancora fuori davanti all'ingresso. Dieter esce nuovamente e apre e chiude la porta ancora due volte, commentando:

Vedi, questo può sembrare strano a molte persone, ma per me è molto importante. Poter aprire o chiudere una porta significa libertà. Quando ero un prigioniero, non potevo aprire la porta, e più avanti, quando stavo per morire quelle grandi porte nel cielo si aprirono. E quindi, molte persone non si rendono conto di quanto sia importante, e del privilegio che abbiamo a poter aprire o chiudere una porta. Quindi sì, è diventata un'abitudine!

---

<sup>221</sup> L'aspetto di *embodiment* del racconto riattiva l'esperienza nel tempo presente, sorpassando la formulazione proposta da Jean-Louis Comolli in riferimento al film storico come genere cinematografico secondo cui, «il personaggio storico, che viene filmato, ha due corpi, quello immaginario e quello dell'attore che lo interpreta». J.-L. Comolli, *Historical Fiction: A Body Too Much*, in «Screen», Vol. 19, Summer 1978, pp. 41-53.

<sup>222</sup> J. Allen, 'Einmal ist keinmal': *Observations on Reenactment*, in S. Lütticken (a cura di) *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam 2005, pp. 177-213, (181).

Come suggeriscono le parole di Dieter, l'atto di aprire e chiudere la porta ripetuto più volte non denota una dissociazione o una patologia dovuta alla repressione della memoria traumatica ma un gesto ritualistico per ri-vivere e commemorare la propria liberazione. Durante tutto il film non avviene alcun tipo di *break down*. Solo nel finale, Dieter, mentre descrive la fuga e la morte del suo compagno nella giungla, sembra avere un momento di commozione che, tuttavia, non gli impedisce di proseguire il racconto. La testimonianza si avvale di toni epici in conclusione attraverso un processo di drammatizzazione, enfatizzato dall'accompagnamento sonoro e dal montaggio che alterna in maniera dialettica il racconto di Dieter, mentre fa riferimento all'incontro avvenuto con un enorme orso nella giungla prima che arrivassero i soccorsi, con le immagini dell'animale. L'uomo racconta di come l'orso rappresentasse, per lui, un segno di morte. Nonostante sembrasse così docile e innocuo, era pronto ad ucciderlo e a sbranarlo. Quell'animale tuttavia, conclude Dieter, era anche paradossalmente l'unico "amico", l'unica figura in quel momento confortante, incontrata dopo sei mesi di prigionia.

Impiegando tecniche e strategie finzionali, l'utilizzo della musica e del montaggio, un processo di fabbricazione e stilizzazione, Herzog re-interpreta l'esperienza di Dieter instaurando un'altra relazione con il reale, un potenziamento, un'intensificazione della realtà<sup>223</sup>. In occasione di una proiezione tenutasi a Milano del suo film *Apocalisse nel deserto* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), Herzog introduce il concetto di *Ecstatic truth*: «*a kind of truth that is the enemy of the merely factual*»<sup>224</sup>. Il film mostra lo scenario apocalittico di desolazione e distruzione lasciato dalla guerra del Golfo. Le truppe irachene, respinte dall'esercito alleato, capitanato dagli Stati Uniti, nel ritirarsi dal territorio occupato, il Kuwait, incendiarono centinaia di pozzi petroliferi. Omettendo alcun tipo di riferimento storico e geografico al conflitto bellico, il film non vuole assumere un valore di documento e testimonianza storica, non c'è spazio per i ricordi, ancora oscuri, per il passato, ma solo per il tempo presente, fiamme, sabbia, polvere e cenere, una feroce e sublime contemplazione di un paesaggio in distruzione, un requiem

---

<sup>223</sup> L.R. Johnson, *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Rochester, New York 2016.

<sup>224</sup> W. Herzog, *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», Vol. 17, No. 3, pp. 1-12.

accompagnato dalla musica di Verdi, Schubert e Wagner. Facendo riferimento al suo approccio il regista dichiara:

Sono andato contro il cinema- verità, inventando cose che non sono vere, ma di una verità altra, intensificata. Odio il cinema diretto. I miei documentari non sono falsi, sono invenzione. In *Apocalisse nel deserto*, dopo i titoli di testa, avevo messo una frase di Pascal sull'estinzione del sole e la fine dell'universo. Era perfetta, apriva una prospettiva diversa su tutto il film, permetteva di vederlo con altri occhi. Purtroppo, Pascal non ha mai scritto niente di questo genere, così, per poterglielo attribuire ho dovuto farlo io<sup>225</sup>.

Un altro elemento finzionale, in apertura, consiste nelle riprese delle «maestose catene di montagne, nubi, la terra avvolta dalla foschia», come afferma la voice over, che in realtà altro non sono che cumuli di polvere e terra, alti poco più di qualche centimetro, formati dal passaggio degli autocarri. L'ultima sequenza infine, mostrando un uomo che, una volta riuscito, dopo innumerevoli sforzi, ad estinguere le fiamme, lancia una fiaccola riaccendendo nuovamente il fuoco, sembra rimettere in discussione la natura stessa dell'opera, tra autenticità e ricostruzione, ripresa del reale e sua stretta trasformazione. La vita senza fuoco risulta essere un'utopia.

La dimensione finzionale del *reenactment* emerge in maniera ancora più esplicita in *Ghost Hunting (Istiyad Ashbah, 2017)*, diretto da Raed Andoni, opera in cui il regista decide di ri-mettere in scena la propria esperienza traumatica, la prigionia vissuta appena diciottenne nel centro di detenzione israeliano di Al-Moskobiya. Andoni decide di riunire, attraverso un annuncio pubblicato sul giornale, un numero di palestinesi ex-detenuiti nelle prigioni israeliane che andranno a formare la troupe del film. Il primo passo per ri-mettere in scena l'esperienza traumatica, al fine di esorcizzare i fantasmi del passato, è quello di ricostruire la prigione in un teatro di posa. Basandosi sul racconto, sulla testimonianza e sui ricordi personali, spesso confusi, spesso anneriti, sia del regista sia degli altri ex-detenuiti, viene ricostruito il luogo del trauma, le celle buie, le stanze per gli interrogatori contornate da tubi di metallo, assi di legno e anelli di ferro

---

<sup>225</sup> W. Herzog, cit. in G. De Franceschi, *Werner Herzog*, in «Il Foglio», 30 Nov. 1999, <https://www.ilfoglio.it/ritratti/1999/11/30/news/werner-herzog-401/>

a cui venivano ammanettati i prigionieri, i muri tappezzati da disegni e da scritte realizzate dai detenuti durante l'isolamento.

Come emerge durante il casting, i palestinesi che hanno fatto esperienza diretta o indiretta del carcere e della tortura hanno intenzione di interpretare il ruolo del carnefice o semplicemente di dare una mano nella realizzazione del film<sup>226</sup>. Le stesse vittime ri-performano i gesti dei torturatori israeliani identificandosi con i loro stessi aguzzini. I principali testimoni e sopravvissuti in questo modo danno indicazione, spiegano nei dettagli le torture e le privazioni a cui erano stati sottoposti. Gli ex-detenuti hanno piena libertà, come afferma lo stesso regista, che dichiara: «sin dal primo giorno di riprese ho comunicato loro che avevano il diritto di lasciare quando volevano. Erano anche liberi di scegliere i loro ruoli nelle ricostruzioni e non erano mai tenuti a fare qualcosa che non desiderassero fare»<sup>227</sup>. Attraverso questa libertà, occupando una posizione differente, un ruolo opposto nell'universo finzionale cinematografico, i sopravvissuti vivono l'esperienza traumatica attraverso una nuova prospettiva.

Il *making of* del film, la preparazione e la ricostruzione della scenografia, la stesura della sceneggiatura e le prove tra gli attori si alternano all'effettivo *reenactment*, in cui gli ex detenuti ri-performano la propria esperienza traumatica in uno scambio e una sovrapposizione di ruoli. Il processo di autoanalisi promosso dalla pratica del *reenactment* diventa uno strumento per rielaborare il concetto stesso di evento e il suo potenziale di rappresentazione. Come afferma Andoni: «è proprio questo il senso dell'arte, trasferire l'immateriale su qualcosa che può essere visto, toccato. In questo modo è possibile trasformare un ricordo doloroso in qualcosa di diverso»<sup>228</sup>. La realtà ricostruita e ri-performata sul set si mescola alla realtà delle riprese, alla realtà dell'esperienza traumatica, la recitazione si mescola con la testimonianza, con l'affiorare di sofferenze represses.

L'inserimento di elementi chiaramente finzionali, che riguardano la ricostruzione del racconto, la ri-messa in scena delle torture fisiche e psicologiche, delle umiliazioni subite

---

<sup>226</sup> Uno degli uomini che si presenta alle audizioni, prigioniero per settimane in un luogo di detenzione israeliano, non ha intenzione di raccontare la propria vicenda, non vuole rivivere quell'esperienza traumatica. L'ex detenuto, di professione carpentiere, decide ad ogni modo di mettersi a disposizione per la realizzazione della scenografia dal momento che ha avuto modo, in passato, di lavorare su altri set cinematografici.

<sup>227</sup> G. Branca, *Raed Andoni e i fantasmi della libertà*, in «Il Manifesto», 17 Mar. 2017, <https://ilmanifesto.it/raed-andoni-e-i-fantasma-della-liberta/>

<sup>228</sup> *Ibidem*.

dai detenuti, gettano luce ancora una volta su una frattura dell'esperienza traumatica, gli innumerevoli livelli di sedimentazione che la costituiscono, tra interpretazione e testimonianza, così come sull'impossibilità di una verità univoca<sup>229</sup>. Nonostante gli ex-detenuati siano chiaramente consapevoli del fatto di prendere parte ad un'opera di finzione, in cui vengono ri-messe in scena in maniera fittizia le torture, gli interrogatori e la violenza subita, l'esperienza traumatica ri-emerge in maniera dolorosa e incontrollabile. Nella finzione cinematografica il ruolo della vittima, ispirata alla figura di Mohammed Khattab, viene interpretato da Ramzi Maqdisi, l'unico attore professionista a prendere parte al progetto. In una delle scene del film, l'uomo, ammanettato e incappucciato, viene picchiato dai carcerieri fino a quando, esausto, crolla a terra urinandosi nei pantaloni dal momento che gli era stato impedito di andare in bagno. La violenza fisica e verbale dell'universo finzionale sembra invadere la realtà delle riprese anche nel momento in cui Ramzi istiga e provoca l'uomo che interpreta il carceriere, tanto da creare un animato litigio, che continua anche una volta finita la scena dell'interrogatorio.

La pratica del *reenactment*, se da una parte rappresenta uno strumento terapeutico nel processo di ri-elaborazione del rimosso, dall'altra sembra poter dare vita a nuove forme traumatiche. L'assistente alla regia del film riferisce ad Andoni che sta trattando i membri della troupe come «pedine della sua scacchiera». In maniera simile, anche Ramzi accusa il regista di utilizzare gli altri semplicemente per esorcizzare i propri demoni, i fantasmi del proprio passato. «Stai facendo questo film perché vuoi provare una nuova esperienza sulla tua pelle», gli viene detto. Lo stesso regista ha vissuto l'esperienza della prigionia e palesa il fatto di non riuscire a gestire la memoria traumatica, che non viene assimilata nel momento dell'accadimento dell'esperienza ma solo successivamente attraverso un processo di ri-elaborazione. «Ho sempre pensato che sarebbe arrivato il momento giusto, in cui avrei avuto abbastanza coraggio per affrontare l'argomento. È stata d'aiuto la psicanalisi fatta per il mio film precedente, *Fix Me* (2009), che mi ha fatto sentire sicuro abbastanza da affrontare quel trauma», dichiara Andoni nel corso di un'intervista<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup> Parlando dell'intreccio tra realtà e finzione, Andoni dichiara: «Ho capito molto presto che la finzione non rifletteva abbastanza ciò che volevo raccontare, specialmente dal momento in cui ho iniziato a incontrare delle vere persone, con le loro emozioni e ricordi. Quindi ho deciso di girare un documentario che avesse al suo interno delle sequenze di fiction. Dovevo però fare in modo che il pubblico riuscisse a seguire il passaggio continuo tra una dimensione e l'altra. Così ho stabilito una «grammatica» che aiutasse nel processo: la scena del casting o il trucco che viene applicato ai protagonisti quando si passa dalla realtà alla simulazione». *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

L'esperienza dell'uomo rientra all'interno del meccanismo messo in moto dal film, nel momento in cui il regista stesso svestirà i panni del *metteur en scène* per quelli della vittima. Bendato e ammanettato, l'uomo viene condotto dallo stesso Ramzi nella sala degli interrogatori. La ripetizione del trauma promuove un processo di ri-elaborazione cognitiva della memoria repressa, così come di sostituzione. «Dal punto di vista artistico, credo di aver portato a casa un grosso risultato. Sul piano personale, l'obiettivo era creare una nuova immagine, nel mio subconscio, che potesse sostituirsi a quella vecchia. Così, oggi, se penso al carcere, ciò che mi viene in mente è il film e le persone che lo hanno fatto con me» afferma Andoni<sup>231</sup>. La pratica del *re-enactment* da meccanismo inconscio di difesa (*acting out*) diventa pratica terapeutica, promuovendo un processo di ri-elaborazione (*working through*)<sup>232</sup>.

L'esperienza personale si inserisce in una dimensione collettiva, universale dal momento in cui, come viene indicato nei titoli di coda del film, 750 mila palestinesi hanno provato la prigionia nei centri di detenzione israeliani, a partire dal 1967. *Ghost Hunting* riflette in maniera profonda sulla condivisione dell'esperienza, superando la dimensione dissociativa, inconscia ed individuale che può assumere la ripetizione del trauma<sup>233</sup>. Questo aspetto si evince chiaramente nel finale, dove la riattivazione dell'esperienza traumatica nel tempo presente coinvolge non solo gli ex prigionieri, che sono stati detenuti decine di anni prima, ma anche chi è appena uscito da un centro di contenimento. Una donna, rilasciata da pochi giorni, entra nel capanno della città di Ramallah in cui si svolgono le riprese del film. Le viene mostrato il set, la ricostruzione della prigione, e le viene domandato quale di quelle celle assomigli più a quella in cui è stata incarcerata. Nel momento in cui la donna entra in una di queste stanze, segnate dalle scritte sui muri dei detenuti, dalle foto di famiglia, rivive la propria esperienza nonostante il luogo in cui sia entrata sia un set cinematografico.

---

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Sugli aspetti terapeutici dovuti alla pratica del *reenactment*, nella ri-messa in scena di un evento traumatico, si sofferma anche Stella Bruzzi in S. Bruzzi, *Re-enacting Trauma in Film and Television: Restaging History, Revisiting*, in C. Wassmann (a cura di) *Therapy and Emotions in Film and Television*, Palgrave Macmillan, London 2015, pp. 89-98.

<sup>233</sup> «In quanto palestinese, il mio trauma ha coinciso con quello del mio popolo: il carcere, ma anche l'occupazione. Ma il trauma è tale a prescindere e riguarda chiunque sia costretto a vivere con un'immagine dolorosa dentro di sé». *Ibidem*.

Il film mostra la pratica del *reenactment* come evento<sup>234</sup>, non una mera rappresentazione del passato ma una significativa e continuativa riattivazione di gesti, segni, emozioni nel presente. *Ghost Hunting* evidenzia come la pratica del *reenactment* e la componente meta-cinematografica possano essere strumento per ri-elaborare il potenziale di figurazione di un evento traumatico per sua natura impossibile da rappresentare, una ri-scrittura di accaduti che non possono semplicemente essere dimenticati, ma nemmeno possono essere adeguatamente ricordati. La ricostruzione della prigione, in particolar modo, partendo da differenti ricordi e testimonianze, riesce ad assumere una consistenza materiale e fisica solo nella dimensione finzionale. Come sottolinea il regista:

La prima cosa fatta dalle migliaia di palestinesi che erano stati detenuti, nel momento in cui l'esercito israeliano ha lasciato città come Ramallah o Nablus, è stata proprio andare a vedere le prigioni in cui li avevano rinchiusi. Sono stato in un centro per interrogatori molto a lungo, ma per tutto il tempo avevo il volto coperto e non vedevo nulla intorno a me. È un'esperienza che ha continuato a perseguitarmi, e per me era fondamentale riuscire finalmente a vedere la prigione<sup>235</sup>.

Nonostante sia certamente vero che la pratica del *reenactment*, «riconcettualizza la questione dell'indessicalità», dissolvendo il legame tra l'immagine filmica e l'evento storico originale, andando oltre la ricreazione di un'ideale di fedeltà con il passato o una meticolosa ricostruzione degli eventi e dei processi presi in esame, è «l'intenzionale e fittizia rievocazione della messa in scena a conferire a questi volti e a questi luoghi un'aura autentica»<sup>236</sup>. Il *reenactment* continua a mantenere un legame non tra quello che avviene davanti alla macchina da presa ma per la macchina da presa. Lo spazio diventa un palcoscenico. Nonostante la referenza al fatto storico, il *reenactment* procede verso una "fantasmatica" riconcettualizzazione storiografica audiovisiva, il cui intento non è quello di raggiungere un determinato grado di verosimiglianza, quanto di mettere in scena una performance che ovviamente si discosta e si distingue rispetto all'evento passato ma che

---

<sup>234</sup> S. Jasen, *Reenactment as Event*, cit.

<sup>235</sup> G. Branca, *Raed Andoni e i fantasmi della libertà*, cit.

<sup>236</sup> I. Margulies, *Exemplary Bodies: Reenactment in Love in the City, Sons, and Close Up*, in I. Margulies (a cura di) *Rites of Realism, Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 217-244, (220).

esplora il modo in cui questo agisce ancora sul presente e sulle memorie collettive e personali<sup>237</sup>.

Il *reenactment*, dal momento che risulta essere «*after-the-fact practice*», rinnovando e restaurando un legame con l'evento originario, mostrando la tensione dialettica tra passato e presente, risulta essere una forma performativa, definita da una relazione di tardività e latenza, specialmente appropriata nel contesto post-traumatico<sup>238</sup>. La ripetizione dell'esperienza traumatica, attraverso la pratica del *reenactment as event*<sup>239</sup>, non ripropone il carattere durativo e iterativo dell'*acting out*, una mera rappresentazione del passato con il soggetto che, fissato nella ripetizione dell'accaduto, è impossibilitato ad assimilare l'evento cognitivamente ma, contrariamente, «ripristina l'oggetto perduto portandolo ad una condizione di visibilità, così da rivendicare il suo significato»<sup>240</sup>.

*Reconstructing Utøya* (2019) di Carl Javér, similamente al caso di studio precedente, riattiva nel presente la reviviscenza di un'esperienza traumatica all'interno di un contesto chiaramente ricostruito e finzionale, dimensione evidente fin dal titolo. Il film si concentra su Rakel, Mohammed, Jenny e Torje, quattro ragazzi sopravvissuti all'attentato terroristico avvenuto nel 2011 sull'isola di Utøya in Norvegia, dove Anders Behring Breivik uccise con un fucile automatico sessanta-nove adolescenti, riuniti per un campus organizzato dalla sezione giovanile del Partito Laburista<sup>241</sup>. I ragazzi assumono il ruolo di *reenactors*, diventando interpreti delle proprie vicende. In questo caso, il *reenactment* in prima persona procede verso una riconcettualizzazione storiografica audiovisiva portando la dimensione fantasmatica e immaginifica all'estremo. I sopravvissuti devono infatti ricreare e ri-performare il trauma che hanno esperito in uno spazio scenico completamente spoglio, un teatro di posa nel nord della Norvegia. Il distanziamento del gesto performativo raggiunge quasi l'astrazione nel momento in cui i quattro giovani ricreano il luogo del trauma grazie all'ausilio di un nastro adesivo bianco, con il quale tracciano, sul pavimento, i limiti e i confini di ambienti e location rilevanti per il racconto, tra cui una scogliera, una tenda o una casa.

---

<sup>237</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, cit.

<sup>238</sup> I. Margulies, *In Person*, cit., p. 5.

<sup>239</sup> S. Jasen, *Reenactment as Event*, cit.

<sup>240</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactments: A Paradoxical Paradoxical Temporality That Is Not One*, in «Dok.Revue», 28 Apr. 2014, <http://www.dokrevue.cz/en/clanky/documentary-reenactments-a-paradoxical-temporality-that-is-not-one>

<sup>241</sup> L'attentato terroristico sull'isola di Utøya viene inoltre affrontato da due film di finzione, *22 Luglio* (22 July, Paul Greengrass, 2018) e *U-July 22 (Utøya 22.Juli)*, Erik Poppe, 2018).

«Come posso rendere i miei ricordi reali per gli altri così come lo sono per me, ancora vivi nella mia mente anche se sovrastati da tante emozioni?» si domanda Rakel. I quattro sopravvissuti devono infatti raccontare la propria esperienza, la fuga dal terrorista, la corsa per raggiungere un luogo apparentemente sicuro, la paura e il terrore nel momento in cui, nascosti, assistono impotenti all'uccisione degli amici, ripetendo i propri gesti e movimenti davanti sia alla macchina da presa sia ad un gruppo di dodici ragazzi, i quali, a loro volta, procederanno con un'ulteriore ri-messa in scena. I quattro sopravvissuti hanno completa libertà di azione e di decisione, affidando ai giovani i ruoli che dovranno interpretare e guidandoli nella seconda ricostruzione dell'accaduto. Tra laboratorio teatrale e "allenamento psicologico", come afferma Torje nel finale del film, *Reconstructing Utøya* riflette sul rapporto che si instaura tra il *reenactor*, chi ha vissuto e ri-vive, in questo caso, l'esperienza originaria e chi torna a performarla, ovvero anche gli altri dodici ragazzi. Il processo di ri-elaborazione dell'esperienza traumatica in questo modo diventa un processo di gruppo, la memoria individuale dopo essere stata esternata e ri-messa in scena diviene memoria collettiva, «il ritorno del passato convoca, chiamandoli a una mutua contribuzione di senso, la prospettiva di chi prende parte al progetto e, al contempo, l'investimento di chi ne è spettatore»<sup>242</sup>. I sopravvissuti indirizzano e tramandano la propria testimonianza agli ascoltatori e ad una comunità, riconducendo il ricordo a pratica sociale, condivisa e ri-scritta, «solo in questo modo, la memoria soggettiva può partecipare alla costruzione di un quadro sociale, all'interno del quale è possibile dare significatività a esperienze simili»<sup>243</sup>.

### 1.5 *Facing evil. Il perpetrator trauma*

Il documentario, oltre a costituire e a porre una riflessione sull'enunciazione testimoniale, messa in atto da persone che hanno esperito un trauma, sulla natura epistemologica concernente l'irrepresentabilità dell'accaduto, l'impossibilità nella narrazione e nelle forme di figurazione, solleva questioni relative alla dimensione etica e politica, nel momento in cui, a venir coinvolti, non sono solamente i sopravvissuti ma anche i

---

<sup>242</sup> L. Donghi, *Repetita iuvant*, cit.

<sup>243</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 123.

carnefici<sup>244</sup>, come nel caso di *S21: La macchina di morte dei Khmer rossi* (*S.21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003), diretto dal regista cambogiano Rithy Panh. Nato a Phnom Penh nel 1964, nel momento in cui i Khmer rossi conquistarono il potere nel 1975<sup>245</sup>, i genitori di Panh, insieme al figlio, furono privati di tutti i propri averi per essere trasferiti nei campi di lavoro in campagna<sup>246</sup>. Il padre e la madre del regista persero la vita mentre lui riuscì a salvarsi. Nel 1979 l'invasione vietnamita della Cambogia pose fine al genocidio con la sconfitta dei Khmer rossi e Panh riuscì a lasciare il paese, rimanendo prima in un campo rifugiati in Thailandia, per poi emigrare in Francia. Dopo essersi stabilito a Parigi, dove si diplomò alla IDHEC (*l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*), l'uomo rifiutò per molto tempo di parlare la sua lingua natia, rigettando qualunque connessione con il proprio paese, cercando di dimenticare completamente il proprio passato. Tuttavia, dopo undici anni trascorsi in esilio, fece ritorno in Cambogia nel 1990. Dopo aver affrontato la propria esperienza traumatica, Panh decise di dedicare la sua intera carriera di cineasta nell'indagare, ricercare, restaurare, collezionare così come riformulare immagini che rappresentassero i crimini commessi dal regime di Pol Pot, sia attraverso film di finzione come *One Night After the War* (*Un Soir après la guerre*, 1998), *Neak Sre* (1994), sia attraverso documentari a partire da *Site 2* (1989) e *Cambodia: Between War and Peace* (*Cambodia, entre guerre et paix*, 1991) fino a *Graves Without a Name* (*Les tombeaux sans noms*, 2018).

In linea con la definizione di cinema post-traumatico proposta da Hirsch, *S21* si confronta con la latenza del trauma, l'accadimento dell'esperienza e la sua successiva ricomposizione e figurazione audiovisiva. Tuttavia, oltre che a proporre un'indagine sugli orrori perpetrati in Cambogia durante gli anni del regime, interrogandosi sul valore

---

<sup>244</sup> Come afferma Dominick LaCapra, risulta necessario porre un distinguo tra vittime, carnefici e *bystanders*. «Per vittima non intendiamo una categoria psicologica. È, in maniera variabile, una categoria sociale, etica e politica. Vittime di certi eventi resteranno, con tutta probabilità, traumatizzati, e il non fatto di non esserlo richiederà una spiegazione. Ma non tutti i soggetti traumatizzati sono vittime. C'è anche la possibilità del *perpetrator trauma*». D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 79.

<sup>245</sup> Il processo di epurazione di qualunque dissidente e oppositore del regime, oltre che di minoranze etniche e religiose, avvenuto tra il 1975 e il 1979, perpetrato dal governo sotto la guida di Pol Pot, portò all'uccisione di un milione e mezzo di persone, ovvero un quarto della popolazione complessiva. Per un approfondimento di natura storica si veda B. Kiernan, *The Pol Pot Regime: Race, Power and Genocide in Cambodia Under the Khmer Rouge, 1975-1979*, Yale University Press, New Haven 2014; B. Tobagi, *Cambodia, dentro lo sterminio*, Feltrinelli, Milano 2007.

<sup>246</sup> I tentativi di una riforma agraria portarono carestie e malnutrizione mentre l'insistenza, da parte del governo, sull'assoluta autosufficienza nella fornitura di medicinali per la popolazione provocò la morte di migliaia di persone per malattie curabili. B. Tobagi, *Cambodia, dentro lo sterminio*, cit.

testimoniale del cinema, sulla memoria come traccia e archivio, il film si rapporta anche con la giustizia, cercando di restituire una contro-narrazione che possa andare a costruire e a riformulare la memoria collettiva, coinvolgendo in prima persona anche i colpevoli di questi crimini. *S21* si apre con una panoramica che mostra alcuni edifici di Phnom Penh mentre in sottofondo sentiamo suoni di spari ed esplosioni di cui non capiamo la provenienza. Come sottolinea Coviello: «non viene visualizzata né la sorgente iniziale del suono né quella finale [...] il fuoricampo sonoro sembra perciò esercitare una pressione inglobante rispetto alle immagini in campo»<sup>247</sup>. Le immagini a colori lasciano lo spazio a quelle in bianco e nero dei filmati d'archivio, accompagnate da didascalie esplicative che si riferiscono alle tappe che hanno portato la presa di potere dei Khmer rossi, a partire dal 1970, anno del colpo di stato contro il principe Sihanouk, e successivamente, nel 1975, con la sconfitta del presidente Lon Nol. I filmati di repertorio mostrano i gerarchi del regime sorridenti oppure centinaia di persone lavorare nei campi mentre riecheggia un inno che invoca la rivoluzione atta a vendicare la morte degli operai e dei contadini durante la guerra civile, prima dell'instaurarsi del governo di Pol Pot. I filmati d'archivio si alternano nuovamente con immagini colte nel presente che mostrano, in ricordo a quelle precedenti, un uomo intento a lavorare in una risaia.

La scena successiva guida lo spettatore all'interno della sua abitazione. L'uomo viene inquadrato seduto accanto alla propria madre, in silenzio, mentre questa lo invita a offrire un sacrificio, anche di pochi centesimi, «perché nulla di simile accada mai più». «Così i ricordi non mi tormenteranno più, diventa un altro uomo da oggi in poi» chiede l'anziana signora. Him Huy, che scopriremo essere il nome dell'uomo, si occupava degli interrogatori e delle torture nella prigione di Tuol Sleng (conosciuta anche come S-21), ginnasio francese dell'epoca coloniale adibito a centro di detenzione gestito dai Khmer rossi, nel quale morirono circa ventimila persone durante il regime<sup>248</sup>. Dalle parole dell'uomo e della donna emerge chiaramente un meccanismo di difesa e diniego che sposta la responsabilità dell'accaduto verso altri soggetti. «Tu non ci sei andato di tua spontanea volontà, ma la gente questo non lo considera, bisogna dire la verità» commenta la madre di Huy. Anche il padre sollecita il figlio a dire la verità, a celebrare un rito in

---

<sup>247</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit., p. 105.

<sup>248</sup> M. Coviello, *Lo sguardo del testimone: il pittore sulla scena in S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi di Rithy Panh*, in M. Leone, I. Pezzini (a cura di) *Semiotica della soggettività*, Aracne Editrice, Roma 2013, pp. 307-320.

modo che i morti possano trovare riposo così come per allontanare il cattivo karma dal futuro della famiglia. Sia i genitori che il figlio si sollevano dalle proprie responsabilità. «Mio figlio non si è mai comportato male, non ha mai insultato un anziano, ma loro l'hanno indottrinato e l'hanno fatto diventare un criminale che ha ucciso la gente», sostiene ancora la donna. Nonostante Huy fosse consapevole di cosa significassero le proprie azioni, non poteva rifiutarsi di fare quello che ha commesso. «Il paese andava così» e la parola del regime era insindacabile, afferma il padre. Alla domanda posta dal genitore su cosa pensasse di tutto questo, Huy risponde:

Se avessimo ucciso le persone... e io stesso ne ho uccise, di nostra spontanea volontà, sarebbe stato un male. Ma io ho eseguito gli ordini. Mi hanno terrorizzato con le armi e il loro potere. Questa non è malvagità, i malvagi erano i capi che ci davano gli ordini. In cuor mio avevo paura di loro. Avevo paura di morire. Ho paura ancora oggi. Quindi ora mi comporto bene, sin da piccolo sono sempre stato buono e lo sono ancora oggi. Non rubo, non faccio male a nessuno.

Presentato inizialmente nell'intimità e nella sicurezza domestica, Huy inizia un percorso che lo porta a ri-vivere gli avvenimenti accaduti trent'anni prima, ri-attraversare il passato, nel momento in cui viene condotto dal regista nel luogo del trauma, ovvero il centro di tortura di Tuol Sleng<sup>249</sup>, adesso diventato museo del genocidio, in cui avviene l'incontro tra i carcerieri e i sopravvissuti<sup>250</sup>. La macchina da presa accompagna infatti anche Chum Mey e Vann Nath, due sopravvissuti dei sette totali (tre quelli rimasti in vita all'epoca delle riprese), all'interno della prigione per testimoniare e raccontare la propria

---

<sup>249</sup> Facendo riferimento al museo di Tuol Sleng, Patrizia Violi propone la distinzione tra «luoghi creati ex novo, come il museo dell'Olocausto di Washington o Berlino o anche lo stesso Yad Vashem a Gerusalemme, e luoghi che sono la trasformazione in chiave museale di luoghi originariamente deputati alla prigionia e allo sterminio, come appunto il caso di Tuol Sleng o Auschwitz. Propongo [...] di chiamare questi luoghi ultimi luoghi del trauma, per distinguerli dal più generico "luoghi della memoria" [...] né veri e propri musei, né cimiteri, né luoghi di devozione, né monumenti, sono in parte tutte queste cose insieme e forse anche altro ancora. Ma innanzitutto sono stati in passato luoghi di sterminio. Per chi li visita ciò implica una sorta di sovrapposizione fra ciò che il luogo era un tempo e ciò che il luogo è adesso, tra museo e prigione». P. Violi, *Il visitatore come testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh*, in M. P. Pozzato (a cura di) *Testi e memoria. Semiotica e costruzione del discorso politico*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 13-44, (19).

<sup>250</sup> Oltre al Museo del genocidio di Tuol Sleng, l'altro luogo del trauma ad essere diventato sito commemorativo è il campo della morte di Choeung Ek. Per un approfondimento sulla politica memoriale in Cambogia si veda J.A. Tyner, G.B. Alvarez, A.R. Colucci, *Memory and the everyday landscape of violence in post-genocide Cambodia*, in «Social & Cultural Geography», Vol. 13, No. 8, Dec. 2012, pp. 853-871.

esperienza traumatica. Mentre il primo ricopre un ruolo marginale all'interno del film, il secondo sopravvissuto assume una posizione centrale nel processo di ri-elaborazione e figurazione del trauma storico.

Nath è un pittore scampato alle torture grazie alle capacità nel disegno, dal momento che venne ingaggiato dal regime per realizzare quadri di propaganda e per ritrarre i gerarchi come Duch, il comandante di S-21<sup>251</sup>. Superstite e testimone del passato, Nath ha trovato nel mezzo pittorico una modalità e uno spazio per la figurazione dell'esperienza traumatica, un processo di ri-elaborazione ancora in corso. Nath comincia il racconto partendo dall'arresto a Battambang, il primo interrogatorio e l'elettro-shock, posizionandosi di fronte ad un dipinto che raffigura la propria deportazione, insieme ad altri uomini, dalla città verso la campagna. Mentre procede con la testimonianza, l'uomo continua a ritoccare alcuni dettagli del proprio dipinto con il pennello che diventano «strumenti di ri-enunciazione, di iscrizione della soggettività nel tessuto filmico»<sup>252</sup>. La superficie del quadro diventa un supporto della memoria traumatica in continuo evolversi e rimodellarsi. Come sottolinea Demaria:

Con queste immagini nelle immagini, con un gioco di mise en abyme, [...] la superficie stessa dell'immagine filmica viene, per così dire, scavata, grazie al ritocco dell'immagine del quadro, che rappresenta contemporaneamente una prova dell'accaduto (di ciò che lì è successo), e un modo attraverso cui il ricordo viene rielaborato (di come Nath lo ha poi ricordato)<sup>253</sup>.

Tuttavia, il mezzo pittorico, oltre che spazio per la figurazione dell'esperienza traumatica ed elemento per una contro-narrazione, che si sostituisce alla documentazione ufficiale, diventa nel film strumento e *memory trigger*, ponendo i carnefici di fronte alle loro stesse azioni. Nonostante sia anch'egli un sopravvissuto, seppur non abbia vissuto l'esperienza traumatica in quel luogo specifico, Panh non ricopre il ruolo di narratore intradiegetico, una presenza concreta di testimone-investigatore ma, a differenza di

---

<sup>251</sup> Sulla figura di Kaing Guek Eav, detto Duch, uno dei più spietati criminali di guerra al servizio dei Khmer rossi, condannato a trentacinque anni di prigione per essere stato responsabile della tortura e uccisione di circa tredicimila persone, Panh realizza il documentario *Duch, Master of the Forges of Hell (Duch, le maître des forges de l'enfer, 2011)*.

<sup>252</sup> M. Coviello, *Lo sguardo del testimone*, cit., p. 312.

<sup>253</sup> C. Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna 2012, p. 212.

Lanzmann, lascia che il lavoro sul ricordo e sulla ri-elaborazione della memoria traumatica emerga dai dialoghi diretti tra gli attori sociali. È Nath infatti a ricoprire «il ruolo tematico duplice di attore–testimone del passato, e di testimone–mediatore e investigatore nel presente», dal momento che oltre a raccontare la propria esperienza l'uomo ha il compito di «far raccontare e quindi di manipolare il racconto stesso dei carnefici in una momentanea, tardiva e ovviamente parziale inversione dei ruoli»<sup>254</sup>.

Se da una parte, «l'idea di mettere insieme vittime e carnefici possa sembrare seducente, ma allo stesso tempo complicata», come nota il regista: «non vuoi essere un voyeur, devi sviluppare un'etica dell'immagine»<sup>255</sup>, la testimonianza del carnefice non diventa una forma di redenzione quanto un frammento, una voce all'interno della polifonia che contraddistingue l'esperienza traumatica. Come afferma ancora Panh:

Ho girato perché pensavo fosse necessario. Filmare significa essere con gli altri anima e corpo. Devo la mia vita a coloro che sono morti, ho un debito nei loro confronti. Impegnarmi verso i sopravvissuti per me è anche un dovere. Il mio modo di contribuire al lavoro della memoria è attraverso il racconto, è l'offerta di una piattaforma per i sopravvissuti, le vittime come i torturatori<sup>256</sup>.

Nath ripercorre gli spazi vuoti della prigione, tornando nel suo atelier, che era stato allestito all'interno, insieme a cinque ex-guardie che prestarono servizio a Tuol Sleng. L'uomo mostra ai carnefici un dipinto che raffigura decine di detenuti ammassati in terra l'uno accanto all'altro, incatenati, sotto l'occhio vigile di un carceriere, armato di un bastone per colpire i prigionieri. Nath racconta la violenza e la crudeltà con cui queste persone agivano nei confronti di soggetti inermi, rivolgendosi sia allo spettatore sia ai carcerieri presenti nella stanza, che osservano in silenzio. Il pittore vuole comprendere le ragioni di tale accanimento nei confronti dei detenuti. Tuttavia, anche le guardie, alla cui epoca erano ragazzi di tredici o quattordici anni, si sentono vittime di quanto accaduto, vittime di questo processo di deumanizzazione, minacciate di morte e trattate come

---

<sup>254</sup> Ivi, pp. 206-207.

<sup>255</sup> L. Camhi, *The Banal Faces of Khmer Rouge Evil*, in «New York Times», 16 May 2004, <https://www.nytimes.com/2004/05/16/movies/film-the-banal-faces-of-khmer-rouge-evil.html>

<sup>256</sup> R. Panh in B. Tobagi, *Cambogia, dentro lo sterminio*, cit., p. 15.

animali. «Se voi siete vittime allora noi cosa dovremmo essere?» domanda il pittore ad uno dei carnefici<sup>257</sup>.

Nonostante l'atto di dipingere le scene che hanno segnato la propria esperienza traumatica possa venir visto come un *acting out* compulsivo, una coazione a ripetere nel luogo della memoria traumatica, i quadri realizzati da Nath assumono un carattere creativo, generativo, che apre la strada ad un processo di ri-visitazione dell'esperienza anche da parte delle ex-guardie<sup>258</sup>. I quadri hanno la funzione di mostrare l'esperienza e di dimostrarla ai carnefici. L'interazione costante con lo spazio, il luogo dell'evento, assume un'importanza cruciale anche nel racconto dei carcerieri, che rievocano le proprie esperienze ri-mettendo in scena i gesti e le azioni che caratterizzavano le loro mansioni quotidiane.

Una delle guardie, Khieu Ches, re-interpreta il proprio ruolo all'interno della prigione, attraverso una riattivazione del passato nel presente, eseguendo una ronda nel corridoio ormai vuoto<sup>259</sup>. Ripercorrendo questo spazio avanti e indietro, chiudendo e aprendo le celle, l'uomo interagisce con il vuoto, con l'invisibile, rivolgendosi ai prigionieri che gli chiedono dell'acqua o il permesso per andare in bagno, «silenzio non fate rumore!», «Attento tu, smettiti di agitarti se ritorno saranno guai», «Ecco il secchio, tieni fai i tuoi bisogni. Attento a non sporcare! Che puzza! Tanto sono io che pulisco. Se fai cadere una goccia le prendi!». Ches ripete e ri-performa la propria inflessibile routine in maniera meccanica mentre descrive nei dettagli le proprie azioni<sup>260</sup>. La macchina da presa segue la guardia nei suoi movimenti decisi lungo il corridoio del secondo piano di Tuol Sleng, ma, nel momento in cui l'uomo entra all'interno delle celle, si ferma ad osservare la scena dall'esterno, a distanza, attraverso le inferriate di sicurezza. L'uomo in questo modo diventa l'unico intermediario tra il passato, ovvero le celle ormai vuote ma in cui vengono

---

<sup>257</sup> Sul set del film *Bophana, a Cambodian Tragedy* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996), Vann Nath aveva già avuto modo di incontrare Him Houy, uno dei suoi torturatori. Il pittore aveva preso per le spalle l'ex-guardia, portandolo a vedere i propri dipinti, per poi domandargli effettivamente se le atrocità raffigurate corrispondevano a quelle provate dai prigionieri.

<sup>258</sup> V. Le, *What Remains: Returns, Representation, and Traumatic Memory in S-21: The Khmer Rouge Killing Machine and Refugee*, in «American Quarterly», Vol. 66, No. 2, Jun. 2014, pp. 301-332.

<sup>259</sup> Prendendo in esame *S21*, William Guynn parla di *psychodramatic mise-en-scène*, nel momento in cui assistiamo «alla fusione del soggetto – il carnefice nel tempo presente – e l'oggetto – le proprie azioni nel passato – come prove dal ritorno di emozioni sopresse a lungo». W. Guynn, *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*, Columbia University Press, New York 2016, p. 180.

<sup>260</sup> D. Boyle, *Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», Vol. 50, No. 1-2, 2009, pp. 95-106.

ri-messi in scena i dialoghi con i prigionieri, e il presente, il luogo in cui rimane la macchina da presa<sup>261</sup>.

La ripetizione dei gesti e le loro reiterazioni, attraverso il *reenactment*, permettono a Ches di compiere un percorso di ri-attraversamento del passato, un ritorno fisico nel luogo del trauma, per processare cognitivamente le proprie azioni<sup>262</sup>. Come riporta Panh in un'intervista, Ches aveva difficoltà a raccontare verbalmente le proprie mansioni e attività all'interno della prigione:

Non poteva descrivere cosa aveva fatto perché la natura della violenza era oltre ogni forma di verbalizzazione. Aveva difficoltà a parlarne. Ha iniziato quindi a compiere dei gesti. Gli ho detto che poteva mostrarlo invece. Allora divennero automatiche queste azioni, che aveva fatto giorno dopo giorno. Non aveva dovuto pensarci, erano ormai radicate<sup>263</sup>.

Ad emergere è una memoria corporale, repressa ma radicata nel proprio corpo. Il corpo in questo caso diventa dispositivo di memoria, archivio vivente in cui è incorporato, seppur apparentemente sottotraccia, il gesto traumatico, che viene riattivato automaticamente<sup>264</sup>. Il corpo, come sottolinea Lorenzo Donghi, «assolve la funzione di un prezioso archivio della memoria, dotato di un proprio sapere»<sup>265</sup>.

Le tracce traumatiche che non riescono ad accedere alla coscienza, che non vengono ri-elaborate cognitivamente, vengono corporizzate dall'individuo. Come riprende Panh in un'altra intervista: «Ho scoperto che c'era un'altra forma di memoria, che è la memoria corporale. Anche se sono passati vent'anni i sopravvissuti parlano di dolori che sentono

---

<sup>261</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008; *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.

<sup>262</sup> In maniera diametralmente opposta dalla strategia di Lanzmann, che si rivolge ai carnefici in maniera insistente e provocatoria, Panh crea un rapporto di fiducia con le guardie della prigione, in modo che davanti alla macchina da presa possano ri-performare gli stessi gesti e le stesse azioni non sentendosi giudicati dal regista. Nel momento in cui gli viene chiesto come abbia convinto gli ex aguzzini a parlare davanti alla macchina da presa, Panh risponde: «Li ho spiegato che non era mia intenzione processarli, che il mio film non era un tribunale. Che il parlare dell'accaduto li avrebbe fatti stare meglio». Intervista con Rithy Panh inclusa nel materiale stampa del film, cit. in C. Delage, *Caught on Camera: Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014.

<sup>263</sup> R. Panh, *Interview by author*, Phnom Penh, Cambodia, 26 Jul. 2010 cit. in V. Le, *What Remains*, cit., p. 317.

<sup>264</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit.

<sup>265</sup> L. Donghi, *Repetita iuvant*, cit.

in certe parti del proprio corpo. Trovi la stessa cosa anche con le ex-guardie. Alcune volte la violenza è così forte che le parole diventano inudibili»<sup>266</sup>. Nonostante priva di un meccanismo verbale, la memoria traumatica, configurandosi in una dimensione corporea, diventa l'unica forma per ri-articolare un'esperienza indicibile, evocando in maniera diretta i fantasmi del passato, «i morti a cui non viene restituita voce, ma a cui viene ri-assegnato un luogo e una collocazione»<sup>267</sup>. Il carnefice assume il ruolo di testimone nel momento in cui il proprio racconto personale lo rende, nel tempo presente, autore di una storia. Il proprio ricordo personale viene condiviso con altri.

Le testimonianze infatti, come sottolinea Laub, non sono monologhi. Il testimone «deve comunicare la propria testimonianza a qualcuno»<sup>268</sup>. Prendendo la parola e recuperando le tracce del proprio passato, ri-performando attraverso la pratica del *reenactment* gesti e azioni della routine quotidiana del carcere, procedure eseguite durante gli interrogatori, compiti di sorveglianza e detenzione, il carnefice non subisce ma compie un atto. Come sottolinea Demaria:

Dal racconto in cui si dichiarano oggetti in mano ai loro capi, le guardie di *S21* si mostrano soggetti agenti e in alcuni casi feroci manipolatori delle esistenze dei detenuti, rivelando così la compresenza di un apparente non poter fare e di un effettivo volere, ma soprattutto saper fare, la passata e presente avvenuta acquisizione di una terribile competenza<sup>269</sup>.

Riflettendo intorno all'accettabilità delle immagini, quindi sulla natura irrepresentabile di determinate esperienze, Jacques Rancière si interroga su cosa possa rendere un'immagine intollerabile, intendendo per immagine: «un elemento in un sistema che crea un certo senso di realtà»<sup>270</sup>. Cosa può rendere accettabile ed esperibile un'immagine che suscita nello spettatore dolore o indignazione? Come può l'immagine testimoniare e rappresentare un evento non solubile nell'universo del visibile? La modalità figurativa non deve limitarsi alla mera documentazione ma, attraverso

---

<sup>266</sup> J. Oppenheimer, *Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Columbia University Press, New York 2012, pp. 243-255, (244).

<sup>267</sup> C. Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, cit., p. 216.

<sup>268</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., p. 70.

<sup>269</sup> C. Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, cit., p. 218.

<sup>270</sup> J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 102.

l'alterazione tra visibile e invisibile, ri-distribuire l'intollerabilità, intrecciando differenti istanze discorsive. Al fine di promuovere un processo di ri-elaborazione dell'evento traumatico, il film procede nella formazione di un discorso intermediale, alternando in maniera dialettica diversi formati, differenti modalità di rappresentazione, diverse forme di espressione, stratificazioni e sedimentazioni, fotografie e filmati d'archivio, immagini cinematografiche e immagini pittoriche, racconti dei sopravvissuti, rilettura meccanica delle procedure e dei verbali degli interrogatori, ripetizione dei gesti e delle azioni che le ex-guardie svolgevano all'interno della struttura. Facendo riferimento al film di Panh, Rancière sostiene che «il problema non è se la realtà del genocidio possa essere messa in immagini e in finzione. È quale tipo di senso viene tessuto da alcuni particolari elementi finzionali, dalla ricostruzione di alcune particolari immagini»<sup>271</sup>.

Interrogandosi sulle strategie e pratiche del discorso testimoniale così come sugli strumenti per figurare l'esperienza, Panh rende le diverse tipologie di frammenti, tracce, voci e sguardi raccolti, elementi atti a formare un nuovo archivio della memoria culturale, memoria «prodotta attraverso la rappresentazione, spesso attraverso immagini fotografiche, cinematografiche e televisive. Questi sostegni mnemonici sono anche schermi, che bloccano altre memorie che sono più difficili da rappresentare»<sup>272</sup>. «Alcune volte la violenza è così imponente che le parole non sono sufficienti per descriverla» dichiara il regista, «non puoi spiegare S-21. È come un genocidio, il film stesso non dà tutte le risposte, non può ma fornisce dei suggerimenti»<sup>273</sup>.

Riflettendo sulla modalità di figurazione del film, Demaria fa riferimento alla concezione di realismo traumatico<sup>274</sup>, formulata da Michael Rothberg, dal momento che, «nel rappresentare un luogo di violenza, simultaneamente produce una conoscenza dell'estremo e spinge ad un riconoscimento pubblico del post-trauma entro un contesto sociale»<sup>275</sup>. Come prosegue la studiosa:

---

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997, p. 8.

<sup>273</sup> J. Oppenheimer, *Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity*, cit., p. 247.

<sup>274</sup> Facendo riferimento all'Olocausto e alle differenti forme di rappresentazione del genocidio e interpretazione della Storia, Rothberg delinea il concetto di realismo traumatico inteso non come un tentativo di «riflettere l'evento traumatico attraverso un atto di mimesis passiva» quanto invece di «produrre l'evento traumatico come oggetto di conoscenza». M. Rothberg, *Traumatic Realism*, cit., p. 103.

<sup>275</sup> M. Rothberg, *Between the Extreme and the Everyday: Ruth Kluger's Traumatic Realism*, in N.K. Miller, J. Tougaw (a cura di) *Extremities. Trauma, Testimony and Community*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2002, pp. 55-70, (56), cit. in C. Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, cit., p. 220.

Il suo realismo riguarda cioè la riproposizione, la messa nuovamente in scena nel luogo dell'orrore di ciò che quotidianamente accadeva attraverso figure (gesti, corpi, letture dei verbali) che iscrivono, ma anche indicano, circoscrivono, l'estremo dell'orrore che in quello spazio si ripeteva ogni volta in modo puntuale: il trauma appartiene al quotidiano ma con esso non si confonde in quanto si pone, appunto come un estremo che lo eccede<sup>276</sup>.

Nel rappresentare l'esperienza traumatica, nel tentativo di fornire uno strumento per la ri-elaborazione, il film condensa e ri-articola nello stesso soggetto diversi strati di sedimentazione, autenticità, finzione, menzogna e negazione. Mostrando l'impossibilità di una verità univoca e incontrovertibile, tratta da una sola voce, un solo sguardo, Panh attua una riconcettualizzazione storiografica audiovisiva. Il realismo traumatico, nonostante sia in linea con pratiche e forme estetiche e di scrittura non rappresentazionali e non referenziali, nonostante condivida «con le forme di sperimentazione moderniste e con il pastiche postmoderno una sfiducia nella possibilità di rappresentazione del reale, al tempo stesso non può liberarsi [...] dal coinvolgimento che mantiene con la possibilità di giungere a un qualche tipo di conoscenza storica attraverso la mediazione della cultura»<sup>277</sup>.

Panh colloca il proprio film, così come la sua intera opera, a colmare, seppur in parte, lo spazio vuoto della rimozione, del diniego del passato, dell'oblio dialogico, attraverso un esame performativo nel presente. Riscoprire il passato per creare un futuro<sup>278</sup>. Il film si conclude infatti mostrando la grande aula, in cui venivano torturati e incatenati i prigionieri, completamente vuota, spoglia di qualunque oggetto, priva di qualunque persona, che poco prima animava quella stanza proiettando e ri-performando le proprie esperienze al suo interno. Lo spettatore rimane solo di fronte a questa immagine. La staticità e l'immobilità dell'inquadratura vengono rotte solo dal vento che, passando attraverso le finestre aperte dei corridoi, alza la polvere sedimentata dopo anni di silenzio. Immagini di un'assenza che servono come monito alle generazioni future, a «coloro che credono che tutto questo sia accaduto una sola volta in un determinato periodo e in un

---

<sup>276</sup> C. Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, cit., p. 220.

<sup>277</sup> M. Rothberg, *Between the Extreme and the Everyday*, cit., p. 67.

<sup>278</sup> D. Boyle, *Shattering Silence*, cit.

determinato posto, a coloro che rifiutano di guardarsi intorno, sordi a questo pianto senza fine», come apostrofano le parole di Jean Cayrol sul finale di *Notte e nebbia* (*Nuit et Brouillard*, 1955) di Alain Resnais.

L'utilizzo della pratica del *reenactment*, come atto performativo teso a riflettere sulla figura dei carnefici di un genocidio, sulle loro azioni, procedendo verso una ri-attivazione del passato nel presente storico, è l'aspetto chiave anche di *The Act of Killing* (2012) diretto da Joshua Oppenheimer. Piuttosto che raccontare e ricostruire le tragiche vicende dell'eccidio perpetrato in Indonesia dall'Ottobre 1965 al Marzo 1966<sup>279</sup>, così come esplicitare le dinamiche politiche che hanno portato a quello scenario, a partire dalla guerra d'indipendenza contro l'impero coloniale olandese (1945-1949), il film getta luce sul regime di impunità<sup>280</sup>, ovvero «la cornice di legittimazione politica per quelli che universalmente sono stati riconosciuti come crimini contro l'umanità»<sup>281</sup>. Oltre ad effettuare una meditazione sull'aspetto performativo del *reenactment*, nel momento in cui i carnefici ri-mettono in scena gesti e azioni di estrema violenza, le tecniche di tortura eseguite per estorcere informazioni, le pratiche di esecuzione, *The Act of Killing* stimola una riflessione concernente il silenzio intorno al genocidio indonesiano, o in maniera generale, il silenzio e l'annientamento provocato da qualunque regime repressivo, un presente governato da una forza terribile e spettrale proveniente da un passato traumatico e indicibile.

Se da una parte Rithy Panh cerca di rompere e di colmare, attraverso la testimonianza degli ex-torturatori, il silenzio sul genocidio perpetrato dai Khmer rossi, Oppenheimer si trova a confrontarsi con persone che evocano i propri crimini di gioventù con fierezza, orgoglio e soddisfazione, senza alcun tipo di freno inibitorio, senza alcun segno di pentimento o anche solo di preoccupazione, dal momento che i residui e le tracce storiche dello sterminio vengono ancora celebrate e i capi delle bande paramilitari considerati degli eroi nazionali. Dal diniego e dall'oblio dialogico, dalla rimozione sistematica delle

---

<sup>279</sup> Iniziato come purga anticomunista, il genocidio indonesiano, perpetrato durante la dittatura militare di Haji Mohammad, ha portato ad un numero imprecisato di vittime. Se alcune stime parlano di cifre che oscillano tra cinquecentomila e un milione di morti, altre voci, più recenti, arrivano a contare anche tre milioni di persone uccise. B. Tobagi, *Cambogia, dentro lo sterminio*, cit.

<sup>280</sup> Il regime di impunità raggiunge massima consolidazione nel momento in cui i sopravvissuti accettano la loro impotenza e l'opinione pubblica accetta che i carnefici vengano rispettati o addirittura considerati come eroi. Per un approfondimento su questo aspetto si veda B. Anderson, *Impunity*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 268-286.

<sup>281</sup> A. Cati, *The Act of Killing: L'impunità e la performatività della memoria*, in «Fata Morgana», Vol. 23, 2014, pp. 205-210, (205).

tracce di un genocidio come quello cambogiano si passa, in questo caso, alla celebrazione del massacro dei “comunisti” come culto nazionale. Come riporta lo stesso regista:

Ho realizzato che la domanda del film non poteva essere “Cosa è accaduto nel 1965?” Questa storia non poteva essere su questo, ma sul modo in cui gli assassini nel presente si godono l’impunità e possono vantarsi di quello che hanno fatto senza problemi. Non dovevo dire di essere d’accordo con quello che avevano compiuto. Loro lo supponevano dal momento che sono americano e perché gli Stati Uniti hanno supportato la dittatura militare e le azioni repressive. Tutto quello che dovevo fare era instaurare un rapporto di fiducia, essere amichevole e non giudicarli<sup>282</sup>.

Data la natura del progetto, come sottolinea Lucia Nagib, *The Act of Killing* può essere visto come un *infiltrative film*<sup>283</sup>, dal momento che il regista è dovuto rimanere a stretto contatto e fraternizzare con dei criminali estremamente pericolosi, e ancora profondamente influenti all’interno della società, così come interfacciarsi con il Vicepresidente indonesiano Jusuf Kalla, lui stesso membro della Pancasila Youth, gruppo paramilitare di estrema destra che supporta e incoraggia atti di violenza nei confronti degli oppositori<sup>284</sup>.

In maniera simile a *Ghost Hunting*, dove il processo di ricostruzione degli eventi in chiave finzionale si mescola con gli effetti sui soggetti stessi nel presente storico, *The Act*

---

<sup>282</sup> J. Oppenheimer in A. Nayman, *Find me Guilty: Joshua Oppenheimer’s The Act of Killing*, in «Cinema Scope», Vol. 53, Winter 2013, pp. 24-30, (28).

<sup>283</sup> L. Nagib, *Regurgitated bodies: presenting and representing trauma in The Act of Killing*, in Y. Tzioumakis, C. Molloy (a cura di) *The Routledge Companion to Film & Politics*, Routledge, Abingdon 2016, pp. 218-230.

<sup>284</sup> Oppenheimer si era recato per la prima volta in Indonesia nel 2001, insieme alla sua collaboratrice Christine Cynn, per realizzare *The Globalization Tapes* (2003), film promosso dalla *International Union of Food and Agriculture Workers*, con l’obiettivo di documentare la difficoltà, da parte di un gruppo di lavoratori di una piantagione, a formare un sindacato durante la dittatura di Suharto. Tuttavia, a pochi anni dalla caduta del regime, dal momento che l’ex generale era stato obbligato a lasciare l’incarico nel Maggio 1998, il regista descrive una situazione preoccupante sull’isola di Sumatra. La compagnia belga Société financière, proprietaria della piantagione, aveva assunto infatti alcuni componenti del gruppo Pancasila Youth per intimidire e minacciare i lavoratori. Fu in quell’occasione che il regista scoprì il motivo per cui questi individui incutevano così timore nei dipendenti, molti dei quali avevano visto uccidere i propri familiari per mano di questi criminali. Dopo la lavorazione di *The Globalization Tapes*, durante la quale il regista intervistò alcuni dei perpetratori del genocidio del 1965, tra cui Sharman Sinaga, che raccontò con enorme soddisfazione e dovizia di particolari i crimini di cui si era macchiato, Oppenheimer decise di realizzare un lungometraggio specificatamente indirizzato verso questa forma di testimonianza, lasciando che gli stessi paramilitari e “gangsters” ricreassero, nella maniera che desideravano, le scene delle esecuzioni compiute in passato. J. Oppenheimer in A. Spiessens, *The Aim of All Genuine Art is Always Engaged*, in «Témoigner. Entre histoire et mémoire», Vol. 118, 2014, pp. 66-73.

*of Killing* mostra la realizzazione del film scritto, diretto ed interpretato da alcuni esponenti della Pancasila Youth, in cui ricreano e ri-performano liberamente le scene delle esecuzioni compiute in passato. La natura fantasmatica, surreale e profondamente deviata della visione e dell'interpretazione del genocidio da parte di chi aveva perpetrato il crimine si evince fin dalla prima scena in cui viene mostrata una gigantesca scultura di un pesce<sup>285</sup>, collocata sulle sponde di un lago, con le montagne e un cielo violaceo, evidentemente ritoccato digitalmente, sullo sfondo. Dalla bocca dell'animale escono in fila indiana, su una passerella, delle ballerine che si muovono danzando, per poi voltarsi contemporaneamente, colpite dal rumore di una cascata. L'inquadratura successiva accentua il clima surreale ed estremamente grottesco della messa in scena mostrando due uomini, Anwar Congo e Herman Koto, i protagonisti del film, il primo tra i gangster più temuti e celebrati del paese, il secondo invece leader di un gruppo paramilitare. Con una cascata sullo sfondo, i due uomini, insieme alle ballerine, muovono le braccia in aria, danzano, seguendo le istruzioni della voice over, «Pace! Felicità! Sorridete! 1, 2, 3, 4! Sorridete! Più denti! Questi sono primi piani! Non lasciate che la telecamera vi faccia apparire male! Sorridete! 1, 2, 3, 4! Gioia vera, non solo piacere! E bellezza naturale! Non è finzione!» che si concludono con «Ok taglia! Taglia!». In quel momento entrano in campo anche i tecnici e i truccatori del film che consegnano delle coperte alle ballerine, visibilmente infreddolite.

La messa in scena della sequenza di apertura sembra aprire le porte ad un mondo finzionale, fantasmatico e immaginifico, estremamente grottesco e surreale, in linea con il concetto di *a documentary of the imagination*, come il regista definisce il proprio film<sup>286</sup>. Nella prima inquadratura, la sagoma enorme del pesce, ormai completamente arrugginita con il passare del tempo, contrasta con il colore acceso degli abiti delle ballerine e del prato. Nell'inquadratura successiva è l'abbigliamento dei due protagonisti a catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore dal momento che Koto indossa un abito femminile azzurro mentre Congo un indumento che richiama un abito talare

---

<sup>285</sup> Si tratta in realtà di un ristorante di pesce vicino al lago Toba, che Anwar Congo scelse come location per realizzare il numero di ballo sulle note della sua canzone preferita "Is That All There Is?" di Peggy Lee. M. Goldberg, *Director Joshua Oppenheimer Talks The Act of Killing, How the Film Has Affected Indonesia, Seeing Horror through Cinematic Prism, the Director's Cut*, in «Collider», 9 Jan. 2014, <http://collider.com/joshua-oppenheimer-the-act-of-killing-interview/>.

<sup>286</sup> H. King, *Born Free? Repetition and Fantasy in The Act of Killing*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, p. 30-36.

nero, che tuttavia lo ridicolizza piuttosto che conferirgli un aspetto serio. Parlando della realizzazione di un universo finzionale<sup>287</sup>, estremamente distorto e surreale, Oppenheimer afferma:

Uno degli aspetti principali nella realizzazione del film, dalle riprese al montaggio, alla *color correction* e al *sound design* era di rendere tutto il più seducente possibile, sebbene fosse pacchiano e vistoso. Che sia il pesce o la cascata, tutto doveva apparire come una di quelle cose che vedi su un tavolo di un ristorante cinese kitsch nel Midwest, se devi mettere un piede in quell'universo artificiale fatto di plastica, ogni cosa deve rispecchiare quell'ambiente<sup>288</sup>.

Sottolineando l'aspetto e il metodo di ricostruzione estremamente anti-illusionistico, la stravaganza della messa in scena che trasforma il paesaggio esotico in uno scenario profondamente fittizio, così come l'artificialità delle interpretazioni, secondo Lucia Nagib, *The Act of Killing* «è interamente strutturato intorno al principio di prevenire sistematicamente la formazione di un universo finzionale o di un mondo narrativo in nome della realtà dell'evento profilmico»<sup>289</sup>. Le scene ricreate e interpretate dai carnefici non vogliono raggiungere un determinato grado di verosimiglianza o essere più attinenti possibili al referente storico<sup>290</sup>. Il *reenactment* incarna e mostra invece le fantasie dei

---

<sup>287</sup> Sulla scena di apertura, il regista dichiara: «Il film si apre con un'immagine menzognera, un'immagine ricostruita, e questo è un film sul modo in cui costruiamo le menzogne e le loro conseguenze. La maggior parte delle persone pensa che l'Indonesia, come Bali, sia un posto incantevole e pacifico, e certamente è un paradiso tropicale costruito su una montagna di morti». J. Oppenheimer in J. Elphick, *Joshua Oppenheimer discusses The Act of Killing*, in «4:3», 2 May 2014,

<http://fourthreefilm.com/2014/05/interview-joshua-oppenheimer/>

<sup>288</sup> N. Rapold, *Interview: Joshua Oppenheimer*, in «Film Comment», Vol. 49, No. 4, 2013, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-joshua-oppenheimer-the-act-of-killing/>

<sup>289</sup> L. Nagib, *Regurgitated bodies*, cit., p. 224.

<sup>290</sup> Per quanto riguarda la pratica del *re-enactment*, Oppenheimer dichiara di essersi ispirato al film di propaganda *Pengkhianatan G 30 S/PKI*, (Arifin C. Noer, 1984). «Il film ri-mette in scena la notte del 30 Settembre 1965, una curiosa miscela di documentario espositivo, thriller politico e *slasher movie*. Il film si apre e si chiude con un reportage sensazionalistico (materiale video e fotografico d'archivio; inquadrature di documenti e ritagli di giornale), mentre le convenzioni del thriller vengono espresse attraverso una narrazione che raffigura enigmatici e ambigui nemici dello Stato. L'estetica dello *slasher movie* rende estremamente crude le uccisioni dei sei generali per mano della folla comunista, i loro genitali vengono mutilati in una sadomasochistica orgia perpetrata dai membri del PKIaffiliated Gerwani (Women's Movement), bruciati con sigarette, squarciati con delle lamette, colpiti dalle baionette, il tutto accompagnato da urla feroci e il suono di tamburi». J. Oppenheimer, M. Uwemedimo, *Show of Force: A Cinema-séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 287-310, (289). Attraverso gli stilemi e le convenzioni del thriller politico il film cerca naturalmente di legittimare e giustificare i crimini perpetrati mostrando al pubblico chi era il vero nemico da sconfiggere.

soggetti, «la ricostruzione del passato coincide con una creazione di realtà»<sup>291</sup>. Dal momento che loro stessi si considerano delle star cinematografiche, il cui ruolo era quello di eliminare i “cattivi”, scelgono di attingere all’immaginario hollywoodiano per ri-attualizzare e ri-performare le proprie azioni del passato. Oltre al musical, richiamato in apertura, le scene di tortura si rifanno chiaramente, seppur in maniera del tutto amatoriale, al cinema western, al *gangster movie* e al *war film*.

Dopo alcuni intertitoli esplicativi, riguardanti la situazione politica in Indonesia, il genocidio e la natura stessa del film, vediamo Kongo e Koto aggirarsi per le strade di Medan con l’obiettivo di cercare attrici che possano interpretare il ruolo delle comuniste. Se Koto pensa sia impossibile trovare nel quartiere delle persone che, spontaneamente, si prestino a ricoprire questo ruolo, contrariamente, Congo crede che chiunque voglia acquisire notorietà comparando in un film, non importa che appaia sullo schermo di un cinema o di un televisore, soprattutto se si tratta di un’opera di notevole importanza come quella che hanno intenzione di realizzare. Gli stessi protagonisti sembrano interrogarsi sulle problematicità che può comportare un certo tipo di rappresentazione storica, «Noi dobbiamo raccontare tutta la storia! Questo è ciò che siamo! Così domani la gente si ricorderà! [...] Nel nostro modo semplice racconteremo la storia di quello che abbiamo fatto quando eravamo giovani».

Inizia il racconto personale di Congo che conduce il regista sul tetto dell’ufficio della Pemuda Pancasila, luogo in cui, come sosterrà lui stesso, ha ucciso centinaia di persone tra il 1965 e il 1966. Quello che viene mostrato è il primo incontro tra il regista e il gangster, avvenuto cinque anni prima la conclusione effettiva del film. L’uomo descrive nei particolari<sup>292</sup> come venivano trattati i prigionieri, in un primo momento picchiati a morte e in seguito strangolati con il filo di ferro per evitare che venisse sparso troppo sangue. Congo chiede al regista se può mostrargli il proprio sistema di esecuzione, facendo interpretare ad un amico, venuto apposta per l’occasione, il ruolo della vittima. «Questo è il modo di farlo, senza troppo sangue» dice soddisfatto, guardando sorridente verso la macchina da presa mentre mima l’atto di uccidere l’uomo. Nonostante Oppenheimer abbia incontrato una quarantina di persecutori, e nonostante il progetto

---

<sup>291</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 102.

<sup>292</sup> Oppenheimer dichiara che ha deciso di escludere alcune parti del racconto di Congo estremamente raccapriccianti. J. Oppenheimer in J. Roosa, *Interview with Joshua Oppenheimer*, in «Rethinking History», Vol. 18, No. 3, 2014, pp. 413-422.

iniziale prevedesse l'inclusione di molteplici testimonianze, il regista decide di concentrarsi principalmente sulla figura di Congo dal momento che, fin dal loro primo incontro, a differenza di altri intervistati, sembra riconoscere ed esternare il proprio dolore, la propria sofferenza. L'uomo ammette di essere perseguitato dai fantasmi delle persone che ha ucciso, «ci sono tanti fantasmi qui, perché molta gente è stata uccisa qui, sono morti di cause innaturali». «Ho provato a dimenticarmi di tutto questo con buona musica, ballando, sentendomi felice. Un po' di alcool, un po' di marijuana, un po' di ecstasy, quando mi ubriacavo mi sentivo felice» confida il carnefice.

Nonostante non sia un sopravvissuto al genocidio, una vittima che ha subito torture e violenze, l'uomo risulta traumatizzato dall'accaduto, segnato profondamente, "posseduto" da un'immagine o un evento, facendo ancora riferimento a quanto concettualizzato da Caruth. Congo risulta essere un soggetto fortemente destabilizzato dall'esperienza, non più sovrano del proprio io. Non appena finisce il racconto, ancora sul tetto dell'ufficio in cui aveva ucciso centinaia di persone, l'uomo si mette a ballare il cha cha cha cercando di mostrarsi allegro e felice. Questa immagine, così grottesca, così assurda, ma ugualmente potente, viene vista dal regista come «una profonda allegoria per mostrare l'impunità e quello che succede nel momento in cui i carnefici vincono e non sono costretti a riconoscere che quello che hanno fatto fosse sbagliato»<sup>293</sup>. L'orgoglio per le azioni compiute e il rimorso sembrano essere due lati della stessa medaglia.

Il processo di ri-elaborazione comincia nel momento in cui Congo, per la prima volta, rivede e riesamina il materiale girato. Nel salotto di casa, insieme a Koto, l'uomo osserva attentamente la scena dell'esecuzione sul tetto. Visibilmente infastidito, il carnefice vuole che la sequenza abbia un certo grado di somiglianza e di attinenza alla realtà dell'accaduto, rimproverandosi in primo luogo la scelta dell'abbigliamento, «non avrei mai indossato pantaloni bianchi. Non indossavo mai il bianco. Vestivo sempre colori scuri. Sembro vestito per un pic-nic» oppure criticando la propria interpretazione, «il mio recitare deve essere violento. Brutale. Non Così». La realtà presentata nel film, seppur alternativa, deve essere ricreata in maniera appropriata. Oltre all'imperativo di dover testimoniare quanto accaduto in maniera veritiera per le generazioni future, soprattutto in un momento in cui i figli dei comunisti sembrano, secondo le parole dell'uomo, «voler convertire la storia», raccontandola dal proprio punto di vista, Congo sembra, nell'atto di

---

<sup>293</sup> J. Oppenheimer in A. Spiessens, *The Aim of All Genuine Art is Always Engaged*, cit., p. 69.

ripetere e di ri-performare i gesti e le azioni compiute in passato, voler esorcizzare le proprie paure, le proprie memorie, ri-elaborare la propria esperienza traumatica trasferendola in un universo finzionale.

Congo cerca di ricostruire, attraverso la pratica del *reenactment*, uno spazio cinematografico, un surrogato, che possa distanziarlo dalla propria esperienza traumatica. Il cinema ha avuto un ruolo chiave nella costruzione identitaria dell'uomo così come in quella memoriale dell'accaduto. Prima di diventare un carnefice durante il genocidio, Congo faceva bagarinaggio dei biglietti di film americani di fronte ad una sala cittadina. Con il veto sui film occidentali, venne a mancare il pubblico e quindi i guadagni. L'uomo rimase uno spettatore assiduo anche nel momento in cui prese parte all'organizzazione paramilitare, tanto che racconta di come avesse ancora negli occhi lo stupore provocato dal grande cinema hollywoodiano nel momento in cui andava ad uccidere i sovversivi. I western di John Wayne, i film di gangster, i musical con Elvis, «uscivamo dal cinema sorridendo, ballando, sempre nell'umore del film. [...] Nel vedere quel tizio venir interrogato gli offrivo una sigaretta, ancora ballando, ridendo. È come se uccidessimo con allegria» commenta Congo. L'uomo si identificava nel protagonista del film appena visto, ripetendone le movenze, le espressioni e i gesti, in modo da potersi distanziare dai crimini che andava a compiere, come se non fosse realmente lui a commetterli ma il personaggio che stava interpretando. Come sottolinea il regista: «andava ad uccidere le persone proprio dall'altro lato della strada in cui c'era il cinema e, intossicato dal film che aveva appena visto, si identificava nel protagonista della pellicola»<sup>294</sup>.

L'*Act*, a cui il titolo fa riferimento, può essere inteso sia come atto, azione, sia come performance. L'uomo, nel momento in cui uccide, recita un ruolo, calandosi nella parte di un eroe hollywoodiano, abile ad annientare il nemico senza esitazione. «Quando lavori a stretto contatto con le persone, inevitabilmente iniziano a recitare un ruolo» commenta il regista, «cominciano ad interpretare sé stessi nel modo in cui immaginavano di essere»<sup>295</sup>. Congo, e gli altri esecutori del mandato genocidario, sono profondamente

---

<sup>294</sup> FilmLinc Daily, *Joshua Oppenheimer Dramatically Exposes Genocide in The Act Of Killing*, in «New Directors New Films», 4 May 2015, <http://newdirectors.org/blog/new-directors-new-films-joshua-oppenheimer-the-act-of-killing>,

<sup>295</sup> N. Rapold, *Interview*, cit.

influenzati e legati alla spettacolarizzazione del cinema americano<sup>296</sup>, così come all'esaltazione della violenza promossa nel film di propaganda Pengkhianatan<sup>297</sup>.

Come per la scena iniziale, anche le sequenze degli interrogatori sono realizzate seguendo dei canoni estetici appartenenti e iscrivibili al cinema di genere, in questo caso il western e il noir. La stanza in cui si svolge uno degli ultimi interrogatori richiama un ufficio in cui i gangster portano i prigionieri per essere torturati. Ogni dettaglio del *setting* serve ad accentuare e completare il processo di stilizzazione e tipificazione del *reenactment*. La macchina da scrivere, il completo e il cappello con falda indossato dai persecutori, il sigaro o il coltello sono tutti elementi atti ad esplicitare il richiamo al cinema hollywoodiano. Anche in questo caso, Congo interpreta un ruolo, «non vogliamo essere poveri. Anche se siamo solo dei criminali che lavorano nei cinema vogliamo sentirci come i protagonisti dei film», sentenza rivolgendosi all'interrogato. Mentre insulta e colpisce il prigioniero, l'uomo, che appare scosso, decide di interrompere la scena prendendosi una piccola pausa. Nella sequenza successiva, il momento dell'esecuzione, Congo ri-performa il gesto dello strangolamento con il filo di ferro, posizionando il corpo della vittima su un tavolo mentre lui si colloca al di sotto. Tenendo fuori la vittima dal proprio campo visivo, il carnefice sembra non voler assistere, ancora una volta, all'atto di uccidere nel suo compiersi. A differenza di Lanzmann, è lo stesso Oppenheimer a lasciare completa libertà e spazio agli esecutori per ricreare e ri-mettere in scena le proprie azioni, le proprie fantasie.

La rappresentazione fantasmatica del passato viene dunque letta e interpretata dalle persone che hanno compiuto e che ri-performano le gesta criminose. Come sottolinea Bret Woods: «la modalità secondo cui i personaggi principali di un film decidono come rappresentare loro stessi come soggetti è incredibilmente efficace e nel caso di *The Act of Killing* questa soggettività confonde la linea di demarcazione tra realtà e finzione»<sup>298</sup>. La performance attoriale, di natura amatoriale, enfatizza l'artificio della rappresentazione con un effetto di straniamento e di distanza, evidenziando l'impossibilità di un processo

---

<sup>296</sup> Lo stesso regime dittatoriale di Suharto si servì di una violenza estremamente spettacolare e teatrale, esponendo i corpi martoriati degli oppositori negli spazi pubblici, in modo da intimidire e fermare ulteriori tentativi sovversivi. J. Oppenheimer, M. Uwemedimo, *Show of Force*, cit.

<sup>297</sup> Fino alla caduta del regime nel 1998, il film veniva mostrato annualmente ai bambini in tutte le scuole della nazione. *Ibidem*.

<sup>298</sup> B. Woods, *The Act of Killing by Joshua Oppenheimer*, in «Ethnomusicology», University of Illinois Press, Vol. 58, No. 3 Fall 2014, pp. 558-562, (561).

di identificazione da parte dello spettatore. Una modalità di figurazione in linea con la tipologia della *Brechtian Distanciation* proposta da Nichols, aspetto ripreso anche nella nozione di performativo suggerita da Stella Bruzzi<sup>299</sup>, dal momento che «questa tipologia di *reenactment* aumenta la separazione del *reenactment* dallo specifico momento storico che ri-mette in scena, lasciando che l'effetto fantasmatico entri in gioco»<sup>300</sup>.

Il *reenactment* non rappresenta un evento storico nella forma e nella misura esatta in cui questo occorre ma consiste in una finzionalizzazione, una visione mediata dalla memoria, dalla fantasia, da scelte stilistiche, estetiche e formali. Nello stesso *setting*, anche Koto e Congo interpretano a turno il ruolo delle vittime. Il ribaltamento di paradigma da oppressore a oppresso non implica, come poteva essere nel caso di *S21*, un'identificazione da parte degli esecutori in vittime di un sistema che li ha costretti e spinti a commettere questi crimini. Congo sembra voler interpretare il ruolo dell'interrogato non per sentirsi più vicino alla condizione di chi ha realmente sofferto, quanto invece, per distanziarsi ancora maggiormente dalla figura di assassino. Con il volto truccato, coperto di sangue, l'uomo subisce gli insulti e gli spintoni dei suoi aguzzini, impossibilitato ad agire, a controbattere. La scena viene interrotta più volte perché Congo risulta essere profondamente scosso, tanto da avere degli spasmi nel momento in cui, bendato, gli viene messo il filo di ferro intorno al collo per mimarne l'esecuzione. «Non posso farlo di nuovo» sospira esausto.

Una volta terminate le riprese, l'uomo chiede al regista di poter rivedere il filmato, chiamando vicino a sé anche i nipoti Yan e Ami. «Yan guarda questa scena dove il nonno viene torturato e ucciso. Ami vieni a vedere il nonno che viene picchiato a sangue» commenta Congo. Dall'altro lato della macchina da presa, Oppenheimer, una delle poche volte in cui sentiamo la sua voce rivolgersi direttamente all'intervistato, lo avverte: «È troppo violento Anwar. Sei sicuro?». L'uomo insiste e i tre riguardano la scena. Una volta terminata, Congo chiede al regista: «Ma la gente che ho torturato ha provato quello che ho provato io? Posso capire cosa provassero le persone che ho torturato, perché qui la mia dignità è stata distrutta... e poi arriva la paura, e il terrore ha preso il controllo del mio corpo. Mi ha circondato e preso possesso di me». A quel punto il regista risponde: «A dire il vero, le persone che hai torturato si sentivano molto peggio perché tu sai che è solo

---

<sup>299</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, cit.

<sup>300</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, cit., p. 85.

un film. Loro sapevano che sarebbero state uccise». Sorpreso da questa risposta, l'uomo ribatte: «Ma io riesco a sentire, Josh. Veramente, lo capisco. Ho peccato? L'ho fatto a così tanta gente, Josh. Mi sta tutto tornando indietro? Spero proprio non succeda. Non voglio che avvenga, Josh».

Dopo aver interpretato il ruolo della vittima e dopo aver revisionato il materiale filmato, Congo sembra aver preso conoscenza della gravità delle azioni che ha perpetrato, fantasmi che lo perseguiteranno per il resto della propria vita. Da ruffiano e spavaldo, allegro e orgoglioso di raccontare le proprie gesta, Congo sembra aver rielaborato cognitivamente la propria esperienza traumatica. Nella parte conclusiva del film, Congo ritorna sul tetto del suo ufficio a cinque anni di distanza dalla volta mostrata nella prima scena<sup>301</sup>. «Qui è dove torturavamo e uccidevamo la gente che catturavamo» riprende l'uomo. «Lo so che era sbagliato ma dovevo farlo». A quel punto Congo si interrompe e inizia ad avere dei conati di vomito. Cerca di proseguire, «la mia coscienza mi diceva che dovevano morire», ma si interrompe nuovamente. L'uomo cerca di sputare fuori il male che lo affligge, che non lo fa respirare, i fantasmi del passato, ma senza alcun risultato. Il processo di ri-elaborazione, *working-through*, provocato dalla ripetizione dei gesti e delle azioni del tempo passato non comporta in questo caso una liberazione dall'esperienza traumatica, quanto, una presa di coscienza dell'accaduto, che porta il carnefice inevitabilmente a dover fare in conti con le proprie colpe<sup>302</sup>.

Il problema della rappresentazione<sup>303</sup>, irrepresentabilità di una determinata esperienza traumatica, risulta centrale anche in *The Act of Killing*. Come sottolinea Oppenheimer:

---

<sup>301</sup> Oppenheimer, prima di iniziare la ripresa della scena finale, fissa due regole: «La prima, staremo dietro il muro. Non metteremo piede sulla terrazza dove Anwar aveva danzato perché quello è lo spazio dove tutte queste persone sono morte e quello spazio appartiene ai defunti. La seconda regola era che non avremmo dovuto effettuare alcun primo piano o zoom perché lo spazio è tanto importante quanto ascoltare qualunque cosa ci dica Anwar. Non faremo nessun primo piano sul suo viso, che sarebbe troppo sentimentale e sbagliato». J. Oppenheimer in T. Reljic, *Long Read Joshua Oppenheimer on The Act of Killing*, 2 Mar. 2014, <https://teodoreljic.com/2014/03/02/long-read-joshua-oppenheimer-on-the-act-of-killing/>

<sup>302</sup> Secondo quanto sostiene il sociologo Paolo Jedlowski, che si concentra sia sui contenuti della memoria collettiva, sia sui processi che presiedono alla formazione, alla conservazione e alla trasmissione dei contenuti stessi, il processo di elaborazione (*Aufarbeitung*) del passato «si contrappone sia al funzionamento più o meno spontaneo dei processi di oblio (che tendono a scartare tutto ciò che è problematico o inquietante), sia ai meccanismi deliberati della volontà politica (che, allo stesso modo, tende a evitare ciò che non torna a vantaggio dell'identità da affermare), e a tutto ciò sostituisce il confronto consapevole con ciò che il passato ha di più difficile a sostenersi, dando luogo così ad un processo che può condurre ad un'assunzione di responsabilità del soggetto nei confronti della propria storia». P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, cit., p. 111-112.

<sup>303</sup> *The Act of Killing* ha ricevuto anche aspre critiche concernenti proprio la dimensione etica della modalità di rappresentazione. Si veda ad esempio N. Fraser, *We love Impunity: The case of the Act of Killing*, in

Se fossi stato in grado, attraverso il *reenactment* con questi uomini, di ricreare un ritratto realistico di quello che è accaduto, non solo sarebbe stato sbagliato e folle, sarebbe stata anche una cosa inutile da tentare. [...] Anche se i compagni di Anwar volevano ricreare qualcosa che fosse verosimile rispetto al passato, sarebbe stato comunque qualcosa di profondamente diverso, prima di tutto, non è lo stesso evento, le persone non vengono uccise realmente, e secondo, non appare agli stessi soggetti. Sto usando il *reenactment* come un modo per rendere visibile queste narrazioni contraddittorie che abitano, costituiscono, il nostro presente<sup>304</sup>.

Servendosi di stilemi e di elementi finzionali riconducibili al cinema hollywoodiano, il *reenactment* performato nel film pone le basi per la costruzione di un nuovo archivio, tralasciando la ricostruzione fattuale del genocidio<sup>305</sup>. Un trauma storico i cui effetti e i cui lasciti riverberano ancora chiaramente nel presente, un'esperienza traumatica per natura irrapresentabile, non poteva essere sostituita con un'icona, con un'immagine che cercasse di mostrare e di significare l'accaduto. Come riporta il regista in un'intervista: «Nel poster di *The Act of Killing* ho insistito che non apparisse il volto di Anwar, non mostriamo scene del massacro, usiamo la fantasia»<sup>306</sup>. Nonostante possa risultare problematica nel trasmettere o significare un evento storico o un'esperienza, la pratica di figurazione del *reenactment*, strettamente interconnessa con la fantasia, apre uno spazio di riflessione intorno alle modalità di rappresentazione, non realistiche, dell'esperienza traumatica<sup>307</sup>. Sebbene Congo abbia scelto una modalità di rappresentazione, per rimettere in scena i propri gesti, legata ad uno stile estremamente finzionale e fantasmatico, in modo che non operasse ad un livello cognitivo o verbale, la cicatrice cinematografica che aveva rimarginato la sua ferita comincia a riaprirsi nel momento in cui re-interpreta e revisiona le proprie azioni.

---

«Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 21-24; N. Fraser, *The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie*, in «The Guardian», 23 Feb. 2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-indonesia>

<sup>304</sup> J. Oppenheimer in J. Roosa, *Interview with Joshua Oppenheimer*, cit., p. 217.

<sup>305</sup> C.M. Reestorff, *Unruly activism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing*, in «Studies in Documentary Film», Vol. 9, No. 1, pp. 10-27.

<sup>306</sup> I. Lusztig, *The Fever Dream of Documentary A Conversation with Joshua Oppenheimer*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 50-56.

<sup>307</sup> Janet Walker chiama il rapporto di connessione tra trauma e fantasia un *common response*. J. Walker, *The Traumatic Paradox*, cit., p. 809.

Se da una parte, il finale del film, che i persecutori stanno realizzando, si conclude con una scena di riconciliazione in cui vengono perdonati tutti i crimini commessi dall'uomo, tanto che, addirittura, una delle vittime consegna a Congo una medaglia ringraziandolo di averlo mandato in paradiso, nel documentario, ritornando sul luogo del trauma e rimettendo in scena le tecniche di esecuzione, il carnefice ri-prende cognitivamente possesso, ritardatamente nel tempo, della propria memoria repressa<sup>308</sup>. Nonostante Congo sembri voler raggiungere un'assoluzione per i crimini commessi, testimoniando e rimettendo in scena le proprie azioni, il film nega questo raggiungimento, esponendo un orrore e una violenza che lo stesso soggetto non è in grado di performare nuovamente.<sup>309</sup>

La pratica del *reenactment* mostra il film nel suo costruirsi, nel suo formarsi, un processo in continua evoluzione, tra prova e testimonianza. L'accesso performativo al passato riflette il processo di elaborazione e costruzione della memoria individuale e collettiva. La ripetizione dei processi performativi, le cerimonie commemorative, riti e rituali sono parte centrale infatti di ogni cultura del ricordo. Come sottolinea Alice Cati:

La memoria verte in questo modo su un'interpretazione mediata dalla corporeità, perché l'insieme dei gesti, che vedono gli individui impegnarsi fattivamente nell'elaborazione di un passato individuale e comune, costituisce le cosiddette pratiche sociali della memoria. Attraverso la memoria individuale e collettiva, la ricostruzione del passato coincide con una creazione di realtà, dal momento che il ricordo produce il passato che intende descrivere<sup>310</sup>.

Il *reenactment* in prima persona, in cui lo stesso soggetto rimette in scena la propria esperienza nel tempo presente, rappresenta «una performance cosciente che travalica i limiti storiografici. In questi *reenactment* partecipativi i soggetti usano le proprie parole e i propri corpi per descrivere e per performare loro stessi storicamente. Il corpo copre le fratture spazio-temporali, connettendo un evento passato con una performance nel

---

<sup>308</sup> W. Crichtlow, *It's All About Finding the Right Excuse* in Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 37-43.

<sup>309</sup> Secondo Dominick LaCapra, lasciare alla voce e ai gesti dei carnefici la ri-messa in scena del trauma può creare «uno spiacevole (o equivoco) certo tipo di malessere o agitazione nello spettatore e un confuso senso di identificazione o coinvolgimento in determinate figure, nelle loro convinzioni o azioni in una maniera che potrebbe sovvertire il giudizio e il responso critico». D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., pp. 202-203.

<sup>310</sup> A. Cati, *The Act of Killing*, cit.

presente»<sup>311</sup>. Oltre a riflettere sul valore performativo dell'atto di memoria, il film si interroga profondamente sul problema della rappresentazione e quindi della ricostruzione<sup>312</sup> di un evento storico nel tempo presente attraverso una mediazione. Secondo Brink: «la comprensione di un evento storico deve essere fatta all'interno della dimensione presente»<sup>313</sup>. *The Act of Killing* mostra la tensione dialettica tra passato e presente.

Alla fine di una scena di interrogatorio, Adi Zulkadry, un altro gangster che aveva ucciso centinaia di persone, avverte Congo, sostenendo che l'immagine che stanno restituendo di loro stessi come sadici torturatori renderà nulla tutta l'opera di propaganda che ha ritratto i comunisti come persone crudeli. «Dobbiamo capire ogni passo che facciamo qui. [...] È tutto un problema di immagine. Tutta la società dirà: L'avevamo sempre sospettato. Hanno mentito sui comunisti e sulla loro crudeltà. Non è un problema nostro. È un problema per la storia. Tutta la storia verrà invertita. Non a 180 gradi ma a 360» sostiene l'uomo<sup>314</sup>. La ri-messa in scena del trauma storico permette di svelare l'intento di Congo e Adi, che vogliono raccontare e costruire la propria storia, dal proprio punto di vista. Il film ribalta dunque a 360 gradi il racconto storico, proponendo un percorso che non assume il passato come dato immutabile ma impone un'immagine che redime le vittime del genocidio. «Ma perché dobbiamo sempre nascondere la nostra storia se è la verità?» domanda ingenuamente Koto. «Non tutto quello che è vero deve essere reso pubblico. Penso che anche Dio abbia dei segreti. Sono completamente conscio del fatto che fossimo crudeli» risponde Adi. In questo passaggio viene esplicitata l'impossibilità di una conoscenza autentica, fissa e univoca del passato.

---

<sup>311</sup> K. Fuhs, *Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency*, in «Concentric: Literary and Cultural Studies», Vol. 38, No. 1, Mar. 2012, pp. 51-78, (58).

<sup>312</sup> Come sottolinea Michele Pierson: «nel *reenactment*, qualcosa si ripete (un modo passato di vivere, di agire, di comportarsi), e attraverso il processo di questa performance l'esperienza ripetuta si trasforma». M. Pierson, *Avant-Garde Re-Enactment: "World Mirror Cinema, Decasia", and "The Heart of the World"*, in «Cinema Journal», Vol. 49, No. 1, Fall 2009, pp. 1-19, (2).

<sup>313</sup> J.T. Brink, *Re-enactment, the History of Violence and Documentary Film*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 176-189, (177).

<sup>314</sup> In un'altra scena, i due gangster parlano del film di propaganda Pengkhianatan. «Per me quel film è l'unica cosa che non mi fa sentire colpevole. Guardo il film e mi sento rassicurato» afferma Congo. «È come ti senti? Non io. Penso sia una menzogna. Anche le tartarughe sanno arrampicarsi sugli alberi caduti. È facile far apparire male i comunisti dopo che li abbiamo uccisi. Quel film è stato fatto apposta per farli sembrare cattivi» risponde Adi. «Non dovremmo dire cose brutte su quel film agli stranieri» conclude l'altro.

Attraverso la pratica del *reenactment*, il film rifiuta un approccio storicista, da cui deriva la concezione di tempo come continuum, una narrazione lineare che espone i fatti nella maniera e nel modo in cui accaddero, andando invece a costituire una contro-storia, una contro-narrazione che si possa sostituire alla versione ufficiale. La drammatizzazione dell'evento storico comporta incontrovertibilmente anche una sua re-interpretazione, una forma di riscrittura storica e il film, come sottolinea nuovamente Alice Cati: «non solo piega l'immagine documentaria alla riflessione sul valore performativo dell'atto di memoria ma rappresenta anche una vera e propria azione per ri-stabilire relazioni e creare una nuova realtà»<sup>315</sup>.

*Theatre of War (Teatro de guerra, 2018)*<sup>316</sup>, diretto dalla regista e video-artista Lola Arias, pone un'ulteriore riflessione sul rapporto e i punti di intersezione tra ricordo, pratiche sociali della memoria e funzione interpretativa, nell'elaborazione di un passato traumatico individuale che diventa comune e collettivo. L'opera focalizza l'attenzione sulla guerra delle Falkland, tra Aprile e Giugno 1982, combattuta tra Regno Unito e Argentina<sup>317</sup>. Il film si apre con i provini effettuati dalla regista ai protagonisti. I sei veterani, di entrambi gli schieramenti (tre inglesi e tre sudamericani), posizionati di fronte alla macchina da presa, vengono intervistati da Lola Arias. La donna chiede loro di ricordare un episodio di guerra, che ruolo ricoprissero all'interno dell'esercito, quale fosse il loro grado così come quale sia l'occupazione attuale. Una volta conclusi i provini, i reduci ri-mettono in scena un episodio che ha caratterizzato la propria esperienza di guerra, recuperando, ripetendo e ri-attivando, attraverso un'azione performativa, i movimenti e i gesti compiuti in passato, come ad esempio caricare il proiettile dalla bocca del mortaio o ri-mettere in scena un corpo a corpo armati di coltello. I veterani ri-elaborano la propria esperienza traumatica trasferendola in un universo altamente finzionale.

---

<sup>315</sup> A. Cati, *The Act of Killing*, cit., p. 210.

<sup>316</sup> Il film fa parte di un ampio progetto realizzato dall'artista che comprende anche un altro film, *Minefield* (2016), una pièce teatrale e delle video installazioni, incentrate sempre sulla testimonianza di guerra. Per una panoramica sul lavoro di Lola Arias si rimanda al sito internet <http://lolaarias.com/>

<sup>317</sup> Nonostante la breve durata, nel corso del conflitto morirono circa novecento persone. La sconfitta dell'Argentina aumentò il dissenso e le proteste contro il governo militare, determinandone la caduta definitiva. L'ondata di entusiasmo e patriottismo, che si diffuse nel Regno Unito, consolidò invece il governo del primo ministro Margaret Thatcher. Per un approfondimento si veda ad esempio D.G. Boyce, *The Falklands War*, Palgrave Macmillan, London 2005.

La performance attoriale avviene in territorio argentino ma non vi è un ritorno sul luogo del trauma. Lo spazio scenico consiste in un piccolo teatro di posa, quasi completamente spoglio. Di fronte alla macchina da presa vediamo un fondale bianco a fare da sfondo, con i fari per l'illuminazione collocati nel profilmico. All'interno del quadro appare anche il microfonista e il fotografo di scena. La performance attoriale avviene in un contesto in cui viene evidenziato l'artificio, richiamando, in maniera esplicita, le dinamiche di costruzione e alterazione della testimonianza così come la forte connotazione performativa costitutiva dell'evento mnemonico e delle pratiche di interpretazione del passato.

Quella che appare come un'esibizione teatrale/cinematografica, «altro non è che un modo di rappresentare la memoria nel suo processo, nel suo fluire, nel suo farsi»<sup>318</sup>. Come nel caso analizzato in precedenza, la testimonianza, intesa come atto linguistico performativo, «si pone come attività, processo interattivo, operazione che costruisce e mette in scena il suo oggetto»<sup>319</sup>. La performance si confronta con la memoria mediata dalla corporeità, che conferisce «dinamicità a quanto viene trasmesso e di conseguenza rilascia una forza creatrice di significato»<sup>320</sup>. L'insieme dei gesti, delle posture e dei movimenti, che caratterizzano la performance memoriale dei reduci, non si limitano a descrivere i fatti ma partecipano alla loro stessa costruzione e costituzione. La narrazione storica diventa un processo di ri-messa in scena e di ri-elaborazione del trauma della guerra. Il *reenactment as event* non si pone l'obiettivo di intercettare e restituire il passato in maniera incontrovertibile e univoca, attraverso una meticolosa ricostruzione degli eventi e dei processi presi in esame, quanto di riflettere sulle modalità di costruzione, rappresentazione e attualizzazione del ricordo<sup>321</sup>.

Il potenziale mnemonico viene intensificato, oltre che dalla connotazione performativa del ricordo, attraverso la fisicità e la presenza sensoriale, «anche attraverso strategie di dinamicizzazione e di processualizzazione mediali, le oggettivizzazioni e i gesti simbolici accrescono il loro potenziale di richiamo»<sup>322</sup>. Le testimonianze e i ricordi dei reduci

---

<sup>318</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 292.

<sup>319</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>320</sup> S. Krämer, *Performativität und Medialität*, Fink, München 2004, p. 23 cit. in B. Neumann, *La performatività del ricordo*, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di) *Memoria e saperi: Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007, pp. 305-322, (312).

<sup>321</sup> L. Donghi, *Repetita iuvant*, cit.

<sup>322</sup> B. Neumann, *La performatività del ricordo*, cit., p. 319.

vengono ricostruiti anche a partire da alcuni mediatori, come nel caso di Lou Armour, comandante della Royal Marine dell'esercito britannico, che racconta di aver assistito alla morte di un soldato argentino. L'uomo ripete più volte l'episodio, un evento che lo ha profondamente segnato nella sensibilità e nella coscienza, tanto da fargli mettere in discussione la natura stessa del conflitto. La testimonianza dell'uomo acquisisce ogni volta nuovi significati, fino a quando non viene alternata ad un estratto mediale che mostra l'ex soldato raccontare lo stesso episodio più di trent'anni prima, vestito in maniera praticamente identica, nel documentario realizzato dalla BBC, *The Falklands War—The Untold Story* (1987). Il presente e il passato tendono a collidere, a coincidere, nel momento in cui vengono alternate le due testimonianze. Tuttavia, la ripetizione dell'episodio traumatico, che ha ancora una forte influenza sul presente, non risulta essere un atto compulsivo di *acting out* ma un esercizio consapevole per favorire un processo di ri-elaborazione del trauma.

L'effetto di straniamento e di distanza nella ricostruzione del passato raggiunge l'apice quando Marcelo, un ex-commilitone argentino, racconta il momento in cui, durante il conflitto, dovette trasportare, insieme ad un compagno, altri soldati rimasti uccisi o feriti da una mina antiuomo. Il reduce narra l'episodio servendosi di alcuni soldatini che raffigurano i personaggi della storia, lui e i propri compagni. Il luogo del trauma viene ricreato all'interno di un piccolo diorama contenente un edificio, un prato e un piccolo fiumiciattolo, che i soldati attraverseranno grazie all'ausilio di una barca. La testimonianza, «intesa sia come storia esperita alla prima persona, sia come racconto [...] è una forma di rappresentazione (del sé e del passato) e, in questo senso, si dà come performance»<sup>323</sup>. Sul paradigma della performatività del ricordo si sofferma la stessa artista nella scheda di presentazione dell'opera, sottolineando come «tutte le scene del film siano allo stesso tempo autentiche e artificiali. Alcune volte sembrano accadere per la prima volta mentre altre sembrano situazioni estremamente studiate. Il film scambia realtà e finzione, spontaneità e recitazione»<sup>324</sup>. *Theatre of War* riflette infatti su come trasformare e ri-costruire un'esperienza di guerra all'interno di un racconto.

I reduci sanciscono una continuità tra passato e presente nelle pratiche di formazione e ri-elaborazione del ricordo nel momento in cui vanno nelle scuole a raccontare

---

<sup>323</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 101.

<sup>324</sup> <http://lolaarias.com/proyectos/teatro-de-guerra/>

l'esperienza della guerra. Nel finale del film, la trasmissione del racconto arriva a compimento. Gli ex-militari chiamano infatti alcuni ragazzi ad interpretare e ri-mettere ancora una volta in scena le proprie memorie spiegandoli come erano da giovani, passando loro il testimone. La testimonianza, accolta da una comunità, viene dunque a formarsi e ad acquisire un ulteriore significato all'interno della memoria collettiva e culturale.

## CAPITOLO II

### Dialectical Images

#### 2.1 *Re-animating images. Il documentario animato*

«All film images are memories of their own inscription».  
Maureen Turim<sup>1</sup>

Caratterizzata inizialmente da un approccio legato al modello dissociativo e all'influenza decostruttiva, ad un orizzonte filosofico che si concentrava sulla teorizzazione dell'impossibilità del pensiero e la crisi del linguaggio, la *trauma theory* è stata sottoposta a revisioni e ri-articolazioni. Secondo l'ipotesi dissociativa, l'individuo traumatizzato viene identificato per quello che non sa, che non ha esperito appieno nel momento dell'accaduto, per quello che non ricorda, sopraffatto dalla dimenticanza, dalle memorie dissociate, da tracce senza traccia, eventi senza testimoni. Posseduto da un'immagine o un evento, che si ripresenta e riemerge ripetutamente in maniera inconscia sotto forma di flashback, allucinazioni, dinamiche oniriche e deformazioni del ricordo, il soggetto traumatizzato non ha alcun tipo di controllo sui propri gesti e sulle proprie azioni<sup>2</sup>.

Come sottolinea Radstone, facendo inoltre riferimento allo studio sulla genealogia del trauma promosso da Ruth Leys, secondo l'ipotesi dissociativa formulata da Felman e Caruth (la teoria mimetica), il soggetto è incapace di gestire e ordinare la memoria repressa<sup>3</sup>. Leys individua come centrale «il problema dell'imitazione, definito come un problema dell'imitazione ipnotica»<sup>4</sup>. Secondo la studiosa, il soggetto ipnotizzato fornisce un modello per le prime teorie psicoanalitiche sulla memoria traumatica. Oltre che un metodo di ricerca e un trattamento clinico, l'ipnosi gioca un ruolo chiave nella concettualizzazione del trauma «perché la tendenza di persone ipnotizzate a imitare o ripetere quello che viene detto loro di dire o fare provvede ad un modello base dell'esperienza traumatica»<sup>5</sup>. Come prosegue Leys: «il trauma è stato definito come una

---

<sup>1</sup> M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, New York 1989, p. 246.

<sup>2</sup> T. Elsaesser, *Postmodern as Mourning Work*, cit., p. 199.

<sup>3</sup> S. Radstone, *Trauma Theory*, cit.

<sup>4</sup> R. Leys, *Trauma*, cit., p. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

situazione di dissociazione o assenza da parte del soggetto in cui la vittima inconsciamente imita o si identifica con l'aggressore o con la scena traumatica in una situazione che è somigliante ad uno stato di amplificata suscettibilità o trance ipnotica»<sup>6</sup>.

A seguito dell'emergere di elementi di instabilità, concernenti la concezione della soggettività, viene proposta un'istanza alternativa, che non si pone in netto contrasto ma in maniera interconnessa con la tendenza mimetica<sup>7</sup> e che identifica il soggetto «essenzialmente lontano dall'esperienza traumatica»<sup>8</sup>. Secondo la teoria antimimetica, il trauma non si configura come un fenomeno interno e soggettivo ma come «un evento puramente esterno che accade ad un soggetto pienamente costituito»<sup>9</sup>. L'individuo traumatizzato non è assente da sé medesimo involontariamente a seguito della dissociazione psicologica ma, seppur passivo, soggetto sovrano e autonomo. Il trauma risulta ancora un evento dissociato dalla memoria ma la produzione di ricordi non è più da ricondursi ad un'elaborazione inconscia. Il soggetto è una figura la cui mente è composta da una parte cosciente, in cui sono accessibili le esperienze passate, e da un'area dissociata, in cui non si può accedere alla memoria traumatica. Ad ogni modo, nonostante l'individuo non riesca a ricordare e ripercorrere in maniera diretta ed immediata l'esperienza, non viene preclusa la possibilità di un processo di ri-elaborazione e superamento del trauma. L'atto di “*recovery*”, il recupero della memoria traumatica, la produzione di senso e di significato, colmando i vuoti e le repressioni, avviene nel momento in cui il soggetto diventa testimone e instaura un rapporto dialogico con un ascoltatore, «ciò che non può essere conosciuto comincia ad essere testimoniato»<sup>10</sup>.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la strategia e pratica del *reenactment* risulta essere una forma di figurazione che, attraverso una “fantasmatica” riconcettualizzazione storiografica audiovisiva, riflette lo sconvolgimento degli schemi di produzione di senso e di rappresentazione dovuti all'esperienza traumatica. A riflettere in maniera approfondita sull'intreccio tra contenuti fantasmatici e memoria traumatica è Janet Walker. La studiosa individua nel *trauma cinema* una modalità che, attraverso

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>7</sup> Secondo Leys, le tendenze mimetiche e antimimetiche non possono venir divise completamente e categoricamente l'una dall'altra dal momento che «fin dalla fine del diciannovesimo secolo il concetto di trauma è stato fondamentalmente instabile, in equilibrio precario, tra due idee, teorie o paradigmi». *Ivi*, p. 298.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> S. Radstone, *Trauma Theory*, cit., p. 20.

determinate e specifiche strategie estetiche e formali, provvede alla frammentazione e alla decostruzione del tessuto testuale e stilistico del film, rispecchiando il corrispettivo dell'esperienza traumatica. Il *trauma cinema*, secondo quanto teorizzato da Walker, «rappresenta la realtà in maniera obliqua, prendendo ispirazione dal funzionamento dei processi mentali e mescolando tecniche auto-riflessive che rendono chiare la fragilità della struttura storiografica audio-visiva»<sup>11</sup>. Concentrandosi sulla Shoah, così come sugli abusi sessuali, la studiosa identifica come fondative della memoria traumatica due istanze: una immaginaria e una fattuale che provvedono ad una costruzione dislocata e fantasmatica della verità degli eventi<sup>12</sup>. Riflettendo sulla memoria traumatica e sulla questione della sua attendibilità, secondo Walker, non è possibile operare una netta cesura tra fantasie<sup>13</sup>, ricordi falsi o aderenti alla realtà. La studiosa conia il termine *disremembering* in merito alla tipologia di produzione del ricordo di un evento traumatico, che significa: «ricordare con una differenza ed è un processo caratterizzato da immagini e suoni mentali relativi ad eventi passati ma alterati per certi aspetti»<sup>14</sup>. I falsi ricordi e le costruzioni fantasmatiche nella memoria «sono parti e suddivisioni del processo», elementi fondamentali nella riconciliazione e ri-elaborazione del passato traumatico<sup>15</sup>. La memoria traumatica presenta quindi uno scenario fantasmatico di forme ibride, un terreno friabile dove la produzione del ricordo non coincide con una realistica

---

<sup>11</sup> J. Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 19.

<sup>12</sup> La questione del rapporto tra la memoria e i contenuti fantasmatici emerge anche nel lavoro di Laub sulle testimonianze dei sopravvissuti all'Olocausto. In una delle interviste realizzate dallo studioso, una donna anziana racconta di un'insurrezione avvenuta ad Auschwitz, sostenendo di aver visto esplodere quattro canne funerarie e la gente scappare. Tuttavia, il suo racconto non è del tutto accurato e non corrisponde alla verità storica dal momento che ad esplodere fu solo una canna fumaria. Nonostante la memoria traumatica possa risultare fallace e non appropriata per parlare di una verità storica, Laub sottolinea come gli inserti "narrativi", le scene immaginate, gli elementi di natura fantasmatica ormai indistinguibili nel ricordo effettivo dell'evento siano fondamentali per comprendere la modificazione del registro della realtà della mente del soggetto che da empirico diventa astratto. Secondo lo studioso la donna: «non stava testimoniando semplicemente il fatto storico in maniera empirica, ma la vera resistenza allo sterminio. [...] La conoscenza nella testimonianza corrisponde, in altre parole, non semplicemente ad un fatto che viene riprodotto e replicato da parte del testimone, ma un'elaborazione individuale dell'evento». S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., p. 62.

<sup>13</sup> Walker riprende non solo la teoria elaborata da Freud, rimandando più volte all'esistenza di una relazione tra inconscio e trauma, ma anche la definizione di "fantasia" fornita da Laplanche e Pontalis, che implica l'esistenza di una ideazione inconscia, «una scena immaginaria in cui il soggetto è protagonista, che rappresenta il soddisfacimento di un desiderio (in ultima analisi di un desiderio inconscio), in una maniera che è distorta in modo maggiore o minore da processi difensivi». J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della Psicanalisi*, cit., p. 314.

<sup>14</sup> J. Walker, *Trauma Cinema*, cit., p. 17.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 14.

registrazione degli eventi trascorsi. La tesi centrale di Janet Walker quindi, in linea con l'assunto proposto da Hayden White, consiste nell'identificare gli approcci estetici e formali non realistici nel cinema, sia documentario che di finzione, come forme di figurazione dell'esperienza traumatica, separando il concetto di oggettività con quelli di verità e autenticità.

La ripetizione e imitazione inconscia e compulsiva del trauma in versione diretta e non mediata richiama la coazione a ripetere propria dell'*acting out*, rispondente al modello dissociativo. L'individuo non ha avuto esperienza del trauma ma solo dei suoi effetti ritardati. Contrariamente, la versione antimimetica delinea un soggetto capace di accedere alla memoria traumatica, comprendere, integrare e quindi ri-elaborare gli eventi all'interno di una narrazione, seppur parziale, seppur personale, seppur soggettiva. Il corrispettivo formale del trauma dunque, la sua natura temporale ritardata e latente, difficilmente riconducibile ad uno schema narrativo e un percorso di rimemorazione razionale, possono venir al meglio figurate da una forma non realistica e antimimetica<sup>16</sup>. L'abiezione della pretesa apparente di oggettività fornita dal cinema documentario e la sottile relazione espressa dalla mescolanza di aspetti realistici con forme fantasmatiche vengono portate all'estremo nel documentario attraverso la tecnica artificiosa per eccellenza, ovvero l'animazione.

Nonostante la combinazione tra animazione e cinema documentario possa sembrare paradossale, due approcci opposti per rappresentare e raffigurare esperienze e relazioni con il mondo esterno, la lunga storia, fin dalla nascita del cinematografo, dell'ibridazione tra queste due modalità di figurazione e modelli espositivi suggerirebbe il contrario. Fin dagli anni Novanta, l'attenzione di critici e teorici si è indirizzata verso queste produzioni, classificate come documentari animati dal momento che «utilizzano l'animazione per narrare frammenti del mondo esterno piuttosto che di un mondo immaginario»<sup>17</sup>. Il documentario animato riconfigura e ri-mette in discussione i tradizionali limiti epistemologici del cinema documentario, estremizzando la tensione che generalmente si

---

<sup>16</sup> L. Williams, *Mirrors without Memories*, cit.

<sup>17</sup> Secondo Cristina Formenti, il documentario animato, dal momento che «adotta principalmente la grammatica e l'estetica del cinema di finzione, ma manca visivamente un legame indessicale con la realtà filmata [...] utilizza attori ricreati per ri-mettere in scena e drammatizzare storie realmente accadute», dovrebbe essere ridefinito come «la forma più sincera di docudrama». C. Formenti, *The sincerest form of docudrama: reframing the animated documentary*, in «Studies in Documentary Film», Vol. 8, No. 2, pp. 103-115, (103).

crea tra quello che viene presentato sullo schermo e l'immagine indessicale che si espande verso una relazione dialettica tra l'assenza di un referente visivo materiale e l'eccesso dell'estetica dell'animazione, spesso simbolica e non realistica<sup>18</sup>.

La tecnica dell'animazione dissolve completamente il legame indessicale con la realtà rappresentata, impegno solo apparente, come abbiamo sottolineato in precedenza, del cinema documentario. Roe propone di considerare il documentario animato secondo tre funzioni: *mimetic substitution*, *non-mimetic substitution* e *interpretive*. Nel primo caso l'animazione mima la realtà, nel secondo, l'obiettivo di realismo viene messo da parte in favore di un approccio più creativo per colmare il gap dovuto alla mancanza di referenzialità dell'immaginario. L'interpretazione esplora invece i concetti, le emozioni, i sentimenti e gli stati d'animo, aiutando a far comprendere allo spettatore la soggettività di un determinato personaggio<sup>19</sup>. L'utilizzo dell'animazione può provvedere dunque alla ricostruzione e ricreazione di eventi, episodi storici che non sono stati documentati o di cui la documentazione non è più disponibile, andando a costituire un modello alternativo, antimimetico, per accedere al passato e per figurare i contenuti dislocati, frammentari e fantasmatici della memoria traumatica.

*Valzer con Bashir (Waltz with Bashir, 2008)*, diretto da Ari Folman, risulta essere un caso paradigmatico al fine di riflettere sulle modalità con cui la forma animata possa trasformarsi in veicolo e strumento per esplorare la memoria repressa e per ri-elaborare l'esperienza traumatica<sup>20</sup>. Il regista va alla ricerca e alla riscoperta del proprio vissuto in un percorso che lo porterà a comprendere il personale coinvolgimento nel massacro palestinese compiuto dalle falangi libanesi, con la complicità dell'esercito israeliano, tra il 16 e 18 Settembre 1982 nei campi profughi di Sabra e Shatila a Beirut. Folman, che non riesce a comprendere e a ricordare l'accaduto a cui potrebbe aver preso parte, decide

---

<sup>18</sup> A.H. Roe, *Absence, excess and epistemological expansion: towards a framework for the study of animated documentary*, in «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 6, No. 3, 2011, pp. 215-230.

<sup>19</sup> A.H. Roe, *Animated Documentary*, Palgrave Macmillan, London 2013.

<sup>20</sup> Il film è composto quasi interamente da disegni animati eseguiti dal Bridgit Folman Film Gang, sotto la supervisione del regista delle animazioni Yoni Goodman e del direttore artistico David Polonsky, a partire dalle immagini documentarie e dalle interviste realizzate in precedenza. L'animazione non è stata portata a termine attraverso la tecnica del *rotoscope* (la creazione di un disegno animato sopra delle immagini precedentemente filmate dal vero), ma il materiale girato è stato usato come spunto, riferimento visivo da cui partire. *Waltz with Bashir* Press Kit, Sony Pictures Digital Productions, [http://www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir\\_presskit.pdf](http://www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir_presskit.pdf)

di recarsi da amici ed ex commilitoni, i cui racconti, le cui testimonianze possono in qualche modo far riaffiorare in lui i ricordi, i tasselli mancanti che sono stati repressi, non assimilati, al fine di ottenere un quadro più dettagliato e organico della propria esperienza durante il conflitto e il ruolo che ebbe in occasione del massacro.

Il film si apre con le immagini di un incubo ricorrente che Boaz Rein-Buskila, un ex-soldato che ha prestato servizio insieme al regista, decide di raccontare a Folman. Ventisei cani corrono all'impazzata non curanti delle persone o degli oggetti che trovano nel loro cammino, per poi radunarsi ed abbaiare sotto la finestra dell'uomo. Il sogno si ricollega direttamente all'esperienza vissuta da Boaz durante la guerra in Libano quando uccise, nel corso delle operazioni di pattugliamento, lo stesso numero di cani, ventisei, e che adesso, da più di due anni, continuano a perseguitarlo in sogno. Boaz decide di rivolgersi a Folman per ri-elaborare la propria esperienza traumatica, «non può il cinema essere terapeutico? Tu le tue angosce le hai sempre elaborate attraverso i film giusto?» commenta l'uomo. Il regista in questo caso diventa testimone dell'atto stesso di testimoniare, diventando da interlocutore a testimone anch'egli. L'incontro tra i due reduci permette a Boaz di trovare una figura a cui raccontare la propria esperienza e a Folman di rendersi consapevole, con stupore, di aver represso l'evento e di non averlo registrato cognitivamente nel momento del suo accadimento.

La stessa notte in cui avviene l'incontro tra i due ex commilitoni, nell'inverno del 2006, anche il regista, che prima di allora non aveva alcun tipo di ricordo della guerra, ha un terribile flashback della notte del massacro. L'uomo, all'epoca un giovanissimo soldato, sta facendo il bagno in mare quando viene illuminato dai bagliori dei razzi al fosforo. Le scie luminose cadono verso il centro urbano e lo attraggono insieme ad altri due suoi compagni verso la città. I tre giovani emergono dal mare mentre il sole sta sorgendo, si rivestono e proseguono il cammino per le strade di Beirut, deserta e ridotta in macerie. L'immagine da cui è posseduto l'uomo si ripete più volte nel corso del film, in un eterno ritorno traumatico, ogni volta rivelando un elemento in più che possa andare a restituire un quadro completo della notte del massacro. Folman decide di ri-assemblare la cronaca degli eventi interagendo ed incontrando altri suoi compagni, i cui ricordi, le cui memorie, le cui testimonianze possono ricostituire l'evento storico, colmare il vuoto dell'esperienza mancata, non assimilata. Il regista vuole in primo luogo trovare un senso, attribuire un significato al proprio ricordo della guerra in Libano, un flashback che è ri-

emerso in occasione dell'incontro con Boaz ma che ha bisogno di essere autentificato, ristabilizzato, re-inserito e ri-contestualizzato all'interno della ricostruzione dell'accaduto. Il regista si domanda se il suo ricordo non sia irrealistico, completamente frutto della propria immaginazione. Fantasia e realtà, immagini mentali, fantasmatiche e ricordo si alternano mescolandosi senza possibilità di una cesura netta<sup>21</sup>. La memoria traumatica di Ari mostra la propria natura dinamica, frammentata, *disremembered*, ricollegandoci alla concettualizzazione proposta da Janet Walker. *Disremembering* non significa infatti non ricordare ma ricordare in maniera differente<sup>22</sup>.

La fallibilità della memoria viene discussa nel primo incontro tra il regista e l'amico psicologo Ori. L'uomo racconta a Folman di un esperimento che ha coinvolto un gruppo di volontari a cui sono state mostrate dieci fotografie della propria infanzia. Tuttavia, di quelle dieci immagini una era falsa, realizzata inserendo il ritratto di ognuno di loro da bambino sullo sfondo di un luna park nel quale non erano mai stati. Otto soggetti su dieci confermarono subito di ricordarsi perfettamente il momento in cui fu scattata la foto, mentre i restanti due giunsero alla stessa affermazione, seppur dopo un breve tentennamento. L'intero gruppo non solo sembrava ricordarsi nei minimi dettagli la giornata trascorsa al parco divertimenti con la propria famiglia ma riusciva a inserire nel racconto una serie di dettagli, chiaramente inventati, frutto della propria immaginazione, per descrivere al meglio l'esperienza vissuta. «La memoria è qualcosa di dinamico, di vivo. Anche quando mancano delle informazioni e ci sono dei vuoti, la memoria riempie questi buchi neri inventando fatti mai realmente accaduti» spiega Ori al regista. Mentre lo psicologo dialoga con Folman, appaiono alcuni elementi del racconto, come i palloncini o la ruota panoramica, che emergono alle spalle dei due interlocutori, una rappresentazione grafica della costruzione del luna park nella mente del protagonista. L'utilizzo dell'animazione consente il formarsi di un ulteriore livello di coinvolgimento con la scena. L'occhio della macchina da presa mostra allo spettatore non la "realtà" della situazione ma la visione dell'accaduto filtrata dalla lente della soggettività e dell'immaginazione di Folman.

---

<sup>21</sup> R. Yosef, *War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's Waltz with Bashir*, in «Journal of Modern Jewish Studies», Vol. 9, No. 3, Nov. 2010, pp. 311-326.

<sup>22</sup> J. Walker, *Trauma Cinema*, cit.

L'animazione pone l'attenzione sulla natura arbitraria della rappresentazione, la natura mutevole delle posizioni soggettive<sup>23</sup>. Nel corso dell'intero film vengono alternate testimonianze, memorie, sogni e desideri, una commistione che rompe e mina la linea binaria tra rappresentazione ed esperienza, evidenziando come questi due aspetti si fondino l'uno con l'altro. L'animazione dà forma e colore alla memoria traumatica, traslando e trasferendo un'esperienza per natura inaccessibile ed indicibile oltre le forme convenzionali di rappresentazione, di figurazione, nel regno della fantasia e dell'immaginazione, al di fuori del legame referenziale diretto con il mondo esterno<sup>24</sup>. In un'intervista antecedente all'uscita del film, il regista dichiara: «per capire chi sono veramente mi sono dovuto disegnare, in questo modo sono riuscito a trovare di nuovo me stesso»<sup>25</sup>.

Al fine di dare un significato al suo ricordo di guerra, dopo l'incontro con lo psicologo, Folman decide di andare a visitare un suo ex-compagno Carmi Canaan, trasferitosi in Olanda, uno dei due soldati che fa parte del flashback. Tuttavia, l'uomo non riesce a rispondere ai quesiti posti dal regista, anche lui non ha alcun tipo di ricordo. «Il massacro non l'ho registrato», sostiene citando la dichiarazione in apertura dello stesso Folman. Carmi ha memorie della guerra in Libano ma i suoi ricordi sono frammentari. Immaginazione, elementi fantasmatici e fattuali si mescolano in uno scenario ibrido e distorto. Secondo il suo racconto, il battaglione di cui faceva parte arrivò a Beirut via mare attraverso una “love boat”, un enorme yacht con vasca idromassaggio e discoteca. Durante il tragitto i soldati bevevano, ballavano e si divertivano, totalmente estranei all'orrore della guerra. «Questo è come me lo sono immaginato. Ho scoperto invece che si trattava di un'unità della marina attrezzata per le azioni di sabotaggio» confida al

---

<sup>23</sup> Come riporta in un'intervista David Polonsky, direttore del comparto artistico del film, facendo riferimento alla tecnica dell'animazione, «per certi aspetti è anche più veritiera della forma tradizionale del documentario perché quando fotografi o riprendi tu hai la simulazione della realtà. Tu dichiari che quello che stai mostrando sia la verità mentre puoi invece manipolarla in infiniti modi, con il montaggio, con la musica, con quello che preferisci. Quando metti in scena un processo di ricostruzione nel cinema documentario, tu, in quanto spettatore, devi sospendere lo scetticismo nel fatto che in realtà stai vedendo un attore davanti a te. Mentre nell'animazione questo non avviene. Non pretende di essere reale, è un modo per raccontare una storia, come per ogni forma di documentario». J.T. Brink, *Animating Trauma: Waltz with Bashir*, David Polonsky, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 127-135, (129).

<sup>24</sup> J.M. Viljoen, *Waltz with Bashir: between representation and experience*, in «Critical Arts», Vol. 28, No. 1, 2014, pp. 40-50.

<sup>25</sup> A. Folman cit. in R. Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, Routledge, New York 2011.

regista. L'uomo non si ricorda del viaggio verso Beirut, è stato male durante l'intero tragitto e poi si è addormentato. A questo punto Carmi racconta a Folman il sogno che fece mentre era steso sul ponte dell'imbarcazione, «mi addormento sempre quando ho paura, mi addormento e do sfogo alla fantasia». Una donna bellissima lo porta via dalla nave iniziandolo alle gioie del sesso. I due nuotano in mare aperto mentre la barca brucia con l'intero battaglione a bordo. Come per il sogno-allucinazione di Folman, anche per quanto concerne il racconto di Carmi, l'animazione riempie il buco nero lasciato dalla crisi di conoscenza e rappresentazione, mostrando la visione soggettiva del protagonista, i ricordi, le memorie, la dimensione fantasmatica e onirica dell'esperienza di guerra<sup>26</sup>. L'animazione sembra essere l'unica forma di figurazione possibile per restituire l'esperienza, per approcciarsi allo scenario ibrido che contraddistingue la memoria traumatica, la sua essenza e le sue tracce. Appena giunti nell'abitazione di Carmi, il regista chiede al compagno se può disegnare lui e il figlio. L'uomo risponde: «va bene basta che disegni, l'importante è che non filmi».

Durante il viaggio di ritorno, sul taxi che lo sta riportando in aeroporto, dal finestrino Folman vede riflessa una scena di guerra, un carro armato passa di fianco alla vettura. «All'improvviso boom mi è tornata la memoria della guerra. Non era un'allucinazione, non era il mio subconscio e nemmeno un sogno. È il primo giorno di combattimenti, non ho neanche diciannove anni, devo ancora cominciare a radermi» commenta la voce off. I ricordi e le immagini sopravvengono, irrompono nella dimensione presente, invadono lo schermo. Folman si trova catapultato nel mezzo del conflitto a sparare ininterrottamente, senza sapere verso chi, dalla torretta di un cingolato. Il regista prosegue la sua ricerca tentando di collegare e allineare le immagini che emergono come flash, brevi frammenti, attraverso un processo di rimemorazione. L'uomo continua il suo percorso, raccogliendo e assimilando le testimonianze dei propri compagni collocandosi e immaginandosi all'interno del racconto. «Ma c'ero anche io?» è la domanda che Folman continua a porre e a porsi.

Il regista consulta inoltre la dottoressa Zahava Salomon, specialista di disturbi da stress post-traumatici, per cercare di comprendere i meccanismi che lo hanno portato a non avere più alcun ricordo dei tre giorni del massacro. La studiosa risponde che si tratta di

---

<sup>26</sup> B.T. Ekinci, *A Hybrid documentary Genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir*, in «CINEJ Cinema Journal», Vol. 6, No. 1, 2017, pp. 5-22.

amnesie dissociative, l'incapacità di ricordare dati personali importanti in seguito ad un evento traumatico. La donna fa riferimento ad un altro paziente che soffriva dello stesso disturbo, un fotografo che, per superare le atrocità e gli orrori della guerra, ha osservato la realtà attraverso una macchina fotografica immaginaria, uno strumento atto a filtrare, mediare e a porre un distanziamento. Così come la tecnica dell'animazione nella sua esplicita artificiosità attua un distanziamento dall'episodio traumatico, il regista sostituisce la memoria del massacro con un sogno, un flashback che rivive ma che non ha diretta attinenza referenziale a quanto realmente accaduto. «Ari tu sei matto, mescoli fantasia e realtà. La spiaggia? Di quale spiaggia parli? Chi poteva trovarsi su una spiaggia quella notte? Non sai quello che dici», sostiene Carmi una volta che incontra il regista. L'unico modo per comprendere il proprio coinvolgimento nella notte del massacro è quello di rivolgersi ad altre persone, interrogare i testimoni facendosi descrivere ogni dettaglio. Dal momento che nessuno dei suoi ex compagni sembra aver assimilato l'accaduto, ogni racconto sembra essere contraddittorio e fuorviante nel raggiungimento della verità<sup>27</sup>.

A ricomporre i tasselli del mosaico sono l'ufficiale Dror Harazi e il reporter Ben-Yishai. Dopo le parole del primo, Folman riesce a ricordare la posizione che ricopriva nel momento del massacro. L'uomo si trovava sopra un tetto dove venivano sparati i razzi al fosforo per illuminare la città durante la notte. Nel finale del film avviene l'ultimo incontro con Ori. Lo psicologo crede che la repressione del passato bellico abbia radici profonde e sia da ricollegare alla memoria post-traumatica dell'Olocausto. La visione dell'eccidio di Sabra e Shatila da parte di Folman trae origine e si sovrappone infatti alla Shoah, dal momento che i genitori del regista sono stati entrambi deportati ad Auschwitz. Il fatto di essere stato spettatore impassibile del massacro nei campi profughi palestinesi, di non essere intervenuto, ha creato nell'uomo un forte senso di colpa, dovuto all'inversione di ruolo da parte del soggetto, da vittima a carnefice, provocando la

---

<sup>27</sup> J.A. Kraemer, *Waltz with Bashir (2008): Trauma and Representation in the Animated Documentary*, in «Journal of film and video», Vol. 67, No. 3-4, 2015, pp. 57-68.

cancellazione memoriale dell'accaduto<sup>28</sup>. Secondo quanto sostiene Ori, il regista si sarebbe riconosciuto nella figura del Nazista<sup>29</sup>.

In questo momento Folman (ri)prende coscienza dell'accaduto, dell'evento traumatico che lo ha profondamente trasformato. Il processo di ri-elaborazione avviene grazie all'incontro con gli ex commilitoni, rivivendo l'esperienza di guerra attraverso le parole e i racconti dei propri compagni così come di altre persone che hanno assistito in maniera più o meno diretta al massacro. Emerge dunque la dimensione performativa della testimonianza, che non consiste semplicemente nell'informare un destinatario ma intrattiene un processo dinamico che prevede delle trasformazioni e mutazioni reciproche anche nell'ascoltatore/osservatore. L'essere testimoni del processo di testimoniare può venir allargato fino a coinvolgere lo stesso spettatore<sup>30</sup>. Folman, performando la propria perdita, trasforma il pubblico in testimone. L'esperienza personale si estende verso la collettività<sup>31</sup>.

Nel finale dunque viene fornita un'interpretazione del sogno, quel flashback riemerso nella psiche del regista a partire dal primo incontro con Boaz, immagine che viene trasferita in una dimensione fattuale autenticata dalle parole del giornalista Ben-Yishai. Il reporter racconta che, dopo aver raccolto diverse voci e rumors su quanto stesse accadendo a Sabra e Shatila, decide di recarsi direttamente sul luogo insieme ad un cameraman. L'uomo è il primo ad entrare nei campi profughi a documentare il massacro, filmando decine di corpi ammassati nei cortili o sotterrati dalle macerie delle abitazioni. Un gruppo di donne esce dal campo procedendo lungo la strada. La macchina da presa le

---

<sup>28</sup> M. Coviello, *Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini: Valzer con Bashir di Ari Folman*, in D. Mangano, A. Mattozzi (a cura di) *La ricerca semiotica*, Interventi dal III Simposio interdotto del CISISM, Centro Internazionale di Studi Interculturali di Semiotica e Morfologia dell'Università di Urbino "Carlo Bo", Aracne, Roma 2012.

<sup>29</sup> Raya Morag propone un nuovo paradigma nello studio dell'esperienza traumatica, ovvero il *trauma of the perpetrator*. La studiosa fa riferimento in particolare modo ad un cambio di prospettiva, emerso specialmente negli ultimi anni per quanto concerne il cinema documentario israeliano. I film presi in esame dalla studiosa, tra cui *Valzer con Bashir*, *To See If I'm Smiling* (Tamar Yarom, 2007) e *Z32* (Avi Mograbi, 2008), tra confessione e testimonianza, focalizzano l'attenzione ed attuano un'investigazione nei confronti delle azioni e dei conseguenti effetti provati dalle milizie israeliane che hanno compiuto crimini e delitti, piuttosto che concentrarsi sull'esperienza dei palestinesi. R. Morag, *Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary Cinema*, in «Camera Obscura», Vol. 27, No. 2, 2012, pp. 93-133.

<sup>30</sup> T. Ashuri, *I Witness: Re-presenting Trauma in and by Cinema*, in «The Communication Review», Vol. 13, pp. 171-192, 2010.

<sup>31</sup> Come riporta il regista in un'intervista: «Il film parla di una memoria rimossa. La domanda che mi facevo è dove si nasconde? Spero che il pubblico si possa porre la stessa domanda. Nel momento in cui vedi il film comincerai a pensare a te stesso». J. Dupont, *Ari Folman's journey into a heart of darkness*, 19 May 2008, <https://www.nytimes.com/2008/05/19/arts/19iht-ari.1.13005821.html>

sorpassa andandosi a fermare sul volto di Folman che, insieme ad un commilitone, osserva impietrito le donne avanzare verso la propria direzione<sup>32</sup>. Dopo il primo piano del regista, la sequenza finale è composta esclusivamente da immagini di repertorio che mostrano la stessa scena vista precedentemente attraverso la forma animata, ovvero un gruppo di donne disperate piange la morte dei propri cari durante il massacro. Come sostiene Coviello, facendo riferimento alle potenzialità retoriche del “testo nel testo” proposte da Lotman, in *Valzer con Bashir* «il regime narrativo del testo di finzione funge da strumento autentificativo nei confronti del sottotesto composto dalle immagini di repertorio»<sup>33</sup>. Il processo di ri-elaborazione comporta un rinnovamento delle capacità percettive nel momento in cui viene assimilato cognitivamente l'accaduto. In questo modo il regista, messo di fronte per l'ultima volta al proprio passato, riesce a vedere e riscoprire le tracce referenziali dell'esperienza traumatica che acquisiscono valore aggiunto e autenticità, venendo comparate in maniera dialettica con le figurazioni animate.

Il legame e la tensione che ne scaturisce amplifica la scansione temporale del modello traumatico. Folman è riuscito a ricostruire la scena primaria del trauma, evento che non aveva assimilato ed elaborato cognitivamente nel momento del suo accaduto. Secondo quanto teorizzato da Freud, il meccanismo di azione del trauma, da lui denominato *nachträglichkeit* (azione differita), avviene definitivamente in un secondo momento, a posteriori, a partire dall'emersione della scena secondaria. Il riemergere dell'evento nella coscienza rende consapevole il regista di aver rimosso e represso il ricordo<sup>34</sup>. Attraverso la propria ricerca personale e l'incontro con i compagni, Folman compie un processo di elaborazione intrapsichica decifrando l'enigma della scena secondaria, ri-elaborando un evento verificatosi in precedenza, durante il quale, il soggetto non era riuscito a gestire in un primo momento gli stimoli<sup>35</sup>. La tecnica dell'animazione permette al regista, nel suo

---

<sup>32</sup> Questa scena richiama esplicitamente la parte conclusiva del flashback, in cui il regista rimane impassibile e attonito mentre viene superato da un gruppo di donne disperate e piangenti.

<sup>33</sup> J.M. Lotman, *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Moskva 1993; *La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e Imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 87, cit. in Coviello, *Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini*, cit.

<sup>34</sup> S. Freud, *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, Vol. 2, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

<sup>35</sup> Laplanche e Pontalis tornano sul meccanismo temporale di azione del trauma riprendendo il termine proposto da Lacan *après-coup*, per interpretare il lavoro cognitivo e narrativo della memoria che avviene a posteriori, in seconda battuta. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit.

racconto biografico, di risignificare e re-interpretare l'accaduto, una rilettura e ri-soggettivazione puramente ri-elaborativa.

Il film diventa «luogo di esponibilità per le immagini documentarie, le loro potenzialità performative, la loro evidenza indessicale è rafforzata dal montaggio intermediale in cui sono collocate»<sup>36</sup>. Il pianto delle donne<sup>37</sup> fa da ponte sonoro tra le due scene, iniziando nel regno finzionale dell'animazione per proseguire nell'autenticità delle immagini di repertorio, che, estrapolate da un archivio statico, acquisiscono ulteriore significato nel momento in cui vengono contestualizzate all'interno di una struttura narrativa. Le immagini prelevate dal repertorio televisivo vengono riabilitate quindi dalle tracce animate<sup>38</sup>. L'insieme di immagini, di diversa provenienza e formato, vengono comparate in maniera dialettica dal montaggio intermediale, uno strumento linguistico e creativo che «può concorrere al rinvenimento delle immagini e dei documenti del passato, al loro ri-assemblaggio, e alla ridefinizione dei loro significati, garantendo così alle forme archiviali di essere non solo un repertorio delle tracce del passato ma anche uno strumento utile alla memoria storica e culturale»<sup>39</sup>. Lo sguardo intermediale si genera dunque dall'incrocio e dalla convergenza di forme stilistiche e generi differenti, «a partire dalle marche e modalità enunciative riconducibili ai modi di produzione testuale di differenti media»<sup>40</sup>, i disegni animati e le immagini televisive.

L'utilizzo dell'animazione nel documentario permette di rappresentare “il non-filmabile”, concetti astratti, pensieri dei personaggi, «quello che risiede sotto la superficie della realtà quotidiana», riflettendo sulla problematicità del legame indessicale con la realtà mediata dalla tecnica di finzionalizzazione<sup>41</sup>. Secondo quanto afferma Ward, nel documentario animato la tensione tra la percezione dell'*animatedness* e la *documentariness* potrebbe rivelare più “realtà” in merito ad una situazione rispetto a

---

<sup>36</sup> M. Coviello, *Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini*, cit., p. 39.

<sup>37</sup> Come sottolinea Annabelle Roe, se l'immagine animata non trattiene una diretta referenzialità con il mondo esterno, la dimensione sonora invece «conserva lo stesso [...] legame con la realtà come i documentari tradizionali, dal momento che la colonna sonora è spesso composta da audio registrazioni tratte da interviste» A.H. Roe, *Animated Documentary*, cit., p. 27.

<sup>38</sup> Come riportano i titoli di coda, le immagini di repertorio provengono da un servizio realizzato dall'emittente britannica BBC.

<sup>39</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit., p. 15.

<sup>40</sup> A. Mengoni, *Restituire l'evento allo sguardo: Su Valzer con Bashir di Ari Folman*, in D. Chimenti, M. Coviello, F. Zucconi (a cura di) *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Fondazione dello Spettacolo, Roma 2011, pp. 83-104, (91).

<sup>41</sup> P. Ward, *Documentary: The Margins of Reality*. Wallflower Press, London 2005, pp. 85-88.

quanto invece accadrebbe nei documentari in *live action* ed è «un requisito per ogni forma di espressione che voglia affrontare il mondo esterno in tutte le sue complessità e contraddizioni»<sup>42</sup>. Il caso di studi appena preso in esame mostra inoltre come l'animazione possa ripristinare l'esperienza repressa a seguito di un evento traumatico, superare «i limiti della rappresentazione storica... attraverso mezzi estetici»<sup>43</sup>.

Un altro film che riflette sull'utilizzo dell'animazione come forma di figurazione per rendere visibile una memoria traumatica, verso un processo di ri-elaborazione, è *La strada dei Samouni* (2018) diretto da Stefano Savona. Ad un anno di distanza dall'operazione Piombo Fuso (Mivtza Oferet Yetzukah)<sup>44</sup>, una campagna militare lanciata dall'esercito israeliano per colpire duramente la Striscia di Gaza, protrattasi dal 27 Dicembre 2008 al 18 Gennaio 2009, il regista ritorna sul luogo della strage ritrovando la famiglia Samouni, conosciuta in quella tragica occasione<sup>45</sup>. Seppur decimati dal violento attacco dell'anno precedente, nella periferia rurale della città di Gaza, i Samouni cercano di lasciarsi alle spalle quei terribili momenti, ricostruire una parvenza di normalità e unione, soprassedere la rabbia e il dolore celebrando il matrimonio di uno dei propri membri, la prima festa dalla fine della guerra.

Seguendo il filo del ricordo e delle testimonianze di chi c'era ed è sopravvissuto, Savona tesse un ritratto della vita della famiglia partendo dai periodi lieti e spensierati, prima di quei tragici momenti di sangue, fino ad arrivare ad una ricostruzione dell'evento traumatico. Per rappresentare quello che la macchina da presa non ha potuto cogliere, il regista decide di ricorrere alla tecnica dell'animazione, un gesto estetico artificioso che possa dar forma e vita all'immagine

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>43</sup> A.H. Roe, *Animated Documentary*, cit., p. 156. Uno dei casi di studio, presi in esame da Roe, è il cortometraggio animato *Silence* (1998), realizzato da Orly Yadin e Sylvie Bringas. Il film si pone l'obiettivo di mediare la memoria traumatica di Tana Ross, deportata nel campo di concentramento di Theresienstadt quando era solo una bambina. I registi partono dal materiale d'archivio stabilendo delle coordinate spazio-temporali all'interno della narrazione per poi entrare nello spazio soggettivo della memoria personale e dell'immaginazione. L'animazione, anche in questo caso, non duplica il reale e l'evento storico ma presenta una visione soggettiva, ricreando il punto di vista della bambina. Lo spettatore è guidato nell'universo personale da una voce over narrante, che non serve ad autenticare la rappresentazione storica ma a generare un modello soggettivo.

<sup>44</sup> Per un approfondimento si veda M. Emiliani, *Medio Oriente: Una storia dal 1991 ad oggi*, Laterza, Bari 2012.

<sup>45</sup> Nel 2009 Stefano Savona riprende gli ultimi giorni dei bombardamenti aerei sulla Striscia di Gaza nel film *Piombo Fuso* (2009).

mancante del trauma. Il film procede alternando in maniera dialettica le riprese dal vero con le immagini animate (curate da Simone Massi) in bianco e nero, contraddistinte da un tratto vibrante e ruvido che sembra graffiare, scavare, lacerare lo schermo, restituendo la drammaticità dell'evento e le cicatrici del suo passaggio, un dialogo intermediale continuo e a stretto contatto<sup>46</sup>. Le prime si rifanno ad un principio di realtà, traccia referenziale per le seconde che diventano unica forma di figurazione del passato traumatico. Solo attraverso una re-immaginazione del mondo esterno è possibile compiere la fuga durante l'attacco. I due sistemi di rappresentazione si intrecciano, completandosi e completando il racconto. La forma animata lascia spazio alle riprese dal vero e viceversa, «un lavoro di messa in forma del reale, nel quale bazinianamente, il documento e la finzione si co-implicano, in modo da non interrompere il circolo virtuoso che tiene insieme la rappresentazione estetica del mondo e la “flagranza” di quello stesso mondo»<sup>47</sup>.

A guidare, con le proprie testimonianze, il racconto del tragico evento sono in particolar modo la piccola Alma e il fratello Fuad che durante il raid hanno perso il padre<sup>48</sup>. In apertura, la bambina confida al regista che non ricorda, che non conosce la storia e che non saprebbe come raccontarla. Amal insieme ad altri bambini disegna sui fogli di carta, per gioco, dando sfogo alla propria immaginazione, traccia dei segni nel terreno davanti alla propria abitazione, ormai in rovina, per mostrare dove fosse un sicomoro, albero imponente sotto cui si riunivano gli uomini del villaggio. Le sue parole, le sue azioni, le tracce del ricordo che la bambina porta con sé si tramutano in immagini animate e vengono traslate in

---

<sup>46</sup> Sulla tecnica di animazione impiegata per la realizzazione del film, Savona dichiara in un'intervista: «Tutto il film è stato realizzato una prima volta con animazioni 3D. Abbiamo fatto la ricostruzione del quartiere e dei visi dei personaggi in 3D, li abbiamo animati, li abbiamo filmati e poi fotogramma per fotogramma li abbiamo passati a Simone che li ha ridisegnati. In termini tecnici l'animazione non sarebbe da ascrivere a lui. Gli è assegnata perché la tecnica del graffio su pastello a olio è una tecnica sua ed è quella che contribuisce molto alla forma del film. Ridisegnare il film dal 3D ha richiesto un tempo infinito. Gli animatori facevano in media quattro disegni al giorno: ciò significa che per fare un secondo di girato ci volevano due giorni di lavoro». C. Cerofolini, *E la vita continua... intervista a Stefano Savona regista di La strada dei Samouni*, in «Taxidrivers», 17 Ott. 2018, <https://www.taxidrivers.it/108590/conversation/la-vita-continua-intervista-stefano-savona-regista-la-strada-dei-samouni.html>

<sup>47</sup> A. Cervini, *Ripensare il reale*, in «Fata Morgana Web», 10 Dic. 2018, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/category/autori/alessia-cervini/>

<sup>48</sup> Come sottolinea la didascalia finale, il regista ricostruisce l'accaduto a partire dalle testimonianze dei sopravvissuti così come dagli atti di un'inchiesta dell'esercito israeliano resa pubblica nel 2010. La versione ufficiale si interseca con il ricordo personale.

una dimensione altra. La memoria traumatica diventa forma visibile. L'animazione prosegue il racconto restituendo una nuova linfa, forma maieutica, dando voce a chi non ne ha, venendo in soccorso a chi non riesce ad esprimersi, mescolando sogno e realtà, mito e avventura<sup>49</sup>. In questo modo, il racconto personale si inserisce all'interno del quadro della storia ufficiale, proponendo una lettura, seppur attraverso un processo di mediazione e finzionalizzazione dovuto alla tecnica animata, meno artefatta e triviale di quella che viene fornita dalle immagini televisive o provenienti da altri sistemi egemonici di informazione. Come riporta Savona nelle note di regia:

Ho capito che per rendere loro giustizia, non potevo fermarmi alla constatazione della tragedia: la famiglia Samouni meritava che raccontassi la loro storia per intero, facendo rivivere sullo schermo anche il loro passato. Attraverso le immagini d'animazione, ho potuto ricreare i momenti chiave della loro storia: il cinema va oltre la cronaca e permette allo spettatore di avvicinarsi in maniera più intima e profonda al vissuto dei protagonisti<sup>50</sup>.

La problematicità nel dare e mettere in forma un'esperienza traumatica coinvolge non solo il sopravvissuto, ma anche il regista stesso, che cerca di restituire, attraverso il film, il punto di vista del testimone. Servendosi di riprese documentarie per tessere il tempo presente e immagini animate per raffigurare il passato, la memoria traumatica e la sua dimensione fantasmatica, il film crea una stratificazione di formati e registri che non ha come obiettivo quello di cogliere e restituire una verità incontrovertibile, una dimensione estremamente fedele e mimetica ai fatti accaduti ma quello di suggerire una re-interpretazione che sorpassi l'irrappresentabilità del trauma<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Il regista ricorre ad esempio, in maniera allegorica, ad un'immagine del Corano, ovvero quella dell'armata del condottiero Abraha a cavallo degli elefanti, per rappresentare la distruzione portata dal raid missilistico.

<sup>50</sup> *La Strada dei Samouni* (2018), Note di regia,

<http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/la-strada-dei-samouni/note-di-regia>

<sup>51</sup> Huyssen prende in esame *Maus* (1991), la *graphic novel* di Art Spiegelman, incentrata sull'Olocausto, a partire dai racconti del padre dell'autore, sopravvissuto ad Auschwitz. L'opera, rigettando il sistema di figurazione realistico e mimetico, dal momento che i personaggi sono rappresentati non in forma umana ma con sembianze animali (gli ebrei sono visti come dei topi, i nazisti come dei gatti, i francesi come rane, i polacchi come maiali), compie una ri-soggettivazione puramente ri-elaborativa atta a riflettere sulla complessità e la molteplicità di stratificazioni che contraddistinguono il trauma storico e il rapporto tra testimonianza e sua trasformazione-trasposizione in immagine-testo. A. Huyssen, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, in B. Zelizer (a cura di) *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, pp. 28-42.

L'animazione diventa una forma di figurazione che rievoca l'esperienza traumatica trasposta e ri-elaborata in un universo alternativo<sup>52</sup>. La ricerca dunque tende verso la creazione di un sistema di rappresentazione ibrido, che vada oltre il regime realistico, più adeguato e rispettoso per restituire lo stravolgimento degli schemi di produzione di senso dovuti all'esperienza traumatica. La strada a cui si riferisce il titolo, oltre alla via principale del villaggio, indica anche il percorso per immagini compiuto dal film alla ricerca di un nuovo processo di storicizzazione.

L'utilizzo dell'animazione, come modalità di rappresentazione della memoria traumatica e dei suoi effetti sulla ricostruzione di un evento storico, evidenzia alcuni aspetti che caratterizzano il documentario postmoderno, in particolar modo la ricostruzione in chiave finzionale e immaginaria di quanto accaduto, piuttosto che una mera riproposizione e restituzione di una verità univoca. Individuando somiglianze e punti di contatto all'interno del documentario animato, per quanto concerne il tono, il soggetto, la struttura o lo stile, Wells determina quattro categorie dominanti: la modalità imitativa, soggettiva, fantastica e postmoderna. Quest'ultima categoria di documentari animati rigetta nozioni di autorità oggettiva e afferma che «il sociale e di conseguenza il reale è adesso frammentario e incoerente»<sup>53</sup>.

Secondo quanto sostiene Roe, la modalità postmoderna definita dallo studioso, che mette in discussione la coerenza della realtà stessa e la possibilità del raggiungimento della conoscenza, si colloca in linea con altri studi compiuti negli anni Novanta intorno alle questioni concernenti la possibilità per il cinema documentario di filmare e restituire in maniera veridica e oggettiva il mondo esterno<sup>54</sup>. Come è stato sottolineato nel capitolo precedente, l'oggettività assoluta dell'immagine filmica e il rapporto ontologico con la realtà filmata del cinema documentario sono stati ri-messi profondamente in discussione. Non ha più senso ormai interrogarsi se il cinema documentario, nella forma realistica o in quella animata, possa rappresentare e restituire la realtà, ma riflettere invece su quali aspetti della realtà vengono trasmessi e attraverso quale modalità.

---

<sup>52</sup> S. Fore, *Reenacting Ryan: The Fantasmatic and the Animated Documentary*, in «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 6, No. 3, 2011, pp. 277-292.

<sup>53</sup> P. Wells, *The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic*, in P. Wells (a cura di) *Art and Animation*, Academy Editions, London 1997, pp. 40-45, (44).

<sup>54</sup> Roe fa riferimento specialmente agli studi compiuti da Linda Williams e Noel Carroll. N. Carroll, *Nonfiction Film and Postmodern Skepticism*, in N. Carroll, D. Bordwell (a cura di) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996, pp. 283-306.; L. Williams, *Mirrors without Memories*, cit.

La relazione eterogenea tra documentalità, fattualità e processi di finzionalizzazione emerge chiaramente anche nel film *Chris the Swiss* (2018) di Anja Kofmel, dove la realtà dialoga costantemente con il livello dell'animazione attraverso la costruzione di un discorso intermediale. A più di vent'anni dalla tragica scomparsa del cugino Chris, la regista decide di compiere un viaggio atto ad indagare e gettare luce sulle strane circostanze del suo assassinio. L'uomo, un reporter recatosi nel 1992 in Croazia per seguire la guerra civile nei Balcani, venne ritrovato privo di vita in un campo con indosso l'uniforme del PIV, un gruppo mercenario internazionale. Per raccontare e per portare avanti la propria personale ricerca, scavando in un rimosso familiare così come collettivo, la regista alterna filmati d'archivio, che ritraggono il cugino o episodi di conflitto, interviste realizzate ad altri reporter presenti nello stesso teatro di guerra, registrazioni telefoniche di criminali in carcere e immagini animate. Se il materiale documentario da una parte viene riservato per portare avanti l'inchiesta, la *detection*, facendo emergere oltre all'orrore della cronaca di guerra anche alcune delle motivazioni che hanno portato a tale conflitto, l'animazione si ricollega alla dimensione intima dell'autobiografia e del film di famiglia, ricostruendo, o sarebbe meglio dire proponendo una possibile ricostruzione, di quanto accaduto al cugino.

I disegni in bianco e nero, stilizzati, con un'estetica da acquarello, filtrano, danno forma e mediazione alle visioni e interpretazioni personali dell'autrice per quanto riguarda la storia di Chris, i motivi che l'hanno spinto in quei luoghi e la sua terribile fine. La forma animata segue un sentiero immaginifico, non mimetico nei confronti dei fatti accaduti, dal momento che la regista non rappresenta in maniera fantasmatica quello che ha esperito in prima persona come nei due casi di studio precedenti. La donna non sa cosa sia realmente successo e, durante la propria ricerca, si lascia guidare dall'immaginazione, dal potere interpretativo, facendo disegni e ritratti, come nel viaggio in treno verso Zagabria, che poi andranno a comporre la struttura del film. Le animazioni trasmettono e presagiscono l'orrore e l'oppressione della guerra, figure dalle sagome sfocate che si aggirano nei bordi dell'inquadratura, creature-ombra che si uniscono in uno sciame, una matassa nera che si alza in cielo pronta a colpire la città. Il disegno non duplica il reale ma restituisce una forma a scene oniriche, incubi e dialoghi immaginari. Come riporta la regista in un'intervista:

Ho capito ben presto che questa storia era piena di teorie sulla cospirazione e di vicoli ciechi, e che potesse essere messa insieme solo da un approccio soggettivo e personale. L'animazione non è limitata da leggi fisiche, è uno strumento così potente quando affronta argomenti come la guerra. Grazie ai disegni, il pubblico può seguire i protagonisti da molto vicino, condividere i loro problemi e dubbi e seguire il loro trauma graduale nel corso del film. Da un lato il documentario è capace di catturare le emozioni umane, offre ai testimoni una piattaforma così possono dirci la loro versione della storia e infine ci ricorda che tutto ciò è davvero accaduto<sup>55</sup>.

Il film non fornisce nessuna risposta definitiva, non raggiunge nessuna verità incontrovertibile. Non sappiamo se l'uomo si fosse unito al gruppo paramilitare perché credeva fermamente nel loro intento o se invece, come sostengono alcuni suoi colleghi, si fosse inserito sotto copertura per smascherare la struttura mafiosa e i suoi legami con L'Opus Dei, e ucciso dunque dai mercenari una volta scoperta la sua reale intenzione.

Ancora una volta è lo scenario onirico, attraverso la tecnica dell'animazione, a rendere concreta la dimensione soggettiva ed interiore, ricordi, illusioni e proiezioni evanescenti. Le memorie traumatiche prendono la forma del disegno. Il montaggio intermediale, tra reale e immaginario, riflette sull'eterogeneità delle strategie di enunciazione ripensando alla capacità testimoniale del cinema. Negli esempi citati, il racconto soggettivo, creativo, narrante, diventa testimonianza storica. La forma animata applicata al cinema documentario ne valorizza dunque la natura ibrida, una contaminazione estetica e linguistica che evidenzia l'aspetto mutevole, malleabile e costruito della rappresentazione, al fine di proporre una figurazione per l'esperienza traumatica.

## *2.2 Excavating deep time. Alla ricerca dell'immagine mancante*

Alla luce degli studi citati in precedenza, gli approcci estetici e formali non realistici nel cinema, sia documentario che di finzione, sembrano dunque esprimere in maniera più appropriata il corrispettivo formale del trauma, il meccanismo temporale, la natura ritardata e latente, l'impossibilità di assimilare l'evento nel momento del suo accadimento. Gli esempi di documentario animato presi in esame mostrano come il

---

<sup>55</sup> V. Petkovic, *Anja Kofmel: regista*, in «Cineuropa», 22 May 2018, <https://cineuropa.org/it/interview/354671/>

processo di ri-elaborazione e ri-semantizzazione dell'esperienza traumatica consista dunque in un viaggio, metaforico, fisico e spirituale, una ricerca compiuta dal soggetto nel proprio vissuto, nel proprio trascorso, atta a collegare e riunire le immagini che emergono, i ricordi, le sensazioni. L'animazione come sistema di figurazione restituisce forma e sostanza alla memoria repressa evidenziandone la natura fantasmatica. Solo una modalità di rappresentazione anti-realistica, «*striated with fantasy constructions*», riesce a far emergere la vera natura del trauma psichico<sup>56</sup>. Come sostiene Meek: «il trauma storico non può ridursi in un concetto di rappresentazione realistica. Piuttosto, si può afferrare con la produzione di molteplici immagini e narrazioni nella cultura contemporanea»<sup>57</sup>. Ogni comprensione di trauma storico deve dunque tenere in considerazione i ruoli che giocano i discorsi intorno alla rappresentazione del trauma nella costruzione identitaria e dei significati del passato.

A riflettere in maniera approfondita sul paradosso traumatico della rappresentazione, sull'eticità e accettabilità dell'immagine traumatica, in questo caso facendo riferimento al genocidio perpetrato da Pol Pot, è ancora Rithy Pahn in *L'immagine mancante (L'image manquante, 2013)*<sup>58</sup>. Dopo aver raccontato la storia del regime, delle sue vittime, dei suoi carnefici da diverse prospettive e punti di vista, in *L'immagine mancante*, il regista revisiona la propria esperienza autobiografica, un racconto intimo e personale che va a formare un altro tassello del complesso progetto sulle forme e le pratiche del ricordo<sup>59</sup>. «Nel bel mezzo della vita, l'infanzia riaffiora. È un'acqua dolce e amara. Cerco la mia

---

<sup>56</sup> J. Walker, *Trauma Cinema*, cit., p. 21.

<sup>57</sup> A. Meek, *Trauma and Media, Theories, Histories, and Images*, Routledge, New York-London 2010, p. 39.

<sup>58</sup> Il film è tratto dal libro autobiografico realizzato dal regista insieme a Christophe Bataille, autore anche della sceneggiatura. R. Pahn, C. Bataille, *L'Élimination*, Grasset, Paris 2012; *L'eliminazione*, Feltrinelli, Milano 2014.

<sup>59</sup> Come abbiamo affermato in precedenza, ogni film di Rithy Pahn va a comporre un tassello in un mosaico più ampio. L'intera opera è indirizzata verso un processo di memorializzazione, ricercare, restaurare, collezionare così come riformulare e ricreare immagini che rappresentino i crimini commessi dal regime di Pol Pot e come queste esperienze traumatiche, vissute da lui in prima persona e dalla popolazione, abbiano ancora influenza nel presente. Oltre alle produzioni cinematografiche e ai testi scritti, ad avere un ruolo centrale nel progetto memoriale è anche il *Bophana Audiovisual Resource Center*, fondato dal regista nel 2006. Il centro mette a disposizione gratuitamente un'enorme quantità di materiale audiovisivo, dai filmati di famiglia a riprese televisive, film di finzione così come documentari. Il compito è quello non solo di far conoscere forme differenti di rappresentazioni, che in un modo o nell'altro hanno formato e costruito la memoria storica e culturale del paese, ma anche educare il pubblico, archivisti e aspiranti filmmaker ad analizzare e utilizzare in maniera critica questo ampio spettro di immagini. L. Barnes, *The Image of a Quest: The Visual Archives of Rithy Pahn*, in «*Australian Humanities Review*», Vol. 59, Apr./May 2016, pp. 190-208. Come dichiara Pahn: «Il passato ci può indicare cosa succederà in futuro; e le immagini sono qui per nutrirci e farci riflettere». <https://bophana.org/about/>

infanzia come un'immagine smarrita o piuttosto è lei che mi reclama. È perché ho cinquant'anni o perché ho vissuto tempi turbolenti dove paura e speranza si alternavano? Il ricordo è là, ora» commenta la voice over in apertura. All'età di cinquant'anni, il regista decide di confrontarsi con il proprio passato partendo dall'infanzia, periodo in cui ha vissuto la deportazione nei campi di ri-educazione, la morte dei genitori e del fratello. Il ricordo è qui adesso nella sua mente ma ancora offuscato. Le immagini che vengono mostrate in apertura sono fuori fuoco, sarà il regista a dover tracciare i lineamenti di tali figure. L'uomo è alla ricerca di un'immagine che incarni l'esperienza traumatica, un'immagine che possa contenere tutte le altre, tutto l'orrore provato. Panh si interroga su cosa possa immortalare un'immagine di tale portata, un'esecuzione compiuta dai Khmer rossi, l'immagine di un bambino in una casa calda e accogliente di Phnom Penh alla fine degli anni Sessanta poi spazzata via dalla deportazione di massa o l'immagine di umiliazioni, persone ridotte alla fame, trattate come bestie e costrette a vivere in un campo di prigionia? Come apostrofa ancora la voice over del regista:

Ci sono tante immagini nel mondo, si crede di aver visto tutto. Di aver pensato tutto. Dopo tanti anni, io sono alla ricerca di un'immagine mancante. Una fotografia immortalata tra il 1975 e il 1979 dai Khmer rossi, quando governavano la Cambogia. Solo un'immagine, ovviamente, non prova uno sterminio di massa, ma permette di pensare, di meditare. Di costruire la storia. Ho cercato invano negli archivi, nelle carte, nelle campagne del mio paese.

Scavando tra le lacune del materiale d'archivio non è possibile ritrovare filmati o fotografie che possano restituire i tragici avvenimenti, sia perché un evento di tale portata non può essere contenuto in una semplice immagine sia perché il regime di Pol Pot ha provveduto, nell'opera di sterminio, a cancellare completamente qualunque tipo di traccia del genocidio. In un mondo dominato e governato dal potere delle immagini, Panh si rende conto che la deportazione così come altri avvenimenti legati al regime sono eventi senza immagini, immagini mancanti. La ricerca di questa immagine si rivela, fin da subito, un'operazione vana e il tentativo di identificarla fuorviante<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Secondo Sanchez Biosca, il concetto di irrepresentabile in questo caso può designare tre aspetti distinti: «rivolgere l'attenzione alla reale mancanza di immagini che ritraggono uccisioni di massa; secondariamente, può indicare l'inadeguatezza delle immagini rimanenti di restituire l'enormità dell'orrore

Panh decide dunque di creare lui stesso l'immagine mancante, di fabbricarla. «Con della terra e dell'acqua, con i morti e le risaie, con mani piene di vita possiamo creare un uomo. Non ci vuole molto, basta solo volerlo» pronuncia la voice over mentre un pezzo di argilla inizia ad assumere le sembianze umane. I tratti vengono scolpiti da una lima di ferro. Dal materiale grezzo il regista forma delle statuine che rappresentano sé stesso, i suoi familiari e altri personaggi. I modellini vengono posizionati in diorama che ricreano le scene del proprio racconto, della propria memoria. L'esperienza viene in questo modo ri-messa in scena, dai momenti prima della rivoluzione, le giornate passate in famiglia, a scuola, le feste, le cerimonie fino alla deportazione nei campi di lavoro. Le immagini ricreate colmano i vuoti storici e la mancanza di documentazione, dando vita ad una contro-narrazione, andando a costruire un nuovo archivio<sup>61</sup>. Invece che incarnare un sostitutivo delle immagini mancanti, gli episodi ed esperienze ricostruite attraverso le statuine di argilla creano un «*visual and narrative vocabulary*» atto ad esaminare e ad esprimere il processo dinamico di ricostruzione e ri-mediazione storica<sup>62</sup>.

Il film assembla un immaginario iconografico estremamente ibrido e frammentario dal momento che le immagini realizzate con i modellini vengono alternate con filmati di repertorio, di propaganda<sup>63</sup>, fotografie personali, riprese effettuate in Cambogia nel tempo presente ed estratti provenienti da classici del cinema nazionale<sup>64</sup>, uno scenario di

---

comnesso; in terzo luogo può denunciare l'oscenità di usare qualunque tipo di immagine per illustrare un genocidio o un'uccisione di massa per quanto riguarda il dolore e l'afflizione implicati». V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide: The Missing Picture*, in «Genocide Studies and Prevention», Vol. 12, No. 2, 2018, pp. 140-164, (145).

<sup>61</sup> Come sottolineano Kay Schaffer e Sidonie Smith, le narrazioni personali sono diventate un potentissimo veicolo e strumento per rivendicare la violazione dei diritti umani e soprusi subiti da parte di dittature e regimi, «attraverso l'atto di ricordare, individui e comunità raccontano storie provenienti dai margini, dando voce ad altri soggetti, chi ha subito torture, gli emarginati, gli oppressi». K. Schaffer, S. Smith, *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*, Palgrave MacMillan, New York 2004, pp. 16-17.

<sup>62</sup> V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide*, cit., p. 140.

<sup>63</sup> Molti di questi filmati d'archivio sono presenti anche in film precedenti del regista. Come afferma Rithy Panh: «Alcune volte utilizzo le stesse immagini d'archivio nei miei film. Abbiamo accesso all'intero archivio ma preferisco ripetere le stesse immagini perché voglio che le persone vedano le stesse immagini più volte». In questo modo il regista crea un canone, un immaginario, un determinate immagini corrispondono determinati episodi, rappresentazioni che vengono ad ogni modo, ogni volta, ricontestualizzate, riconfigurate, cariche di nuovi significati. N. Bradshaw, *Memories of Murder: Rithy Panh on the Missing Picture of Childhood*. 10 Feb. 2019, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>

<sup>64</sup> In apertura del film viene mostrato un archivio, praticamente abbandonato, dove sono accumulate decine e decine di bobine di pellicola. All'improvviso, da questa catasta di celluloidi, viene recuperata l'immagine di una danzatrice di Apsara, che si materializza sullo schermo, bellissima, elegante, dai colori vivi e accesi. Il frammento è tratto dal film *Ninfa Celeste* (*Apsara*, 1966), diretto dal principe Norodom Sihanouk e

testimonianze che complica e problematizza gli approcci tradizionali alle ricerche d'archivio. L'archivio diventa sia oggetto di conoscenza e di sapere sia oggetto di studio da esaminare. Il film colleziona differenti materiali, li preserva, facendo emergere la tensione tra visibile e non visibile, ricordo e cancellazione, revisionando in maniera critica il passato e interrogandosi su come questo non solo sia stato rappresentato ma anche prodotto<sup>65</sup>.

La forma cinematografica, nel processo di ri-scrittura storica e mnemonica, diventa dispositivo di memoria, immagazzinando informazioni e preservandole nel tempo, così come mediatore della memoria, strumento atto a contribuire alla definizione e ridefinizione dei caratteri identitari, dell'immaginario collettivo e della memoria nazionale e culturale. Aleida Assmann afferma che la memoria culturale si basa sulla convivenza tra un portatore (una persona o un gruppo), trasmettitore di valori etici, selettivo nei confronti del trascorso storico e impegnato nel creare un ponte tra il passato, il presente e il futuro. Come sostiene la studiosa:

Mentre il meccanismo del ricordo individuale avviene nel complesso in modo spontaneo e secondo le leggi generali della psicologia, a livello collettivo ed istituzionale questo processo viene pilotato da una precisa politica del ricordo, o, più precisamente, da una precisa politica dell'oblio. Non esiste memoria culturale capace di autodeterminarsi: essa deve necessariamente fondarsi su mediatori e politiche mirate. Nella trasformazione della memoria individuale, in sé legata al vissuto, in memoria culturale, in sé artificiale, è insito il rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità<sup>66</sup>.

La necessità di giustapporre episodi storici così come esperienze personali, ricostruite utilizzando le statue d'argilla, con i filmati di propaganda evidenzia come il materiale archivistico offra in realtà solo una visione parziale, la visione del regime, colma di vuoti, immagini mancanti, immagini smarrite, immagini rimosse. Attraverso il montaggio

---

interpretato dalla figlia, la principessa Bopha Devi. V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide*, cit.

<sup>65</sup> D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

<sup>66</sup> A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Munich 1999; *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 15-16.

intermediale, Panh contestualizza e ricontestualizza le differenti fonti facendole interagire tra loro, facendo in modo che prendano diverse direzioni, al di fuori dei significati simbolici tradizionali. Le immagini d'archivio piombano improvvisamente e bruscamente all'interno della narrazione minando e dissolvendo lo scenario familiare, la vita quotidiana della comunità. Il rumore di un elicottero annuncia l'arrivo della guerra mentre scorrono le immagini del colpo di stato di Lon Nol del 1970 che portò a cinque anni di guerra civile. «Poi venne la guerra. Le bombe arrivano sempre più vicine negli anni Settanta. Ricordo i primi morti, la nostra paura, la mia tristezza da bambino» afferma la voce over<sup>67</sup>.

Il regista inoltre sovrappone le statuine di terracotta con i filmati d'archivio, la contro-narrazione viene giustapposta al racconto ufficiale dando vita ad un nuovo tipo di documentazione. Inserendo le proprie fabbricazioni fantasmatiche, Panh si ri-appropria, manipola e re-interpreta il materiale d'archivio, filtra il racconto attraverso il proprio punto di vista, cercando di colmare il vuoto lasciato dalle immagini mancanti attraverso delle nuove forme di figurazione, delle *image-collages*<sup>68</sup>. In questo modo, attraverso un atto creativo, viene a costituirsi una forma alternativa di rimemorazione, generando e fabbricando nuove immagini che possano andare a formare e modulare la memoria culturale e storica del paese. Il regime di Pol Pot ha provveduto infatti a cancellare e distruggere gran parte del materiale filmico realizzato prima dell'instaurarsi della dittatura e a smantellare l'industria cinematografica<sup>69</sup>.

Facendo riferimento alle differenti tipologie di materiali e documenti raccolti che vanno a costituire il quadro storico, secondo Sanchez Biosca, l'iconografia del genocidio cambogiano può essere categorizzata in base alla relazione tra «lo sguardo che incarna le immagini e i loro contenuti»<sup>70</sup>. La prima categoria consiste nelle *perpetrator images* immagini prodotte dalla macchina repressiva dei Khmer rossi che incarnano lo sguardo dei carnefici. Il secondo gruppo invece si riferisce alle *liberator images*, le fotografie scattate e le riprese realizzate dai vietnamiti nel momento in cui scoprirono le prigionie,

---

<sup>67</sup> C.J. Schlund-Vials, *Evincing Cambodia's Genocide: Juridical Belatedness, Historical Indictment, and Rithy Panh's The Missing Picture*, in «Contemporary French and Francophone Studies», Vol. 20, No. 2, 2016, pp. 287-296.

<sup>68</sup> V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide*, cit.

<sup>69</sup> I Khmer rossi hanno distrutto 370 film, su un totale di 400, realizzati durante la "Golden Age" del cinema cambogiano, tra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta. L. Barnes, *The Image of a Quest*, cit.

<sup>70</sup> V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide*, cit., p. 140.

come S-21 o i campi di ri-educazione dove avevano perso la vita migliaia di cambogiani<sup>71</sup>. Queste immagini incarnano uno sguardo che denuncia il livello di atrocità e produce delle prove che possono essere usate in un processo contro i carnefici. La terza categoria consiste invece nelle *belated evidential-images*, immagini prodotte da inviati e visitatori che hanno filmato e fotografato motivati da differenti ragioni, per una copertura mediatica, per denunciare l'accaduto o per intenti privati e personali. L'ultima categoria individuata da Biosca corrisponde a forme di figurazione finzionale, *creative imagery*, ricostruzioni in chiave soggettiva di episodi storici o esperienze personali, come nel caso della ri-messa in scena attraverso le statue di terracotta in *L'immagine mancante*, oppure i dipinti realizzati da Vann Nath<sup>72</sup> e mostrati in *S21*<sup>73</sup>. Tutte queste immagini, ad ogni modo, risultano essere parziali, insufficienti e ambigue, contestabili come prove fattuali. Come afferma Panh nel finale del film:

Ci sono molte cose che un uomo non dovrebbe vedere o conoscere. E se le vedesse sarebbe meglio per lui morire. Ma se uno di noi ha visto o conosciuto queste cose, allora deve vivere per raccontarle. [...] Naturalmente non ho trovato l'immagine mancante. L'ho cercata invano. Un film politico deve scoprire quello che ha inventato. Così ho creato questa immagine, la guardo, me ne prendo cura. La tengo tra le mani come si fa con un volto amato. Questa immagine mancante ora io vi affido, affinché non smetta mai di cercarci.

Le parole con cui si conclude l'opera mostrano come il regista non doni allo spettatore una semplice immagine che possa contenere e incarnare tutte le rappresentazioni del dolore, della sofferenza e dell'esperienza traumatica, non una singola immagine ma un insieme di immagini. La pluralità di angolazioni e punti di vista che emerge all'interno del film segna l'impossibilità del raggiungimento di una verità e visione univoca e incontrovertibile del racconto storico così come dell'esperienza. La rottura delle forme

---

<sup>71</sup> I termini *perpetrator images* e *liberator images* vengono utilizzati da Marianne Hirsch in riferimento alle fotografie scattate durante l'Olocausto nei campi di concentramento. Si veda M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», Vol. 14, No. 1, 2001, pp. 5-37; M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

<sup>72</sup> Per un approfondimento sulla produzione del pittore e sulla sua esperienza si veda V. Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21*, White Lotus, Bangkok 1998.

<sup>73</sup> V.S. Biosca, *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide*, cit.

discorsive ed enunciative del processo storiografico tradizionale rivela il concetto espresso dell'immagine mancante, un'immagine che non ha alcun legame referenziale con il mondo esterno ma che mostra l'impossibilità di sciogliere l'intricata rete iconografica, la catena del discorso, i cui punti sono uniti per associazione o opposizione. Nonostante manchi l'immagine-simbolo dell'orrore, la sua ricerca permette di riconoscerne l'assenza facendo ri-affiorare le memorie represses<sup>74</sup>.

L'operazione condotta da Panh sottolinea inoltre l'importanza di inserire i frammenti e i ricordi all'interno di una narrazione al fine di poter ri-elaborare l'esperienza traumatica. La riflessione portata avanti nel film investe oltre che la dimensione della rappresentazione anche il ruolo e il potere dell'immagine come strumento atto a risanare e riconciliare un passato traumatico. Panh vuole commemorare la propria famiglia, dare loro una sepoltura in modo da evitare che le anime continuino a vagare sulla terra nell'eterno ciclo della reincarnazione. Nel suo studio sulle pratiche di commemorazione e rimembranza nel Sud-est asiatico, Jean Langford osserva che, sotto il regime dei Khmer rossi, era stata rimossa qualunque tipo di onoranza funebre e le persone che venivano giustiziate sommariamente venivano semplicemente buttate in fosse comuni<sup>75</sup>. Come rammenta Panh in un'intervista: «I Khmer rossi resero il lutto impossibile. I corpi venivano trattati come oggetti. Quando vengono uccise persone in massa, non ci sono più riti o funerali. Le identità degli individui vengono cancellate. Ho provato a ri-costruire queste persone. Dare ad ognuno di loro un nome»<sup>76</sup>. Al fine di commemorare e ricordare i propri cari, come prosegue Langford, occorre che avvenga l'incontro con i defunti, un processo che prevede oltre che un sentimento interiore, da parte di chi piange le vittime, anche un sostegno materiale<sup>77</sup>. Panh affronta la rielaborazione del trauma, completando il rito funebre e dando ai propri cari non solamente un nuovo corpo e forma in cui abitare, ma una sepoltura metaforica e fisica. Le mani del regista scavano una piccola fossa in cui riporre la statuina raffigurante il padre<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> L. Torchin, *Mediation and Remediation: La Parole Filmée in Rithy Panh's The Missing Picture*, in «Film Quarterly», Vol. 68, No. 1, Fall 2014, pp. 32-41.

<sup>75</sup> J.M. Langford, *Consoling Ghosts: Stories of Medicine and Mourning from Southeast Asians in Exile*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

<sup>76</sup> K. Badt, *Rithy Panh's The Missing Picture: A Survivor's Memory of the Cambodian Genocide*, 04 Jan. 2014, [https://www.huffpost.com/entry/rithy-panhs-the-missing-p\\_b\\_5068106](https://www.huffpost.com/entry/rithy-panhs-the-missing-p_b_5068106)

<sup>77</sup> J.M. Langford, *Consoling Ghosts*, cit.

<sup>78</sup> J. Cazenave *Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture*, in «Cinema Journal», Vol. 57, No. 2, Winter 2018, pp. 44-65.

Non da un'immagine mancante ma da un'immagine d'archivio, a cui mancano determinati particolari e dettagli, parte la ricerca di Ghassan Halwani in *Erased, Ascent of the Invisible (Tirss, rihlat alsoo'oud ila almar'i*, 2018). La fotografia mostrata in apertura del film, ad un primo sguardo, sembra ritrarre una strada deserta, un vicolo cieco con dei rifiuti ai lati. Mentre l'immagine continua ad occupare il quadro, sentiamo una conversazione tra due uomini, il fotografo che ha scattato la fotografia e il regista stesso. Il giornalista non riesce a ricordarsi dove e quando ha scattato la foto, non riesce a colmare e riempire i vuoti, ridare spessore e forma alle figure, ai soggetti che *Halwani*, grazie ad un programma di computer grafica, ha provveduto ad eliminare. Il regista mostra fuori campo la copia originale al fotografo. «Non la vedrà nessuno questa foto vero? Perché conosco queste persone, voglio dire, non è che le conosco personalmente ma ormai quel tempo è passato e questa foto avrebbe delle implicazioni oggi» dice il fotografo, spaventato dal fatto che il materiale possa venir divulgato.

Scopriamo che l'immagine, scattata nel 1985 o nel 1986 durante la guerra civile in Libano, raffigura due soldati appartenenti alle milizie che stanno trascinando via un uomo in ginocchio con il volto coperto. Quell'immagine sembra in qualche modo ricollegarsi all'alterazione e trasfigurazione promossa dalla narrazione ufficiale della guerra, ovvero la versione dello Stato e delle istituzioni<sup>79</sup>. La persona che è stata rapita è scomparsa dalla fotografia così come i due militari salvati dall'amnistia. Il lavoro di ritocco effettuato dal regista, tuttavia, non è estremamente limpido ma vengono lasciate, volutamente, delle linee, delle sagome, delle tracce, dei dettagli visibili che anche lo spettatore individua con il passare dei minuti. Halwani decide di lasciare tre elementi: l'elmetto di un soldato, una scarpa e la scritta di una maglietta "*I gave my best shots*", che adesso sembra essere un graffito sul muro. Il lavoro di cancellazione e ritocco preserva dunque ancora l'ombra del crimine commesso, un alone, una traccia flebile, nascosta e sotterrata dal regime di impunità e legittimazione che ha promosso lo stato libanese. L'immagine di guerra diventa un'immagine simbolo, *radioactive fossils*, richiamando la concezione proposta

---

<sup>79</sup> Come sottolinea Paolo Rossi nel suo studio: «Cancellare ha anche a che fare con nascondere, occultare, depistare, confondere le tracce, allontanare dalla verità, distruggere la verità. Si è voluto spesso impedire che le idee circolino e si affermino, si è voluto (e si vuole), limitare, far tacere, consegnare al silenzio e all'oblio» P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di Storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 25.

da Laura Marks, «immagini inesplicabili, pericolose per la storia ufficiale, dal momento che ne rilevano l'incompletezza»<sup>80</sup>.

Dopo aver eliminato alcuni particolari da una fotografia, il regista cerca invece di ricomporre i frammenti di una memoria, di un'immagine che gli è rimasta impressa nella mente a distanza di anni. Durante la guerra infatti, *Halwani* è stato testimone di un rapimento di un uomo che conosceva. Dieci anni dopo ha avuto l'impressione di aver incrociato il suo volto mentre camminava per strada. «Parti del suo viso erano state strappate via ma le sue caratteristiche erano rimaste immutate. Da quel momento, che si trattasse o meno dello stesso uomo, è cambiato qualcosa» comunicano le didascalie che emergono dallo sfondo nero. Inizia allora la ricerca dell'uomo, la ricostruzione a partire da un indizio, da un particolare del volto, di una figura mai completamente dimenticata. Frammenti e immagini emergono dalle macerie della memoria e Halwani cerca di dar loro forma, un costrutto attraverso il disegno. La ricerca personale si allarga e il regista fa rivivere attraverso i lucidi animati differenti persone scomparse, salvate dall'anonimia di un album fotografico, uomini e donne di cui non si ha più traccia, individui sospesi in un limbo dal momento che lo stato non può dichiararli deceduti fino a quando non vengono rinvenuti i corpi.

*Erased, Ascent of the Invisible*, cerca, come l'esempio precedente, di portare a compimento un rito funebre, una commemorazione nei confronti delle persone scomparse durante la guerra, le cui tracce, le cui storie, in un modo o nell'altro, sono state cancellate e occultate definitivamente dallo Stato e dalle istituzioni. I disegni sui lucidi, realizzati da Halwani, danno corpo e fisionomia a queste figure, facendole ri-emergere da una memoria repressa, da un passato che è stato insabbiato e negato. Scavare nel trauma storico, nella memoria personale, si traduce e diventa esplicito nell'approccio stesso del regista che per mezzo di un taglierino strappa via i manifesti e i poster che tappezzano un muro di Beirut. Al di sotto di innumerevoli strati di carta sono nascosti dei volti, annunci di persone scomparse, eliminate dalla storia ma non dalla memoria delle persone. Halwani compie un lavoro di restauro incidendo sul muro alcune scritte, dettagli riguardanti quelle persone che, da semplici fotografie, si rimpossessano della propria individualità, salvate dall'oblio di una seconda sparizione.

---

<sup>80</sup> L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, p. 51.

Attraverso una ri-esaminazione negli strati e nelle pieghe del trascorso storico, il regista adotta un approccio archeologico, un ripensamento auto-riflessivo che getta luce sulle molteplici contraddittorietà del processo memoriale e di commemorazione promosso dallo Stato. Le immagini aeree mostrano la città dall'alto, una cartografia che nasconde centinaia di fosse comuni dove venivano seppelliti e nascosti i cadaveri durante la guerra civile. Una città in crescita come Beirut si alza e getta le fondamenta sui propri morti, sui propri crimini, obliando e occultando il passato per guardare verso il futuro. Questo aspetto viene esplicitato chiaramente nel film nel momento in cui Halwani mostra il lavoro di riqualifica avvenuto nella zona portuale e specialmente sul lungo mare, luogo diventato attrazione per turisti e memoriale per le vittime della guerra civile<sup>81</sup>. «Hanno elevato le vittime facendole diventare dei martiri» comunica una didascalia. Lo Stato ha decretato la morte di questi individui non per dare loro pace ma per porre fine alla ricerca e all'indagine interna sulla responsabilità dei crimini commessi.

### 2.3 *This must be the place. Ri-disegnare il traumascape*

*Erased, Ascent of the Invisible* introduce un aspetto chiave per riflettere sulla ri-messa in scena del trauma nel cinema documentario ovvero il rapporto che si instaura tra spazio, evento e memoria<sup>82</sup>. Indagando sulle politiche della memoria, sulle funzioni sociali e culturali del ricordo, Patrizia Violi sottolinea come si siano moltiplicati, specialmente

---

<sup>81</sup> Sul processo di monumentalizzazione nella pratica artistica come forma commemorativa si veda A. Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford California 2003.

<sup>82</sup> Come sottolinea Janet Walker, la *trauma theory*, elaborata dalla scuola di Yale, ha sicuramente dato vita ad un prezioso dibattito concernente «la temporalità, la verità storica e gli enigmi che l'esperienza traumatica fornisce, ma significativamente meno attenzione è stata rivolta agli aspetti spaziali». La studiosa fa ancora una volta riferimento al concetto di *belatedness*, proposto da Cathy Caruth, e alla struttura dell'esperienza traumatica che «risiede precisamente nella sua latenza, nel suo rifiuto di essere localizzata semplicemente, nella sua insistenza di apparire al di fuori dei legami di un singolo luogo e tempo». C. Caruth, *Trauma: Explorations in memory*, cit., p. 8. Janet Walker propone uno *spatial turn* all'interno del terreno di ricerca dei *trauma studies*, prendendo in esame una serie di documentari tra cui *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (Spike Lee, 2006), *Trouble the Water* (Tia Lessin, Carl Deal, 2008), che si concentrano sulle conseguenze dell'uragano Katrina, tra i più devastanti disastri naturali che hanno colpito gli Stati Uniti. La studiosa identifica queste produzioni come *documentaries of return*, riflettendo su come le «*situated testimony*», le «*perorazioni site-specific* e le visite nel luogo» siano «manifestazione di uno spazio traumatico, distanziato, e non collocabile all'interno della contemporanea geografia della sofferenza». J. Walker, *Moving testimonies and the geography of suffering: Perils and fantasies of belonging after Katrina*, in «Continuum: Journal of Media & Cultural Studies», Vol. 24, No. 1, 2010, pp. 47-64, (48).

negli ultimi anni, musei e memoriali legati ad un avvenimento traumatico<sup>83</sup>. La studiosa, tuttavia, propone la distinzione tra luoghi creati ex novo con funzione commemorativa e memoriale che contribuiscono a riflettere e proseguire una revisione critica del passato, ricostruire una storia seppur parziale, e i luoghi del trauma, ovvero gli spazi originariamente deputati alla prigionia e allo sterminio in cui si è consumato ed è stato esperito direttamente il trauma. Questi ultimi luoghi subiscono un profondo processo di de-semantizzazione e ri-semantizzazione, perdono il senso originario per acquisirne uno nuovo, nel momento in cui vengono trasformati in siti<sup>84</sup>. Il sito del trauma è dunque «un memoriale che elabora una traccia esistente e sorge nel luogo stesso dove si sono consumati orrori ed eccidi di vasta scala; campi di concentramento, di detenzione e tortura successivamente trasformati in luoghi museali e aperti al pubblico»<sup>85</sup>. Oltre a conservare la memoria dell'evento di cui recano testimonianza, i siti trasformano radicalmente la loro funzione e il loro senso, non un semplice deposito di memoria ma mediatori e produttori di memoria. Facendo ancora riferimento alla versione mimetica e antimimetica della rappresentazione del trauma, al modello dell'*acting out* e del *working-through*, Violi identifica forme differenti per quanto concerne la memorializzazione spaziale dei siti, distinguendo questi in ri-presentativi e rappresentativi. I siti ri-presentativi tendono a «ri-attualizzare il trauma collassando passato e presente nell'esperienza in atto della visita»<sup>86</sup>. In linea con una forma di figurazione e, in questo caso, restituzione mimetica del trauma, questi siti “agiscono” il trauma presentificandolo in una forma che ricorda la ripetizione compulsiva dell'*acting out*<sup>87</sup>. Contrariamente, nei siti rappresentativi «viene messa in gioco una distanza e una separazione tra evento, esperienza e rappresentazione», un

---

<sup>83</sup> Sharon Macdonald parla di *memorylands*, dove il paesaggio è costellato da «prodotti della memoria collettiva, siti commemorativi, memoriali, musei, placche e installazioni atte a ricordarci delle storie che altrimenti andrebbero perdute». S. Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London 2008, p. 1.

<sup>84</sup> Sergei Loznitsa nel film *Austerlitz* (2016) illustra e delinea i rischi dell'annullamento della consapevolezza e la produzione della dimenticanza e dell'oblio nella formazione di siti memoriali. L'opera mostra il comportamento dei visitatori, ripresi in maniera più o meno consapevole, e il loro relazionarsi, rappresentarsi e rappresentare un luogo del trauma come il campo di concentramento di Sachsenhausen, diventato ormai nota attrazione turistica nei pressi di Berlino. Su questo aspetto si veda ad esempio C. Del Bò, *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*, Carocci, Roma 2017.

<sup>85</sup> P. Violi, *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>87</sup> Come esempi di siti ri-presentativi, la studiosa fa riferimento al villaggio Oradour-sur-Glane in Francia, distrutto dai Nazisti il 10 giugno 1944. Alla fine della guerra si decise di mantenere e conservare le rovine esattamente come erano, cristallizzare il tempo trasformando il borgo in un enorme sito memoriale all'aperto.

processo di revisione critica che avviene attraverso placche esplicative, installazioni artistiche, esposizioni o proiezioni video<sup>88</sup>.

Maria Tumarkin conia invece il termine *traumascape* facendo riferimento ai luoghi in cui sono avvenuti attacchi terroristici, catastrofi naturali, industriali o genocidi<sup>89</sup>. Tuttavia, i *traumascape*, oltre ad essere stati teatro di un evento traumatico, possono considerarsi «luoghi di innegabile potere e vasto significato culturale (e transculturale) nel mondo Occidentale»<sup>90</sup>. L'importanza e il valore centrale del *traumascape* è dato anche dalla natura dell'esperienza traumatica, un evento che viene esperito e ri-esperito attraverso il tempo e le generazioni. Oltre ad essere luoghi fisici in cui sono avvenute esperienze traumatiche, questi spazi sono costituiti e formati a partire dal processo individuale e collettivo, rituale e privato, di commemorazione, lutto e rimembranza, che mostra le tracce del trauma nel tempo presente. Non tutti i luoghi in cui avviene una tragedia diventano *traumascape*, dal momento che sono necessari alcuni presupposti concernenti le conseguenze di un evento traumatico, che non includono il numero delle vittime, il grado di devastazione, la copertura mediatica, ma la condivisione di un certo tipo di esperienza e le tracce che il sito conserva nel tempo. Il *traumascape* in questo modo costruisce e riunisce una comunità.

*Erased, Ascent of the Invisible* riflette dunque sulle modalità in cui anche la forma documentaria può farsi portavoce di un processo di commemorazione e ri-elaborazione del trauma storico, ri-mettendo in discussione i memoriali istituzionalizzati e creati ex novo da uno Stato molto spesso artefice degli stessi crimini che ha insabbiato, occultando le proprie responsabilità. In quel caso specifico, l'intero cityscape di Beirut, visto dall'alto da un'immagine aerea, sembra portare le tracce del trauma della guerra nonostante queste non siano visibilmente identificabili, come nascoste sono le fosse comuni dove venivano seppellite le vittime. Il paesaggio urbano in continua modificazione rifiuta di cristallizzare identità e significati del tempo passato, coprendo tracce e colpe. Se i luoghi del trauma contribuiscono a ri-costruire e riformulare il passato attraverso forme di memorializzazione, il cinema documentario, come produttore e mediatore della memoria,

---

<sup>88</sup> Tra i siti rappresentativi, Violi prende in esame il Museo della Memoria di Ustica, una forma ibrida tra spazio espositivo, installazione artistica e luogo di memoria.

<sup>89</sup> M. Tumarkin, *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne University Press, Melbourne 2005.

<sup>90</sup> M. Tumarkin, *Twenty Years of Thinking about Traumascapes*, in «Fabrications», Vol. 29, No. 1, 2019, pp. 4-20.

ha la potenzialità di ri-disegnare il paesaggio, riconfigurarlo, riscoprire le tracce traumatiche, seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato.

Patricio Guzman nel film *Nostalgia della luce* (*Nostalgia de la luz*, 2010) decide di concentrarsi sul paesaggio inteso come un enorme archivio, effettuando una lettura e una ricerca archeologica, da diverse prospettive, atte a riscoprire, restaurare ed evidenziare le tracce di un trauma storico<sup>91</sup>. La ricerca nel passato diventa una ricerca nel paesaggio, non il *cityscape* di una città ma il deserto di Atacama, che si estende tra le Ande e la cordigliera cilena. Il clima estremamente arido e inospitale di questo luogo ha reso praticamente impossibile lo sviluppo di qualunque tipo di forma di vita. Le immagini del paesaggio vengono introdotte dalla voice over: «Immagino che l'uomo presto camminerà sulla superficie di Marte. Questo suolo sotto i miei piedi ha una forte somiglianza con un mondo molto lontano. Non c'è niente. Nessun insetto, animale, uccello. Tuttavia, è pieno di storia». Un luogo spoglio che risulta morto per lo sguardo umano ma che contiene e conserva al proprio interno, negli innumerevoli strati e livelli di sedimentazione che compongono il sottosuolo, moltissime storie e memorie. Nell'immensità di questo spazio si trovano incisioni risalenti all'anno 1000, rovine Inca, così come Chacabuco, il più grande campo di concentramento, ormai abbandonato, dei tempi della dittatura di Pinochet<sup>92</sup>. Nel deserto non sono solo sepolti reperti e resti archeologici preziosissimi ma anche segni e tracce di violenza, i resti delle civiltà pre-colombiane come simbolo del colonialismo cileno, così come i corpi di un altro popolo scomparso, oppresso e ucciso durante il regime dittatoriale. Materia antica e materia più recente, materia ancora oscura su cui il film cerca di gettare luce. Il deserto è terreno di differenti ricerche che seppur distanti, per prospettiva e sguardo, convergono all'interno della narrazione.

---

<sup>91</sup> Il cinema documentario cileno ha riflettuto in maniera approfondita sulla memoria storica del paese, investigando, scoprendo e revisionando in maniera critica le tracce traumatiche lasciate dalla dittatura, offrendo uno spazio per la testimonianza e il racconto dei sopravvissuti così come dei perpetratori. Questo aspetto include in particolar modo il racconto personale della seconda generazione di cineasti e la modalità indiretta e mediata in cui hanno esperito il trauma della dittatura. Per un approfondimento si veda A. Traverso, *Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors*, in «Humanities», Vol. 7, No. 1, 2018, pp. 1-16.

<sup>92</sup> Estesa per sessantadue ettari, la città negli anni Venti del Novecento ospitò i minatori che operavano nelle cave per l'estrazione del salnitro. Dopo essere stata abbandonata agli inizi degli anni Quaranta, venne riconvertita in un campo di concentramento durante la dittatura cilena. A partire dal settembre 1973, a Chacabuco, vennero rinchiusi circa 2200 prigionieri. M. Gómez-Barris, *Atacama Remains and PostMemory*, in «Media Fields Journal», Vol. 5, 2012, pp. 1-16.

Tra gli astronomi che esplorano le immensità e la vastità del cielo e dell'universo, gli archeologi che sondano il terreno per scovare delle tracce delle civiltà pre-colombiane, c'è un altro gruppo di ricerca, composto dai parenti dei *desaparecidos* che sperano di poter trovare, sepolti nel terreno arido del deserto, i resti dei propri cari. Se la nitidezza del cielo sopra Atacama lo ha reso un luogo unico per lo studio delle stelle, tanto da ospitare il più grande osservatorio del mondo, la vacuità di quel deserto, arido ma ricco di segreti nascosti, oggetti perduti ed ossa sepolte, diventa «metafora del *memoryscape* cileno»<sup>93</sup>. Ogni ricerca verso il futuro volge lo sguardo al passato, a ciò che resta. «In realtà il presente non esiste, esiste solo il passato. Non vediamo le cose nel momento in cui accadono a causa del tempo che la luce impiega per viaggiare anche se è questione di milionesimi di secondo» sostiene l'astronomo Galaz. Lo scienziato prosegue affermando che:

Il solo presente che potrebbe esistere è quello nella mia mente. La mia coscienza è la cosa più vicina al presente assoluto. Ma neanche questo! Quando penso, il segnale impiega un momento per viaggiare attraverso i miei sensi. Tra il momento in cui dico questo sono io e il momento in cui mi tocco, intercorre un arco temporale. Il passato è lo strumento più importante per gli astronomi. Manipoliamo il passato.

Il nostro sguardo non è mai contemporaneo ma volto al passato, ciò che vediamo in qualche modo è già accaduto. Il deserto cristallizza e ingloba la traccia passata all'interno dei suoi strati, un processo di conservazione, immagine e reperto che diventano archeologia ma anche rimozione dalla superficie. Gli studiosi cercano le risposte nel tempo remoto quando invece a venir obliato è il passato prossimo<sup>94</sup>. Come afferma una delle donne che sta cercando i resti del familiare: «Vorrei che i telescopi non osservassero solo il cielo ma potessero vedere attraverso la terra. Setacceremo con il telescopio il terreno, guardando verso il basso, ringraziando le stelle per averci aiutato a ritrovarli ...

---

<sup>93</sup> K.M. Murphy, *Remembering in ruins: Touching, seeing and feeling the past in Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light ([2010] 2011)*, in «Studies in Spanish & Latin American Cinemas», Vol. 13, No. 3, 2016, pp. 265-281, (274).

<sup>94</sup> B. Epps, *The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's Chile, La Memoria Obstinada, and Nostalgia De La Luz*, in «Journal of Latin American Cultural Studies», Vol. 26, No. 4, pp. 483-502.

Sto solo sognando»<sup>95</sup>. Se la storia e la ricerca volgono lo sguardo al passato, il processo di rimemorazione è saldamente ancorato nel presente. Il gruppo di donne è alla ricerca di resti che rendano visibili le influenze del passato nel presente, un collegamento tra la memoria e la materialità del ricordo, oggetti, luoghi e paesaggi. La ricerca delle ossa dei propri cari risulta essere un rituale di rimemorazione contro l'oblio dialogico promosso dalle istituzioni, dallo Stato, la possibilità di dare sepoltura a delle anime rinchiusi in un limbo. Senza la presenza di un corpo, quindi una prova incontrovertibile del loro decesso, non viene riconosciuta la morte di decine di migliaia di *desaparecidos*, esuli, figure fantasmatiche che abitano queste terre. Oltre alle ossa inghiottite dal terreno, ad emergere sono oggetti appartenenti alle persone scomparse come scarpe, cucchiai, camicie e asciugamani.

Come sottolineano Marianne Hirsch e Leo Spitzer, riflettendo sul valore testimoniale degli oggetti preservati dopo l'Olocausto, facendo riferimento in particolar modo agli album di fotografie appartenenti alle vittime del genocidio, questi materiali «portano tracce di memoria del passato... e incarnano il vero processo di questa trasmissione»<sup>96</sup>. Dal momento che molti degli oggetti rinvenuti, a differenza delle fotografie, non sono direttamente riconducibili ad un possessore, la ricerca delle donne da individuale diviene collettiva. Vengono raccolti e collezionati nuovi materiali, nuove immagini che possano formare una contro-storia. La ricerca si estende coinvolgendo anche i figli delle donne che aiutano le madri a recuperare i resti dei familiari. Lo scavo in questo modo diventa anche processo di costruzione della memoria da parte delle seconde generazioni che hanno vissuto il trauma storico della dittatura in maniera indiretta, attraverso le immagini, gli oggetti, i racconti, i ricordi e i comportamenti trasmessi all'interno della famiglia e della cultura in generale<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Come sottolinea l'astronomo Galaz, l'indagine scientifica ha una profonda differenza rispetto alla ricerca compiuta dalle mogli dei *desaparecidos*. «Noi possiamo andare a dormire serenamente dopo ogni notte spesa ad osservare il passato. La nostra ricerca non disturba il nostro sonno. Il giorno dopo, ci immergiamo nuovamente nel passato senza problemi. Contrariamente, per queste donne deve essere difficile andare a dormire dopo aver cercato invano i resti dei propri cari. Non dormiranno fino a che non li avranno trovati. Questa è la differenza maggiore. Non c'è paragone.... Fino a quando non avranno trovato i loro cari, non avranno pace».

<sup>96</sup> M. Hirsch, L. Spitzer, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, in «Poetics Today» Vol. 27, No. 2, pp. 353-83, (355).

<sup>97</sup> Alice Cati riflette sulla relazione tra le fotografie di famiglia e le pratiche del ricordo in risposta alla campagna di repressione promossa dalla dittatura cilena e argentina, attraverso l'analisi di differenti casi di studio, tra cui i progetti fotografici *Good Memory (Buena Memoria 1997)* di Marcelo Brodsky e *Absences (Ausenc'as, 2006)* di Gustavo Germano oltre che i film *Fernando Returns (Fernando ha vuelto, Silvio*

Ad emergere è il concetto di *post-memory*, teorizzato da Marianne Hirsch, forma «distinta dalla memoria da una distanza generazionale e dalla storia da una connessione personale»<sup>98</sup>. Secondo quanto afferma la studiosa:

La *post-memoria* è una forma di memoria potente e molto particolare precisamente per la sua connessione agli oggetti, è mediata non tramite il ricordo ma attraverso creazione e un investimento immaginativo. [...] La *post-memoria* caratterizza l'esperienza di persone cresciute sotto il dominio di narrazioni che hanno preceduto la loro nascita, le cui storie personali, arrivate in seguito, sono forzate a farsi da parte dalle storie della generazione precedente, storie che hanno preso forma da eventi traumatici che non possono essere né compresi né ricreati<sup>99</sup>.

Nel contatto e nell'interazione tra gli individui e il paesaggio inteso come archivio, il film riflette su nuovi processi storiografici, la materialità della storia e i segni delle sue tracce, dei suoi artefatti. Figure e oggetti nel paesaggio riempiono il silenzio della narrazione ufficiale<sup>100</sup>. *Nostalgia della luce* restituisce dunque un *affective* o *faceified landscape*, come sottolinea Jones<sup>101</sup>. I corpi emergono dal terreno per dare testimonianza, dimostrando come anche la storia possa essere racchiusa e incapsulata nel paesaggio. Il deserto dunque da immagine di indicibili e imperscrutabili assenze, simbolo dell'impossibilità di arrivare ad una verità per quanto concerne gli orrori perpetrati dal regime, diventa terreno di ostinata ricerca e re-interpretazione del passato. Il luogo diventa dunque la traccia stessa, impronta di un segno traumatico, immagine che contrasta la dimenticanza.

I due anziani coniugi, Miguel e Anita, sembrano personificare i due concetti antitetici alla base della costruzione memoriale, l'oblio e la rimembranza. La donna è malata di Alzheimer mentre l'uomo ha cercato di memorizzare e serbare il ricordo, il più limpido possibile, del luogo in cui era tenuto prigioniero, ovvero il campo di concentramento nel

---

Caiozzi, 1998) e *Nostalgia della luce*. A. Cati, *Private Images in Place of the Beloved Bodies: Relics Against the Politics of Disappearance*, in «Cinéma & Cie», Vol. XV, No. 24, Spring 2015, pp. 79-91.

<sup>98</sup> M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 22.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> K.M. Murphy, *Remembering in ruins*, cit.

<sup>101</sup> D. M. Jones, *Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in Nostalgia de la luz/ Nostalgia for the Light (2010)*, in «Third Text», Vol. 27, No. 6, 2013, pp. 707-722.

deserto di Atacama. Nel corso della detenzione, con i propri occhi e con i propri passi, Miguel ha misurato lo spazio coercitivo, disegnando, durante la notte, gli ambienti in modo che questi potessero rimanere meglio impressi nella memoria. L'intento era quello di poter dare testimonianza dell'accaduto una volta che Pinochet avesse deciso di smantellare i campi. Il film, nella sua ricerca riflessiva, restituisce al presente qualcosa che è stato sepolto, obliato, andando a sondare un terreno apparentemente impenetrabile come quello arido del deserto o della memoria.

A concentrarsi sul profilo del paesaggio, per raccontare ciò che resta di una guerra, di un genocidio, il dolore dei vivi e l'ombra dei morti, ri-scrivendo il luogo del trauma in sito memoriale è anche *Depth Two (Dubina dva, 2016)* di Ognjen Glavonic. Il film esplora un episodio poco conosciuto della guerra del Kosovo avvenuto nel 1999. In apertura si fa riferimento al ritrovamento di un camion nel Danubio, presso la cittadina di Tekija, al confine tra Serbia e Romania. Al suo interno vengono rinvenuti cinquanta-cinque cadaveri di civili albanesi. Il documentario unisce differenti testimonianze, punti di vista opposti che si intersecano e si incrociano nella ricostruzione dell'accaduto. Grazie al supporto del *Humanitarian Law Center*, dal momento che nessuna delle persone coinvolte voleva rilasciare interviste, Glavonic riesce ad ottenere e ad utilizzare circa quattrocento ore di testimonianze registrate durante il processo avvenuto vent'anni prima per crimini di guerra. La verità ufficiale viene riformulata a partire dai singoli frammenti. Ad alternarsi sono i racconti di alcune donne miracolosamente sopravvissute al massacro, di uno dei poliziotti che guidò il trasporto così come le parole del medico legale, straniero, incaricato di analizzare il DNA delle vittime. Come dichiara il regista in un'intervista: «L'idea era quella di adottare una logica differente per parlare di guerra, per provare a ripristinare un ragionamento che è stato impedito dal nazionalismo e dalla propaganda negazionista»<sup>102</sup>.

Non viene mai mostrato il volto dei testimoni. La voice over accompagna immagini di desolazione, di degrado, di rovine che segnano il paesaggio. Sacchi sparsi nell'erba, cumuli di plastica coprono alberi spogli, enormi cave si stagliano sulle colline, strade perdute nella notte, acque inquinate, pneumatici accatastati, discariche a cielo aperto, muri con crepe crivellati dai proiettili e detriti. Le rovine che frammentizzano l'ambiente

---

<sup>102</sup> A. Petrovic, *Depth Two: An Illusion-Destroying Documentary Thriller*, in «Balkanist», 12 Aug. 2016, <https://balkanist.net/depth-two-an-illusion-destroying-documentary-thriller/>

sembrano designare un luogo in cui è avvenuto un trauma, il paesaggio urbano diventa potenziale paesaggio del terrore. Il viaggio per immagini conduce lo spettatore in un luogo che, seppur apparentemente anonimo e privo di vita, conserva e incarna le tracce di un trauma. Il *traumascape* è infestato dai fantasmi del passato, uno spazio in cui collidono l'immaginazione e la memoria repressa<sup>103</sup>. Ogni racconto viene cristallizzato nella memoria attraverso la forma filmica e associato ad un'immagine, al luogo in cui si è consumato il crimine. Come riporta il regista durante un'intervista:

Ho capito che non volevo realizzare un film in cui avrei ricostruito l'evento o interamente composto da interviste frontali. Quando vedi un volto di una persona che sta parlando ottieni una nuova informazione, questo può portare lo spettatore a distogliere l'attenzione dalla storia stessa perché adesso deve pensare a come appare questa persona. Allora ho pensato che avrei potuto realizzare il film mostrando i luoghi in cui questi avvenimenti sono accaduti, mostrare come appaiono oggi<sup>104</sup>.

Prima della costruzione di un memoriale, della formazione di un luogo di pellegrinaggio o di commemorazione, il regista compie un viaggio tra piccoli villaggi della Serbia fino al luogo in cui nel 2001 e 2002, nei pressi di Belgrado, sono state scoperte cinque enormi fosse comuni dove venivano gettati i cadaveri durante la guerra. *Depth Two* ristabilisce dunque il nesso di continuità tra evento, esperienza e spazio. Luoghi in rovina, anonimi, incolori e vuoti, in cui è lo spettatore a dover immaginare l'orrore accaduto, vengono ri-disegnati e ri-semanticizzati per mezzo della macchina da presa. Questi spazi acquistano significato a partire dalle testimonianze, arrivando ad incarnare la sofferenza di cui sono stati teatro. Le tracce traumatiche ritornano visibili, l'operazione di recupero dei ricordi latenti riconfigura semplici paesaggi in *traumascapes*.

---

<sup>103</sup> Lo scrittore e giornalista austriaco Martin Pollack nel suo report descrive i paesaggi della Polonia, Ucraina, Austria e Slovenia come contaminati, luoghi scelti per le uccisioni di massa eseguite clandestinamente e poi occultate con la massima segretezza. Pollack indaga e investiga criticamente il paesaggio, il suo modellarsi, scavando nelle pieghe dell'oblio per riportare alla luce le vittime «sepolte da qualche parte in tombe senza nome, livellate con il terreno in modo che appaiano parte dell'ambiente circostante, così che nessuno le potesse trovare». M. Pollack, *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*, Residenz Verlag, Salzburg 2014; *Paesaggi contaminati*, Keller, Rovereto 2014, p. 24.

<sup>104</sup> *Discussion about the film "Depth Two"*. [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_JVhPNTqz8](https://www.youtube.com/watch?v=5_JVhPNTqz8)

A porre l'accento sui luoghi fisici del trauma, ormai abbandonati e trascurati, così come su quelli poi trasformati in siti memoriali, è anche Lanzmann in *Shoah* e successivamente in *L'ultimo degli ingiusti (Le dernier des injustes, 2013)*<sup>105</sup>. Riflettendo sulla natura controversa di questi spazi, che promuovono sia intenti di inclusione che di esclusione, per quanto concerne determinati ricordi nella memoria collettiva e culturale, il regista identifica questi luoghi come *les non-lieux de la mémoire*<sup>106</sup>. Lanzmann descrive il vuoto e il completo senso di oblio che contraddistingue questi spazi, facendo riferimento ai luoghi abbandonati in cui si è consumata un'uccisione di massa<sup>107</sup>. Nonostante possano sembrare ambienti tranquilli e pacifici, invisibili e trasparenti, dal momento che non vengono colti e distinti dall'occhio del passante dal resto del paesaggio, tra le fronde degli alberi e tra le rocce, emergono ancora le tracce di un passato traumatico<sup>108</sup>. Il regista parla di questo aspetto in un'intervista rilasciata ai «Cahiers du Cinéma»: «Non c'era niente, il vuoto più completo, e dovevo fare un film sulla base di questo nulla»<sup>109</sup>.

La riflessione sulla natura di questi luoghi emerge a partire dall'apertura di *Shoah*, nel momento in cui Simon Srebnik non riesce a riconoscere il campo di concentramento di

---

<sup>105</sup> Lanzmann propone, all'interno del film, un'intervista realizzata nel 1975 (contributo che avrebbe dovuto inizialmente essere parte di *Shoah*) a Benjamin Murmelstein, ultimo presidente del Consiglio Ebraico del ghetto di Terezin. Nonostante riuscì a salvare migliaia di ebrei dallo sterminio nazista, a causa del lavoro svolto per i tedeschi, l'uomo venne accusato di collaborazionismo e gli fu impedito di recarsi in Israele. Il regista alterna frammenti della lunga intervista all'unico sopravvissuto dei decani, autorità scelte dai nazisti per soprintendere l'amministrazione dei ghetti, con immagini riprese nel tempo presente. Lanzmann, ormai ottantanovenne, guida lo spettatore nei luoghi che caratterizzano il racconto del rabbino mostrando come appaiano oggi, ripercorrendo le tracce degli ebrei austriaci che da Vienna venivano trasportati nelle campagne della Repubblica Ceca e poi verso il campo di concentramento di Theresienstadt.

<sup>106</sup> C. Lanzmann, C. Gantheret, *L'Entretien de Claude Lanzmann, Les non-lieux de mémoire*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», Vol. 33, 1986, pp. 293-305.

<sup>107</sup> Lanzmann identifica questi luoghi anche come *les lieux défigurés*. C. Lanzmann, *Les Non-lieux de la mémoire*, cit.

<sup>108</sup> Jean-Marie Straub e Danièle Huillet esaminano in maniera dinamica e critica un paesaggio rurale e urbano apparentemente idilliaco e silenzioso ma invece teatro di massacri, orrori e rivoluzioni in *Fortini/Cani* (1976) e *Troppo presto, Troppo tardi (Trop tôt/Trop tard, 1981)*. Nella prima opera vengono mostrate le Alpi Apuane, i paesi di Marzabotto, Bergiola e San Leonardo, scenario di tragici eventi nel settembre 1944, mentre l'intellettuale e poeta Franco Forini legge il proprio testo *I cani del Sinai*, che riflette sulla nascita dello stato israeliano. *Troppo presto, Troppo tardi* si concentra invece sulle campagne francesi, enormi spazi adesso vuoti ma da cui partirono le lotte contadine nel 1789 mentre la voce over legge alcune pagine di un testo elaborato di Friedrich Engels, dedicato alle condizioni miserevoli dei contadini alla fine del Settecento. Nella seconda parte del film, lo sguardo si volge all'Egitto, alla natura ibrida del suo paesaggio tra grattacieli, fabbriche e campi arati in cui ancora echeggia la rivoluzione del 1952. Per un approfondimento in lingua italiana sul cinema dei due registi si veda P. Spila, *Straub/Huillet, Cineasti Italiani*, Falsopiano, Alessandria 2018.

<sup>109</sup> C. Lanzmann, M. Chevrie, H. Le Roux, *Site and Speech: An interview with Claude Lanzmann about Shoah (1985)*, in J. Kahana (a cura di) *The Documentary Film Reader*, cit, pp. 784-793, (786).

Chelmno, ormai ridotto a poche rovine nascoste tra l'erba. Come sottolinea il regista, i non luoghi della memoria non sono spazi completamente dimenticati e rimossi, ma costituiscono una parte attiva nei processi sociali delle comunità che risiedono nelle vicinanze. Tuttavia, molti di questi luoghi sono spazi anonimi, non segnalati, spazi tabù in cui è vietato costruire, edificare abitazioni così come forme di ricordo. Questo aspetto si evince specialmente negli spazi, che sembrano essere stregati, mostrati in *Depth Two*.

I non luoghi della memoria, *traumascapes* che non sono stati ancora istituzionalizzati come siti commemorativi, dislocati e localizzati fuori dal tessuto urbano, incarnano una peculiare mescolanza di negazione e rimembranza. La comunità locale che vive in prossimità di questi luoghi molto spesso decide di nascondere e occultare le tracce del passato traumatico, evitando di segnalare adeguatamente questi spazi o di trasformarli in teatri di cerimonie commemorative. La definizione proposta da Lanzmann si pone in contrapposizione al concetto di *lieux de mémoire*, proposto da Pierre Nora. I luoghi di memoria mantengono un equilibrio tra passato e presente, spazi materiali e simbolici, e sono contraddistinti da un senso di continuità in cui prevale la relazione della memoria con la storia<sup>110</sup>. I luoghi delineati dal filosofo francese comprendono monumenti, musei, siti commemorativi, cimiteri di guerra ma anche archivi e biblioteche, romanzi, simboli e personaggi che caratterizzano un paese. Come sottolinea lo studioso: «l'imperativo della nostra epoca non consiste solo nel preservare qualunque cosa, ogni indicatore della memoria anche quando non siamo sicuri di che memoria indichi, ma anche di produrre archivi»<sup>111</sup>. I luoghi della memoria emergono a seguito della de-ritualizzazione che caratterizza l'epoca moderna, dal momento che non ci sono più i *milieux de mémoire*, ambienti in cui la memoria è parte reale dell'esperienza quotidiana. I luoghi della memoria raccolgono, riuniscono e sacralizzano i resti e i frammenti del passato che diventano i riti di una civiltà ormai priva di qualunque processo rituale<sup>112</sup>.

Il cinema documentario, negli esempi presi in esame, diventa testo della memoria culturale atto a contribuire alla riformulazione dell'identità nazionale, assumendo inoltre un ruolo creativo e costruttivo. Gettando luce sul passato traumatico, informa e istruisce

---

<sup>110</sup> P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1992.

<sup>111</sup> P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», Vol. 26, Spring 1989, pp. 7-24, (14).

<sup>112</sup> M. Rothberg, *Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire*, in «Yale French Studies», Vol. 118-119, 2010, pp. 3-12.

gli spettatori e le generazioni future. Cristallizzando la memoria delle vittime nel paesaggio, il testo filmico preserva e riconfigura il ricordo, preservandolo dal trascorrere del tempo, salvandolo dall'oblio. La macchina da presa, ridisegnando e ri-semantizzando i luoghi del trauma, fa emergere tracce materiali ed elementi simbolici che acquisiscono una significativa relazione con la memoria collettiva.

#### 2.4 *La concezione dialettica dell'immagine. Iconofilia e iconoclastia*

«Anche un paesaggio tranquillo... un terreno sul quale volano gli uccelli, una strada ordinaria, anche una normale cittadina turistica con un campanile e il mercato, possono portare ad un campo di concentramento». Con queste parole, scritte da Jean Cayrol<sup>113</sup>, si apre *Notte e Nebbia*, documentario realizzato da Alain Resnais che cerca di individuare e riflettere sui resti e le tracce del passato traumatico che ancora pervade nel tempo presente. La prima inquadratura mostra un cielo sereno in una giornata di primavera, un terreno arato e deserto. La macchina da presa compie un movimento a scendere rivelando una cortina di filo spinato. Questo gesto di svelamento viene accentuato e ripetuto anche nella seconda e terza inquadratura. Attraverso una carrellata laterale, la macchina da presa si sposta da uno spazio apparentemente anonimo e silente all'interno del campo di concentramento di Auschwitz. La macchina sembra mossa da una forza gravitazionale che la trascina in maniera irreparabile dal presente, innocuo e inoffensivo, ad una terribile memoria traumatica che riemerge nel momento in cui compare il filo spinato. Ogni cosa è vuota, silenziosa, inerme, non c'è niente da filmare, nessuno. La macchina da presa è l'unica forma di vita, si muove, ri-percorre i binari sui quali arrivavano i treni diretti al campo di sterminio, cercando le tracce dei corpi che caddero al suolo. «Nove milioni di morti infestano il paesaggio. [...] Il sangue si è seccato e le lingue sono in silenzio, soltanto la macchina da presa si aggira per i blocchi. L'erba è cresciuta dove i prigionieri

---

<sup>113</sup> Dopo aver preso parte alla Resistenza francese, Jean Cayrol fu arrestato e deportato nel 1943 a Mauthausen. Tra il Febbraio 1944 e l'Aprile 1945 compose numerose poesie che vennero poi pubblicate nel 1946, al termine della sua esperienza concentrazionaria, e raccolte nel volume *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Il titolo fa riferimento alla locuzione con cui venivano definiti i prigionieri politici (*Nacht und Nebel*) della Germania nazista, che venivano condannati a morte ma ancora in attesa di giudizio. Il termine rimanda ad un decreto promulgato da Hitler il 7 dicembre 1941 secondo cui, tutti gli oppositori e i membri della Resistenza dei paesi occupati dovevano essere deportati e fatti scomparire nel segreto più assoluto. J. Cayrol, *Poèmes de la nuit et du brouillard*, éditions Pierre Seghers, Avignon 1946.

erano abituati a camminare. Non si sente nessun passo eccetto i nostri» prosegue la voce over.

La tensione dovuta al passaggio tra questi due ambienti viene accentuata nel momento in cui lo spostamento si estende dal presente al tempo passato. Le immagini a colori realizzate tredici anni dopo l'orrore del genocidio, raffiguranti le rovine del campo di concentramento, vengono alternate da filmati di repertorio in bianco e nero che incarnano differenti punti di vista. Mentre alcune immagini, inserite all'interno della narrazione, possono essere classificate come *liberator images*, realizzate dalle truppe alleate, molte altre incarnano lo sguardo dei carnefici, *perpetrator images*, prodotte dal terzo Reich per fini di propaganda o per documentare le fasi della soluzione finale<sup>114</sup>. Il paesaggio anonimo riacquisisce la propria essenza storica grazie al montaggio intermediale che combina frammenti di varia forma e natura, provenienti da temporalità multiple. Secondo Joshua Hirsch, l'utilizzo dei «*documentary flashback*», facendo riferimento al momento di transizione tra un'inquadratura nel tempo presente a colori e il materiale di repertorio, comporta un effetto di choc nello spettatore. Questa profonda tensione risulta essere in prima istanza di natura formale: il colore rispetto al bianco e nero, un'inquadratura in movimento rispetto alla macchina da presa fissa, il paesaggio desolato e innocuo rispetto alle immagini di orrore e morte provenienti dal passato.

Le tracce del trauma ritornano nel tempo presente conferendo una *post-traumatic historical consciousness*. Il montaggio intermediale di *Notte e Nebbia* richiama la memoria post-traumatica caratterizzata da «relazioni di invadenza e isolamento, di visione e di cecità, di ricordo e di dimenticanza»<sup>115</sup>. Il film allora iscrive il passato nel tempo presente, riempiendo e colmando i vuoti del paesaggio deserto con immagini dell'evento traumatico. Riconfigurare e ri-semantizzare lo spazio del trauma significa anche attuare una modifica al modo in cui viene percepito ed esperito l'evento storico. La macchina da presa, in chiusura, si sofferma nuovamente sulle immagini di assenza, di desolazione, di paesaggi in rovina mentre la narrazione abbraccia una dimensione collettiva. La voce over passa dalla prima persona singolare a quella plurale, «eccoci

---

<sup>114</sup> Alcune scene sono tratte dal film di propaganda *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935), realizzato da Leni Riefenstahl. S.F. Lewis, *Documenting the Ineffable Terror and Memory in Alain Resnais's Night and Fog*, in B.K. Grant, J. Sloniowski (a cura di) *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit 2013.

<sup>115</sup> J. Hirsch, *Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary*, in E.A. Kaplan, B. Wang (a cura di) *Trauma and Cinema*, cit., pp. 93-122, (116).

adesso, con tutte le buone intenzioni, guardare le rovine del tempo presente». Come afferma Jean Cayrol, facendo riferimento al film, «la memoria del passato diventa permanente nel momento in cui viene illuminata dal presente»<sup>116</sup>.

Il problema dell'irrepresentabilità dell'orrore dell'Olocausto risulta essere ancora un aspetto centrale. La voce over ribadisce più volte l'impossibilità dell'immagine di catturare e restituire il passato:

Di questa realtà dei campi, disprezzata da coloro che la fabbricano, inafferrabile per coloro che la subiscono, è del tutto vano per noi riscoprire i resti. Queste baracche di legno, questi rifugi dove dormivano, questi angoli dove nascondevano il cibo, dove anche il prendere sonno consisteva in una minaccia, nessuna descrizione, nessuna immagine può restituire quella dimensione, quella paura costante.

L'immagine d'archivio, nonostante consista in una prova visiva dell'accaduto, dell'orrore dell'Olocausto, non può diventare una finestra sulla storia, non è adeguata a racchiudere quello che è accaduto nei campi. Tuttavia, come riprende Didi-Huberman, il film di Resnais non pretendeva di insegnare e restituire tutto quello che concerneva la realtà del trauma ma di proporre «un accesso all'inaccessibile»<sup>117</sup>. Resnais in un'intervista sostiene che la sua intenzione non era quella di realizzare:

Un altro monumento alla distruzione, ma di pensare al presente e al futuro. Il dimenticare deve diventare costruttivo. È necessario sia sul piano individuale che su quello collettivo. Inoltre, è sempre necessario agire. La disperazione è inattività e comporta la rimozione del sé. Il pericolo è di fermarsi, di non andare oltre<sup>118</sup>.

Individuando e sottolineando le tracce del passato nel presente storico, il film, come monito per le generazioni future, cerca di responsabilizzare lo spettatore<sup>119</sup>. Serge Daney

---

<sup>116</sup> J. Cayrol, *Nuit et brouillard*, in G. Bounoure (a cura di) *Alain Resnais*, Editions Seghers, Paris 1962, pp. 132-134, (133).

<sup>117</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003; *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 131.

<sup>118</sup> S. Roumette, *Alain Resnais à la question*, in «Premier plan», Vol. 18, 17 May 1961, pp. 36-54, cit. in C. Caruth, *Unclaimed experience*, cit.

<sup>119</sup> A. Hebard, *Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's Night and Fog*, in «New German Critique», Vol. 71, 1997, pp. 87-113.

vede in *Notte e nebbia* «un obbligo nel non voltarsi» davanti alla nostra storia<sup>120</sup>. Il contrasto e il parallelismo tra i documenti storici e la cancellazione di ogni evidenza, la sparizione delle tracce dell'orrore nelle immagini del presente comporta, osserva Didi-Huberman, «la convocazione di un tempo critico, propizio non all'identificazione ma alla riflessione politica»<sup>121</sup>. Come anticipato precedentemente, è proprio il disfacimento della narrazione storica, nel contrasto tra l'immagine al presente e l'immagine di repertorio, una collisione tra il «discorso sull'onnipotente rappresentazione provveduta dal realismo e sull'impossibilità di rappresentazione del modernismo», a permettere allo spettatore di affrontare l'episodio traumatico in maniera critica<sup>122</sup>.

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, Claude Lanzmann, contrariamente a Resnais, rigetta in maniera categorica l'utilizzo delle immagini di repertorio della macchina concentrazionaria nazista, che ormai hanno caratterizzato e formato il nostro immaginario, immagini di corpi scheletrici, di cadaveri ammassati gli uni sugli altri, di disperazione, fame, orrore, vestiti e oggetti personali accatastati senza più un proprietario<sup>123</sup>. Lanzmann rifiuta qualunque forma di ri-appropriazione e riutilizzo delle immagini d'archivio come portatrici di significato della realtà traumatica, come sostitutivi atti a colmare e riempire l'assenza e il vuoto portati dall'Olocausto, «l'immagine-passata che tenta di scalzare la parola-presente»<sup>124</sup>. È invece il ricordo del testimone, la ri-messa in scena dell'esperienza da parte del sopravvissuto a generare un'immagine della memoria, non un'immagine-illusione, cristallizzata nel tempo passato che rischia di essere fruita in maniera morbosa e feticista. L'immagine interiore, prodotta dal racconto del sopravvissuto, riattiva nel tempo presente l'esperienza, un processo di rielaborazione che si manifesta attraverso una riproposizione spaziale e gestuale del trauma.

---

<sup>120</sup> S. Daney, *Resnais et l'écriture du désastre (1983)*, in «Ciné-journal», Vol. 2, 1983-1986, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 27-30, cit. in G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, cit., p. 129.

<sup>121</sup> Didi-Huberman collega la modalità estetica ed espositiva di Resnais a quella adottata da Marchel Ophüls in *Le Chagrin e la Pitié*, in cui si viene a formare un controcampo critico a partire dal conflitto incessante tra le immagini di repertorio e le testimonianze del presente. *Ivi*, p. 132.

<sup>122</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit., p. 25.

<sup>123</sup> Secondo quanto afferma Ivelise Perniola, la posizione iconoclasta del regista non è da attribuirsi esclusivamente al problema della rappresentazione e figurazione del trauma storico ma ad «una netta posizione ideologica assunta consapevolmente nei confronti dell'immagine d'archivio». Questo aspetto si evince dal momento che anche i documentari «israeliani» *Pourquoi Israël* (1973) e *Tsahal* (1994) rifiutano in ugual misura le immagini di repertorio, nonostante non affrontino esperienze traumatiche come l'Olocausto. I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit., p. 106.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 107.

Secondo Lanzmann, il cinema provoca negli uomini un'anamnesi «per cui l'anima, la psiche, ritrova in sé le idee, ossia la verità che trascende la volontà di rimozione del passato»<sup>125</sup>. Questo processo non si produce solo nel testimone ma anche nello spettatore «che attraverso un percorso lungo e sofferto, arriva a considerare l'esperienza del male assoluto come parte della propria esperienza esistenziale»<sup>126</sup>. A partire dall'immagine fornita dal racconto testimoniale, lo spettatore elabora una visione personale, un'immagine interiore alternativa che non deve essere intaccata o sostituita da un'immagine d'archivio. L'immagine di repertorio non può essere considerata una prova oggettiva dal momento che incarna sempre uno sguardo, portatrice di una prospettiva, deposito di una memoria che non ci appartiene. Solo un'autentica comunicazione tra testimone e spettatore può stimolare la formazione del pensiero critico. Il sopravvissuto non si deve dunque trovare in una situazione di disumanità o occupare lo spazio di morte provocato dall'immagine d'archivio.

Didi-Huberman pone a confronto la scelta iconoclasta di Lanzmann con l'iconofilia di Jean-Luc Godard, prendendo in esame *Historie(s) du Cinéma* (1988-1998), due modalità e approcci differenti per quanto concerne la rappresentazione del trauma storico dell'Olocausto<sup>127</sup>. Come sottolinea lo studioso francese:

Claude Lanzmann ha creato, in *Shoah*, un tipo di montaggio che fa tornare i volti, le testimonianze, i paesaggi stessi verso un centro mai raggiunto: montaggio centripeto, elogio della lentezza. [...] Jean-Luc Godard ha creato invece un tipo di montaggio che fa turbinare i documenti, le citazioni, gli estratti di altri film verso un'estensione mai coperta: montaggio centrifugo, elogio alla velocità<sup>128</sup>.

Il lavoro di montaggio adottato da Godard sembra in qualche modo andare a combattere la politica promossa dal nazismo, la distruzione di qualunque traccia, l'annientamento totale (*Vernichtung*), esponendo, facendo interagire e comunicare le immagini d'archivio raffiguranti l'orrore dell'Olocausto con altre immagini, pittoriche, filmiche o fotografiche. Secondo Godard, il cinema, l'arte del ventesimo secolo, non è

---

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Sulla differenza delle posizioni prese da Godard e Lanzmann si veda anche E. Galeati, *La Shoah tra invisibile e indicibile*, in «La Valle dell'Eden», Vol. 12, 2004, pp. 143-151.

<sup>128</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 125.

riuscito ad essere all'altezza del proprio ruolo di fronte all'orrore massimo, restando anch'esso uno spettatore (*bystander*):

Tutto è finito nel momento in cui non sono stati filmati i campi di concentramento. In quel momento il cinema ha totalmente mancato al suo dovere. Ci sono stati sei milioni di persone uccise o soffocate con il gas, principalmente degli ebrei, e il cinema non era là. [...] Non filmando i campi di concentramento, il cinema ha totalmente abdicato<sup>129</sup>.

Tuttavia, ad aver fallito, secondo quanto afferma Godard, è stato il cinema e non l'immagine, che invece può essere una forma di riscatto, di redenzione. Nonostante il cinema non abbia compreso e mostrato i segnali della storia, la pratica del montaggio può produrre una forma pensante, rendere dialettica l'immagine in modo da poter creare nuove significazioni<sup>130</sup>. Come sottolinea Didi-Huberman, in merito all'opera del regista francese, «l'immagine acquista leggibilità direttamente dalle scelte di montaggio»<sup>131</sup>. Il tavolo di montaggio diventa un tavolo critico<sup>132</sup>. La pratica del montaggio, secondo Godard, non consiste nell'assimilazione e fusione di elementi, non più un semplice rapporto di illustrazione, ma la collisione di parole e forme testuali, anche apparentemente molto distanti da loro, che permette allo spettatore di riflettere e immaginare, di creare la propria immagine<sup>133</sup>.

Un esempio di particolare impatto, per riflettere sulla pratica del montaggio come produzione di pensiero, a partire da un collegamento di realtà distanti, rielaborazioni in riferimento ad altre fonti e materiali, si ritrova in conclusione della prima parte delle

---

<sup>129</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, Vol. II, 1995, p. 336, cit. in A. Brodesco, *Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in «Scienza & Politica», Vol. 25, No. 47, 2012, pp. 199-209.

<sup>130</sup> I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit.

<sup>131</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 89.

<sup>132</sup> Riguardo alla pratica e teoria del montaggio nel film *JLG/JLG. Autoritratto a dicembre (JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, 1994), il regista afferma che: «L'immagine è una creazione pura dello spirito. Essa non può nascere da una similitudine [...] ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti [...] Più i rapporti tra due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte. Due realtà che non hanno alcun rapporto non possono accostarsi utilmente. Non c'è creazione di immagine. E due realtà contrarie non si accostano ma si oppongono. Un'immagine non è forte perché è brutale o fantastica, ma perché l'associazione di idee è remota. Remota, e giusta». R. Chiesi, *Jean-Luc Godard*, Gremese Editore, Roma 2003, p. 6.

<sup>133</sup> M. Heywood, *Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma (1988-98)*, in «Studies in French Cinema», Vol. 9, No. 3, 2009, pp. 273-283.

*Histoire(s)*. Un'immagine di alcuni cadaveri ammassati in un campo di concentramento viene sovrapposta ad un'inquadratura tratta da *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, 1951) di George Stevens, in cui viene mostrata Elizabeth Taylor in riva ad un lago. La voce over commenta: «se George Stevens non avesse utilizzato la prima pellicola a colori sedici-millimetri ad Auschwitz e a Ravensbrück, Elizabeth Taylor non avrebbe trovato un posto al sole». Dopo che l'attrice accarezza sulla fronte Montgomery Clift, viene mostrato un dettaglio di Maria Maddalena dell'affresco di Giotto *La Resurrezione e Noli me tangere* (1303-1305). L'immagine di Maria Maddalena, ruotata di novanta gradi, si sovrappone a quella di Liz Taylor mentre sta emergendo dall'acqua. La diva sembra stringersi tra le braccia della Madonna. «'39-'44, martirio e resurrezione del documentario. Come è meraviglioso essere in grado di vedere quello che non possiamo vedere, che miracolo per i nostri occhi ciechi» commenta la voce over<sup>134</sup>. Maria Maddalena può essere vista dunque, come sottolinea Libby Saxton, «una promessa angelica di benvenuto che permette la resurrezione del cinema»<sup>135</sup>.

Tra i riferimenti alla cultura cristiana c'è anche la lettera di San Paolo ai Corinzi, che risuona più volte nelle *Histoire(s)*, secondo cui «L'immagine verrà al tempo della resurrezione». Il cinema sembra dunque rinascere dalle proprie ceneri, il montaggio raccoglie detriti e resti, tracce dell'incendio portato dal più grande trauma della storia del Novecento. Quel che resta del passato riemerge e risorge in una nuova forma, rielaborato, ripensato e riconfigurato attraverso la pratica dialettica del montaggio<sup>136</sup>. «Arte che rinasce dalle ceneri di quello che è stato bruciato», commenta ancora Godard. Ad accomunare e avvicinare Auschwitz ed Elizabeth Taylor è George Stevens. Dopo aver filmato nel 1945 la liberazione dei campi di concentramento, lo stesso regista, il cui sguardo si era posato su un orrore così atroce, riesce a restituire sullo schermo la bellezza e la felicità di Elizabeth Taylor. La rinascita, attraverso la perdita, è una condizione necessaria. «Non sono cristiano ma quando leggo in San Paolo che l'immagine verrà al

---

<sup>134</sup> A. Wright, *Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage*, in M. Temple, J.S. Williams, M. Witt (a cura di) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000, pp. 51-60.

<sup>135</sup> L. Saxton, *Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann*, in M. Temple, J.S. Williams, M. Witt (a cura di) *For Ever Godard*, Black Dog, London 2007, pp. 364-379, (366).

<sup>136</sup> A. Cervini, *Montaggio, mio dolce affanno. L'arte e la messa in forma dell'universo*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi (a cura di) *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010, pp. 117-164.

tempo della resurrezione... be', dopo trent'anni di montaggio, comincio a capire. Per me il montaggio è la resurrezione della vita» commenta Godard<sup>137</sup>.

Didi-Huberman parte dalle *Histoire(s)* godardiane per sottolineare e sostenere l'importanza di presentare ed esporre le immagini d'archivio rappresentanti l'orrore dell'Olocausto<sup>138</sup>. Ad accentuare e inasprire il dibattito<sup>139</sup> tra iconoclastia e iconofilia, a cui abbiamo accennato precedentemente, è stata la mostra organizzata, tra gli altri, dallo stesso Didi-Huberman e dallo storico della fotografia Clément Cheroux a Parigi nel 2001 dal titolo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Al centro dell'esposizione e del dibattito ci sono 4 fotografie in particolare, realizzate nell'agosto del 1944 da due prigionieri ebrei appartenenti al Sonderkommando e scattate dall'interno del crematorio V di Auschwitz. Le prime due foto in questione riprendono il processo di cremazione di numerosi cadaveri mentre la terza e la quarta mostrano un gruppo di donne che viene condotto all'interno delle camere a gas. Le fotografie, ottenute grazie ad una macchina fotografica fatta pervenire di nascosto, diventano una fondamentale testimonianza dell'orrore dell'Olocausto, una prova fattuale dello sterminio. Didi-Huberman, nel saggio scritto per

---

<sup>137</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., p. 246, cit. in A. Brodesco, *Corpo nudo, deforme, violato*, cit., p. 209.

<sup>138</sup> Il saggio di Georges Didi-Huberman si apre con una citazione tratta dal primo capitolo delle *Histoire(s) du cinéma*, «Anche rigato a morte un semplice rettangolo di trentacinque millimetri salva l'onore di tutto il reale».

<sup>139</sup> Precedentemente, l'uscita di *Schindler's List – La lista di Schindler (Schindler's List, 1993)* di Steven Spielberg aveva infiammato il dibattito concernente le modalità e i limiti della rappresentazione cinematografica dell'Olocausto. Gli iconoclasti, ma non solo, accusano il film di essersi appropriato della memoria documentaria raccolta intorno ai campi di sterminio, ovvero partire dalle immagini dell'orrore per costruire un racconto all'interno di un modello narrativo hollywoodiano e attraverso le forme dell'intrattenimento classico. Oltre alla scelta della fiction e del melodramma piuttosto che la forma documentaria, che avrebbe certamente provveduto ad una differente organizzazione dello spazio e della temporalità e di conseguenza differenti modalità di approccio agli eventi trattati, il film viene accusato di aver reso l'Olocausto un parco a tema, in linea con l'altro grande spettacolo che aveva messo in scena il regista con *Jurassic Park* (1993). Lanzmann è tra i più feroci critici nei confronti del film, muovendo un'accusa simile alla miniserie televisiva *Holocaust* (1978), scagliandosi contro queste produzioni che sorpassano «il confine che non può essere oltrepassato perché c'è un ultimo grado di terrore che non può essere trasmesso. Dichiarare che questo sia possibile ti rende colpevole della peggiore delle trasgressioni». C. Lanzmann, *Why Spielberg Has Distorted the Truth*, in «Guardian Weekly», 3 Apr. 1994, p. 14. Per un commento sulla relazione tra i due film si rimanda a Y. Loshitzky, *Holocaust Others: Spielberg's Schindler's List versus Lanzmann's Shoah*, in Y. Loshitzky (a cura di) *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana University Press, Bloomington 1997; M. Hansen, *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, in «Critical Inquiry», Vol. 22, No. 2, 1996, pp. 292-312. Sul fenomeno dell'americanizzazione dell'Olocausto, oltre che sulla produzione hollywoodiana anche sulle modalità di rappresentazione e mediazione specifiche della cultura statunitense, per quanto concerne il dislocamento di una parte di storia europea, si veda anche A. Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010.

il catalogo che accompagna la mostra, si interroga, oltre che sullo statuto dell'immagine fotografica, sulla sua reale capacità di essere testimone di un evento incomunicabile, che mette in crisi ogni strumento di rappresentazione visiva. Secondo quanto afferma lo studioso: «Malgrado l'inferno di Auschwitz, malgrado i rischi presi. In cambio, dobbiamo contemplarle, affrontarle e provare a comprenderle. Immagini malgrado tutto, malgrado la nostra inabilità a guardarle come meriterebbero»<sup>140</sup>.

Per quanto concerne il punto di vista di Didi-Huberman, è necessario immaginare l'inferno di Auschwitz, nonostante sia una realtà con cui è estremamente difficile relazionarsi, «dove tutte le parole si arrestano e tutte le categorie si dissolvono, là dove le tesi, confutabili o meno che siano, sono interdette, là può sorgere un'immagine»<sup>141</sup>. Le quattro foto presentate all'interno della mostra provano dunque, secondo lo studioso, la raffigurabilità dello sterminio, tracce visive e visibili dell'orrore. «Non facciamoci scudo dicendo che non possiamo, che non possiamo in alcun modo immaginarlo», sostiene ancora Didi-Huberman<sup>142</sup>. Diventa dunque anche un obbligo morale ed etico non voltarsi davanti a queste immagini, non rigettare queste forme di figurazione dal momento che chi le ha realizzate ha rischiato la propria vita pur di portare una testimonianza di quell'orrore. Tuttavia, la mostra venne criticata aspramente dall'area intellettuale che faceva parte della rivista politica e letteraria «*Les Temps Modernes*», figure come Claude Lanzmann, Gérard Wajcman ed Elisabeth Pagnoux.<sup>143</sup>

Secondo la posizione iconoclasta, come abbiamo sottolineato in precedenza, la complessità dell'Olocausto non poteva venir racchiusa in quattro immagini. Non esistono immagini totalizzanti che possano racchiudere l'intero significato del trauma, un reale che strutturalmente non può essere contenuto nel regno del visibile. Secondo Wajcman, gli scatti in questione rischiano di diventare reliquie, oggetti da adorare e commemorare, svelando l'ontologico feticismo fotografico che esaurisce all'interno del proprio contenuto ogni possibilità di sviluppo di pensiero critico, limitando il potere dell'immaginazione.<sup>144</sup> Contrariamente, Didi-Huberman crede nel potere rivelatorio

---

<sup>140</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 3.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>143</sup> Nel volume redatto da Didi-Huberman è contenuto sia il saggio di accompagnamento alla mostra sia altri contributi in cui espone il proprio pensiero sull'immagine e risponde agli attacchi che gli sono stati mossi.

<sup>144</sup> G. Wajcman, *De la croyance photographique*, in «*Les Temps Modernes*», Vol. 613, 2001, pp. 47-83, cit. in I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit.

dell'immagine che rifiuta l'inimmaginabile promosso e sostenuto dalla soluzione finale. L'immagine ha il potere di redimere, «essa salva un sapere, essa racconta malgrado tutto, malgrado il poco che può, la memoria dei tempi»<sup>145</sup>. Le immagini possono veicolare una conoscenza nel momento in cui vengono ricontestualizzate in forma critica. Nella prospettiva delineata dallo studioso, il montaggio diventa dunque il fulcro teorico-pratico del cinema, da estendere a tutte le arti visive. Nella pratica del ri-montaggio, una modalità tra ri-mediazione e rimemorazione, è possibile mostrare le immagini dell'Olocausto salvandole dall'oblio e rendendole leggibili<sup>146</sup>.

Applicare alla storia il principio del montaggio è l'approccio che adotta ad esempio Harun Farocki nella propria produzione artistica. Il regista si interroga sul contesto ideologico e politico delle immagini, evidenziando come le tracce rimosse del passato possano entrare a far parte delle pratiche di costruzione della memoria collettiva. In *Respite (Aufschub, 2007)*, Farocki parte dalle immagini di un film di propaganda nazista rimasto incompiuto e girato nel campo di transito olandese di Westerbork, nella primavera del 1944. Il documentario, la cui realizzazione venne affidata ad un prigioniero ebreo di nome Rudol Breslauer, avrebbe dovuto mostrare il perfetto funzionamento del campo, dalle diverse attività lavorative, anche forzate, che si svolgevano in esso a quelle sportive. Tuttavia, quello che sembrava essere un perfetto luogo di lavoro e di vita era in realtà una struttura atta ad accogliere ebrei e zingari che poi venivano smistati nei campi di sterminio. Le riprese effettuate da Breslauer ai convogli in partenza e in arrivo al campo, le uniche sopravvissute fino ad oggi che documentano in maniera diretta la deportazione, sono diventate immagini iconiche, memoriali, simbolo dell'orrore dell'Olocausto<sup>147</sup>. Riflettendo sulle implicazioni etiche e politiche intorno al processo di archiviazione così come di lettura del passato, Farocki decide di espandere l'archivio per includere uno spettro eterogeneo di immagini realizzate dal prigioniero ebreo, molte delle quali si ritenevano perdute<sup>148</sup>. Come osserva Elsaesser: «*Respite* non è un altro film sull'Olocausto, ma sulla conoscenza delle immagini dell'Olocausto, e su come la memoria di questa conoscenza (e di queste immagini) abbia per sempre alterato il nostro

---

<sup>145</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 219, cit. in I. Perniola, *L'immagine spezzata*, cit., p. 117.

<sup>146</sup> G. Didi-Huberman, *Remontage du temps subi*, Éditions de Minuit, Paris 2010.

<sup>147</sup> Alcune immagini realizzate da Breslauer vengono utilizzate anche da Alain Resnais in *Notte e nebbia*.

<sup>148</sup> C. Albano, *Memory, Forgetting and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, London 2016.

senso di temporalità e casualità così come il modo in cui vediamo le immagini d'archivio»<sup>149</sup>.

Le immagini realizzate da Breslauer, nonostante non rivelino direttamente lo sterminio, anzi cerchino di mostrare un ambiente familiare e pacifico, agli occhi dello spettatore incarnano l'orrore dell'Olocausto. Il regista scompone la sequenzialità lineare e ordinata del film Breslauer ripetendo, cristallizzando e alterando le immagini, concentrandosi su alcuni dettagli, quasi volendo svelare e mostrare la natura dello sguardo e le paure latenti di chi le ha realizzate. Farocki si interroga sulla natura dello sguardo di Breslauer, cosa stesse vedendo e filmando, a partire dalla sua condizione di prigioniero, dalla sua conoscenza del campo e specialmente della sorte dei deportati. Il regista investiga dunque i diversi strati di visibilità dell'archivio, riflettendo sulla riconfigurazione delle immagini del passato nel presente e sulle dinamiche di rimemorazione, dall'oblio alla ripetizione, dalla repressione alla ri-emersione<sup>150</sup>.

Un ulteriore processo di ri-semantizzazione e revisione critica di un filmato di propaganda nazista avviene anche in *A Film Unfinished (Shtikat Haarchion)*, 2010 diretto dalla regista israeliana Yael Hersonski. L'opera ricontestualizza e re-interpreta il film *Das Ghetto*<sup>151</sup> realizzato nel 1942 da una troupe di militari tedeschi e girato nel ghetto di Varsavia, due mesi prima dell'operazione *Grossaktion Warschau*, che prevedeva la completa liquidazione del luogo di prigionia<sup>152</sup>. A partire dall'estate dello stesso anno, infatti, migliaia di ebrei vennero deportati, in buona parte nel campo di sterminio di Treblinka, costruito a circa ottanta chilometri di distanza dalla città. Il film, realizzato con un chiaro intento propagandistico, cercava di screditare la popolazione ebraica

---

<sup>149</sup> T. Elsaesser, *German Cinema: Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*, Routledge, London-New York 2014, p. 252.

<sup>150</sup> F. Rossin, *Cinema e storia. Immagine d'archivio e uso politico nel cinema documentario*, Feltrinelli, Milano 2016.

<sup>151</sup> Nonostante questo materiale sia stato commissionato per fini propagandistici, venne utilizzato come documentazione storica in alcuni documentari tra cui *Warsaw Ghetto* (1967) realizzato dalla BBC, *Il dittatore folle (Den blodiga tiden)*, Erwin Lester, 1960), *The Time of the Ghetto (Le temps du ghetto)*, Frédéric Rossif, 1961) e *The Yellow Star (Der gelbe Stern)*, Dieter Hildebrant, 1981). V.G. Walden, *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*, Palgrave Macmillan, University of Sussex Brighton 2019, p. 93.

<sup>152</sup> Il film incompiuto, etichettato semplicemente come *Das Ghetto (Il ghetto)*, composto da otto rulli, venne ritrovato nel 1954, senza alcuna traccia sonora così come senza crediti iniziali e finali, nel Filmmuseum di Potsdam. U. Böser, *A Film Unfinished: Yael Hersonski's Re-representation of Archival Footage from the Warsaw Ghetto*, in «Film Criticism», Vol. 37, No. 2, Winter 2012, pp. 38-56.

falsificando e mistificando la realtà interna del ghetto<sup>153</sup>. Gli ebrei sembravano condurre un'esistenza dissoluta e lussuosa, nonostante la popolazione stesse vivendo in condizioni estreme a causa della guerra. Seppur appoggiandosi al repertorio di pregiudizi e stereotipi che contraddistinguevano la propaganda antisemita, l'intento primario di *Das Ghetto* era quello di evidenziare, oltre l'avidità e la corruzione, anche l'ignominia della razza giudea, totalmente indifferente alla sorte dei propri confratelli. Questa giustapposizione si evince chiaramente nel momento in cui, ad esempio, vengono mostrati alcuni ebrei entrare in macelleria per comprare della carne, alimento estremamente pregiato in tempo di guerra, mentre fuori dal locale alcuni bambini fanno l'elemosina. In un'altra sequenza vediamo invece alcune persone camminare tranquillamente lungo il marciapiede, non prestando alcun tipo di attenzione ai cadaveri abbandonati sul ciglio della strada o alle persone in fin di vita che chiedono aiuto.

Nel 1998 vengono ritrovati due ulteriori rulli del film, della durata complessiva di 34 minuti. Il materiale, identificato dallo storico britannico Adrian Wood nella collezione del *Motion Picture Conservation Center* nella base militare americana di Wright-Patterson, rivela alcuni retroscena intorno alla realizzazione di *Das Ghetto*, come l'estrema artificiosità e il grado di manipolazione concernente gli episodi filmati. I due rulli contengono una serie di scene tagliate dal montato finale oppure *take* di sequenze girate più volte con la macchina da presa in posizioni differenti. Le immagini mostrano, in una sorte di backstage del film, i membri della troupe tedesca dare precise indicazioni ai soggetti ripresi, i quali devono ripetere la stessa azione più volte in favore di camera. Proprio a partire dal ritrovamento di questo materiale procede l'operazione di ri-semantizzazione e di ri-presentazione del film di propaganda da parte di Hersonski. Il materiale d'archivio diventa soggetto ad un'analisi critica nel momento in cui viene ri-

---

<sup>153</sup> Il regime nazista aveva realizzato altri film in cui veniva mostrato uno scenario completamente fasullo, in modo da obliare e nascondere, ai paesi neutrali, l'opera di sterminio. Un caso emblematico è rappresentato dal film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944; *Terezin: Un documentario sul reinsediamento degli ebrei*) realizzato da Kurt Gerron e Karel Pecný, per iniziativa di Hans Günther, Karl Rahm e dell'Ufficio centrale delle SS per il reinsediamento degli ebrei in Boemia e Moravia. Il film descrive la vita all'interno di Theresienstadt, città limitrofa a Praga, un vero e proprio campo di concentramento. Il filmato mostra un luogo quasi idilliaco dove i prigionieri vivono spensierati, dove gli adulti sono impegnati in lavori creativi o socialmente utili, i bambini giocano, i malati vengono assistiti e curati mentre gli anziani si possono godere il riposo. B. Surace, *Le intenzioni della memoria, Ipotesi per una teleologia semiotica da Das Ghetto a A Film Unfinished*, in «Lexia. Rivista di semiotica», Vol. 29-30, 2017, pp. 113-130.

letto alla luce di differenti voci storiche, che vanno ad evidenziare la molteplicità di strati e di livelli di sedimentazioni che caratterizzano la ricerca e il racconto storico.

*A Film Unfinished* si interroga sulla veridicità delle immagini, mettendo in discussione il principio di autenticità o fedeltà, alternando il materiale propagandistico con la testimonianza di cinque sopravvissuti (Hanna Avrutzki, Luba Gewisser, Jurek Plonski, Aliza Vitis-Shomron e Shula Zeder), con la deposizione integrale di Willy Wist<sup>154</sup>, uno degli operatori che effettuarono le riprese, rilasciata al processo contro il commissario nazista che sovrintendeva l'organizzazione del ghetto, oppure con il diario personale di Adam Cerniakov, il capo del Consiglio ebraico. Le differenti forme di testimonianza, dai diari raccolti dagli abitanti del ghetto al racconto dei sopravvissuti, fanno collidere passato e presente<sup>155</sup>.

Il film svolge un'operazione archeologica nel momento in cui, come sottolinea Laura Marks: «fa in modo che la storia riveli quello che non era stata in grado di dire»<sup>156</sup>. *A Film Unfinished* ricontestualizza e risemantizza attraverso un discorso intermediale il materiale propagandistico, oltre la mera esposizione, ribaltandone completamente l'intenzione, che non era certo quella di rivelare le condizioni disumane in cui era costretta a vivere la popolazione ebraica. La regista assembla e combina differenti voci e prospettive, «elementi di strati differenti al fine di resistere all'ordine che verrebbe a imporsi se si lavorasse su un solo strato»<sup>157</sup>, aprendo la strada per un'immaginazione interpretativa. I filmati d'archivio vengono inoltre manipolati<sup>158</sup> attraverso slow-motion, fermi immagine che cercano di esaminare in maniera più dettagliata singoli momenti ed episodi<sup>159</sup>.

Le immagini di *Das Ghetto* acquisiscono un nuovo valore testimoniale, un nuovo significato, partecipando alla costruzione della memoria dell'Olocausto. Il materiale realizzato con fini propagandistici viene ri-allineato alle testimonianze dei sopravvissuti.

---

<sup>154</sup> La deposizione costituisce una delle voci narranti e viene recitata dall'attore Rüdiger Vogler, il cui volto, in un primo momento, non viene mostrato, o tenuto fuori fuoco. Lo spettatore in questo modo è incapace di capire la provenienza della testimonianza, se sia vera o ricostruita, in linea con l'opacità e l'artificialità dello sguardo nazista. D. Agostinho, *Arresting Images: Inhabiting the Nazi archive in Yael Hersonski's A Film Unfinished*, in «Diffractions», Vol. 3, 2014, pp. 1-22.

<sup>155</sup> W. Guynn, *Unspeakable Histories*, cit.

<sup>156</sup> L. Marks, *The Skin of the Film*, cit., p. 29.

<sup>157</sup> Ivi, p. 28.

<sup>158</sup> *A Film Unfinished* fa ricorso, inoltre, ad una serie di componenti sonore. Oltre all'utilizzo delle voci dei sopravvissuti, che contrastano il girato originale, muto, di *Das Ghetto*, il film si serve di una colonna sonora così come del rumore di fondo di un proiettore in costante funzionamento. B. Surace, *Le intenzioni della memoria*, cit.

<sup>159</sup> V.G. Walden, *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*, cit.

Un'anziana signora rivive le proprie esperienze e il trauma della prigionia commentando le immagini di *Das Ghetto* che le vengono mostrate all'interno di una sala cinematografica. La donna racconta della propria infanzia passata nel ghetto giocando nel cortile di fronte a casa. La testimonianza viene alternata con immagini, estratte dal materiale propagandistico che richiamano la narrazione, come quella di un cortile di Varsavia. Il filmato ri-configura le memorie dei sopravvissuti aprendo una nuova prospettiva sul visibile. I sopravvissuti, ripresi nell'atto di guardare, osservano le stesse immagini a cui assiste lo spettatore, confermandole o smentendole. Una delle donne sopravvissute commenta una scena in cui viene mostrata una pila di rifiuti accatastata in strada. «La spazzatura è vera. Le persone buttavano i rifiuti dalla finestra perché erano troppo deboli per scendere dalle scale. Le persone affamate diventano apatiche. Non li importa più niente» afferma la testimone. Il montaggio intermediale non solo rivela l'inganno di *Das Ghetto*, il processo di mistificazione e screditamento verso la popolazione ebraica, costretta e obbligata ad agire e a comportarsi in un certo modo di fronte alla camera, ma porta ad una riviviscenza del filmato nazista nel presente, permettendo allo spettatore di assumere una posizione critica. Le immagini diventano le prove degli orrori e della crudeltà inflitta alla popolazione ebraica, nonostante non vengano mostrate immagini particolarmente crude, tranne nel finale in cui viene ripreso lo scavo delle fosse comuni in cui venivano gettati decine di corpi<sup>160</sup>. Come apostrofa la voice over della regista nel corso del film: «Sto cercando di non fornire all'immagine un singolo significato» dal momento che «nominandola perderemmo la nostra abilità a interrogarci sulle cose e di rimanere allerta, moralmente allerta».

Se da una parte Libby Saxton sostiene che le *Histoire(s) du cinéma* godardiane cerchino di redimere il medium per non aver testimoniato le tremende azioni accadute durante il genocidio<sup>161</sup>, secondo Victoria Walden, *A Film Unfinished*, adottando un approccio differente, «redime il cinema dall'intento propagandistico effettuato dai nazisti», ri-adattando le immagini realizzate in nome del regime per commemorare le vittime del ghetto<sup>162</sup>. La regista ri-assembla i filmati di propaganda attraverso una revisione critica del passato, così da aprire uno spazio per la formazione della memoria

---

<sup>160</sup> S. Liebman, *The Never-Ending Story: Yael Hersonski's A Film Unfinished*, in «Cineaste», Vol. 36, No. 3, 2011, pp. 15-19.

<sup>161</sup> L. Saxton, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Wallflower Press, London 2008.

<sup>162</sup> V.G. Walden, *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*, cit., p. 100.

del periodo. Le *perpetrator images*, attraverso una ri-appropriazione e ricircolazione, vengono ri-semantizzate all'interno di un discorso intertestuale diventando il *memory trigger* per il processo di ri-elaborazione del trauma da parte dei sopravvissuti.

### 2.5 *The second life of images. Archiveology e il ri-utilizzo dell'immagine d'archivio*

La giustapposizione, il collage, la rimediazione e il montaggio intermediale di forme multiple possono diventare linguaggio filmico e principio epistemico. L'approccio critico del ri-montaggio, per mezzo del quale tracce frammentarie, attraverso il loro ri-utilizzo e la loro ri-contestualizzazione, possono convergere in maniera dinamica e ricombinarsi in nuove configurazioni nel presente, sembra richiamare la teoria dell'immagine dialettica proposta da Walter Benjamin, a cui fa riferimento anche lo stesso Didi-Huberman. Prendendo ancora in analisi l'opera di Godard, Monica Dall'Asta afferma che le immagini delle *Histoire(s) du cinema* sono come monadi vertiginose e l'utilizzo dei *freeze-frames* e delle dissolvenze in nero, specialmente, crea un effetto di luminescenza simile alle costellazioni delineate dallo studioso tedesco<sup>163</sup>.

Senza rendere l'opera di Godard un modello esemplare per la teoria benjaminiana, Catherine Russell parte dalle *Histoire(s) du cinema* per formulare il concetto di *archiveology*<sup>164</sup>, un neologismo che ci può aiutare a comprendere una modalità del linguaggio filmico, attraverso la quale, l'autorialità si trasforma nella pratica della ricerca, nell'appropriazione e nel riciclo dell'immagine<sup>165</sup>. Etimologicamente *archiveology*

---

<sup>163</sup> M. Dall'Asta, *The (Im)possible History*, in M. Temple, J.S. Williams, M. Witt (a cura di) *For Ever Godard*, cit., pp. 350-363.

<sup>164</sup> Il termine *archiveology*, ripreso e ampiamente discusso da Catherine Russell, è stato originariamente coniato da Joel Katz nel 1991 in risposta all'uscita del film *Dal Polo all'Equatore* (1990) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Lo studioso si riferisce specificatamente alla modalità attraverso la quale, i due filmmaker hanno riattivato e rivitalizzato un archivio rendendo rilevante, anche nello scenario contemporaneo, il materiale proveniente da esso. J. Katz, *From Archive to Archiveology*, in «Cinematograph», No. 4, 1991, pp. 96-103. Gli artisti italiani ri-fotografano, ri-assemblano e isolano il frame, attraverso lo *slow motion* estendono la durata del filmato d'archivio cristallizzando lo sguardo su specifici volti, fisionomie ed espressioni colte dalla pellicola. La ri-mediazione dell'immagine storica riflette sulla potenziale attivazione delle forme del passato nel presente, rendendo visibili nuove strutture del soggetto, contenuti latenti in essa iscritti, tracce mediate di eventi che hanno influenza sulla formazione della memoria culturale e transculturale. Per un'introduzione sulla produzione di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi si rimanda a R. Lumley, *Dentro al fotogramma: Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Roma 2013; P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema anni vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il castoro, Milano 2000.

<sup>165</sup> Sul ri-uso e sulla ri-appropriazione del materiale d'archivio riflette in maniera approfondita anche Jaimie Baron che, focalizzando l'attenzione sull'esperienza spettatoriale, formula il concetto di *archive effect* inteso come «un senso che certi suoni e/o immagini all'interno di questi film vengano da un altro tempo e

potrebbe riferirsi allo studio dell'archivio, tuttavia, il suffisso greco *-ology* indica in realtà l'esprimersi in una certa maniera<sup>166</sup>. Applicata alla pratica cinematografica, il termine si può dunque riferire all'uso dell'immagine d'archivio come a un linguaggio e tornando a Benjamin «solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio»<sup>167</sup>. Secondo quanto formulato da Russell, l'*archiveology* è una pratica filmica che «attinge al materiale d'archivio per produrre conoscenza sulla modalità in cui la storia è stata rappresentata, evidenziando come le rappresentazioni non siano immagini false ma in realtà abbiano esse stesse un valore storico e antropologico»<sup>168</sup>.

L'*Archiveology* risulta essere dunque un approccio metodologico critico atto a riflettere sulle implicazioni della pratica del riciclo, della riconfigurazione e ripresentazione dell'immagine per produrre nuova conoscenza storica, includendo anche la modalità in cui la storia è stata filmata e riprodotta in precedenza<sup>169</sup>. Nella cultura visuale e mediale contemporanea, frammenti filmici ed altri estratti audiovisivi vengono in continuazione ri-assemblati per dar vita a una nuova forma di memoria culturale. È certamente vero infatti che le nuove tecnologie abbiano trasformato e riconfigurato lo status dell'archivio, da un'istituzione chiusa ad un *open access*, con significative implicazioni per le pratiche estetiche e politiche della ricerca<sup>170</sup>.

---

abbiano un'altra funzione». J. Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York 2013, p. 11. Sulla pratica del ri-uso nel cinema contemporaneo si veda anche M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Padova 2013.

<sup>166</sup> C. Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, Durham-London 2018.

<sup>167</sup> W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-Main 1982; *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in E. Ganni (a cura di) *Opere complete. I passages di Parigi*, Vol. 9, Einaudi, Torino 2000, pp. 510-550, (516).

<sup>168</sup> C. Russell, *Archiveology*, cit., p. 22.

<sup>169</sup> Il termine *archiveology* è strettamente interconnesso anche al pensiero di Michel Foucault, secondo cui, l'archivio funziona come un'archeologia del sapere ed è la base di qualunque pratica discorsiva e sociale. Non è l'archivio ad essere concettualizzato come forma stessa di conoscenza ma deve essere riconosciuto come uno spazio centrale del potere e delle relazioni sociali che stabiliscono le condizioni per la conoscenza. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

<sup>170</sup> William Wees pone una distinzione tra tre differenti approcci al materiale d'archivio nella pratica filmica: compilazione, collage e appropriazione. Il film compilativo, secondo la sua analisi, parte da una concezione realistica dell'immagine come documento storico mentre nella pratica dell'appropriazione l'immagine diventa un simulacro. La modalità del collage, esemplificata dal cinema di Bruce Conner, è invece l'unica forma di *found footage* che si interroga e riflette sulle fonti mediali delle immagini e sul loro ri-utilizzo. W. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993. Tuttavia, come sottolinea Russell, tutte le terminologie formulate per indicare le modalità con cui il cinema ri-utilizza immagini d'archivio, da film compilativo, film antologico, collage, *found footage*, risultano inadeguate e insoddisfacenti. Queste definizioni si possono racchiudere nel

Il concetto di storia come costruito non lineare e dialettico, teorizzato da Benjamin, risulta essere dunque estremamente appropriato in riferimento alla pratica dell'*archiveology* come forma di lettura meta-storica, modalità per esaminare ed investigare la storia che si cela dietro le immagini. Come sottolinea Emma Cocker, il riutilizzo delle immagini d'archivio consiste in «una pratica di ri-scrivere la storia, un processo di inventario e selezione su quello che è scomparso in precedenza, al fine di provocare nuove forme di soggettività per mezzo delle quali apprendere un futuro incerto»<sup>171</sup>. Oltre a collezionare, ri-presentare e ri-allineare le immagini, la pratica filmica dell'*archiveology* comporta anche un processo di esibizione e di curatela. L'immagine filmica non è solo rappresentativa e illustrativa di un determinato evento ma costitutiva di un'esperienza storica, «parte della storia nel divenire sua traccia visibile»<sup>172</sup>.

L'immagine dell'artista "materialista", che attraverso il ri-utilizzo del materiale d'archivio, in linea con le estetiche del montaggio di Ejzenštejn e Vertov, forma e lascia emergere nuove costellazioni di significato, viene delineata anche da Pietro Montani. Secondo lo studioso: «rimontare i materiali significa, coesenzialmente, cristallizzare nuove costellazioni, capaci di rilanciare il rapporto dell'immagine con la realtà posta sotto osservazione e dunque convocare altre immagini, riaprire la perlustrazione critica del mondo»<sup>173</sup>.

Una figura chiave negli scritti di Benjamin è quella del collezionista che permette ai vecchi oggetti non solo di parlare ma di esprimere un nuovo linguaggio. La pratica del collezionismo è strettamente interconnessa con il materialismo storico, come si evince nello scritto di Benjamin su Eduard Fuchs, personaggio contemporaneo del pensatore tedesco, che raccoglie e conserva oggetti appartenenti alla cultura di massa e all'arte

---

concetto di *essay film*. Nonostante anche questa sia una categoria estremamente vaga e su cui studiosi e critici continuano ad avere opinioni contrastanti, l'*essay film* implica una congiunzione tra pratica sperimentale e documentaria. Timothy Corrigan cita espressamente Benjamin facendo riferimento a quello che definisce *essayistic agency*. L'interazione che consente la pratica dell'*archiveology* viene infatti anticipata e predetta dall'epoca della riproducibilità tecnica nel momento in cui «Il lettore è sempre pronto a diventare autore». W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 24; Per un approfondimento sul concetto di *essay film* si rimanda a T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*, Oxford University Press, New York 2011; L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower, London 2009.

<sup>171</sup> E. Cocker, *Ethical Possession: Borrowing from the Archives*, in I. Smith (a cura di) *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, Scope, Nottingham 2009, pp. 92-110, (92).

<sup>172</sup> J.-L. Comolli, *Le Miroir A Deux Faces*, in J.-L. Comolli, J. Rancière (a cura di) *Arrêt sur Histoire*, Editions de Centre Pompidou, Paris 1997, pp. 11-45, (13).

<sup>173</sup> P. Montani, *Apertura e differenza delle immagini*, in «Aut-Aut», Vol. 348, 2010, pp. 45-65, (63).

popolare<sup>174</sup>. In questa pratica, che prevede il distacco dell'oggetto dal proprio naturale contesto, Benjamin individua una riconfigurazione del pensiero storico. L'elemento costruttivo rimpiazza l'elemento epico. Il collezionista diventa colui che porta avanti il progetto del montaggio della storia, «nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale»<sup>175</sup>. Andando oltre ad un semplice feticismo, il collezionismo può aprire uno spazio in cui il passato e il presente formano una costellazione in forma di immagine che si illumina improvvisamente. La pratica dell'*archiveology*, similmente, provoca uno choc riportando il passato sotto l'attenzione del presente storico. Come riprende Russell, cercando di delineare una teoria dell'immagine a partire dal pensiero benjaminiano, il pensatore tedesco afferma che «la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»<sup>176</sup>.

Se nell'appropriazione e nel ri-uso delle immagini, come forma artistica al fine di ripensare il processo storiografico, nell'*archival impulse*, Foster denota un passaggio da un «*excavation site*» ad un «*construction site*» abbandonando una «*melancholic culture*»<sup>177</sup>, l'*archiveology*, come linguaggio critico d'archivio, apre lo spazio ad un ripensamento del processo stesso di ri-elaborazione del trauma storico<sup>178</sup>. La rimediazione e il ri-utilizzo dell'immagine d'archivio offre dunque una visione unica verso il passato, producendo una nuova forma critica di riconoscimento nonostante la provenienza e l'origine del materiale non sia sempre chiara ed esplicita. La maggior parte degli artisti cerca i frammenti e le immagini d'archivio da giustapporre e ricontestualizzare, come sottolinea Michael Zryd, facendo riferimento alla pratica del *found footage* sperimentale,

---

<sup>174</sup> W. Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», Vol. 6, 1937, pp. 346-380; *Eduard Fuchs, Collector and Historian*, in «New German Critique», Vol. 5, Spring 1975, pp. 27-58.

<sup>175</sup> W. Benjamin, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, cit. in E. Ganni (a cura di) *Opere complete.*, cit., p. 515.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 516.

<sup>177</sup> H. Foster, *The Archival Impulse*, in «October», Vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22, (22).

<sup>178</sup> L'*archival turn*, definito da Ann Laura Stoler come «un consolidato rapporto con gli archivi in quanto oggetti culturali», implica una riflessione critica sull'archivio come luogo atto a produrre conoscenza, piuttosto che una semplice fonte da cui estrarre informazioni. L'*archival turn* presuppone così una ridefinizione della concezione di archivio, da fonte a soggetto, attraverso un approccio che va oltre le funzioni prettamente legate alla deposizione e conservazione del materiale ma che indaga le implicazioni epistemologiche e discorsive dello stesso. A.L. Stoler, *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in «Archival Science», Vol. 2, 2002, pp. 87-109, (87).

partendo da collezioni private, agenzie commerciali e pubblicitarie, negozi dell'usato o materiale letteralmente trovato in depositi e cantine<sup>179</sup>.

Ignorati e stigmatizzati a lungo perché considerati privi di qualsiasi interesse, negli ultimi anni l'attenzione di archivisti, cineasti e teorici di varie discipline si è concentrata sul cinema amatoriale come oggetto di studio. Secondo Patricia Zimmermann, il cinema amatoriale si definisce come una pratica cinematografica che include molteplici sottocategorie e una pluralità di tipologie testuali, film etnografici, industriali, educativi, informativi, scientifici, diari di viaggio accomunati dal fatto di essere prodotti in prima istanza per un ambiente specifico e per un consumo ed un'esibizione lontana dai circuiti di distribuzione commerciale. Ad ogni modo, come prosegue la studiosa, i film amatoriali sono una fonte ricchissima di microstorie, provvedendo un punto di accesso vitale per il processo storiografico in una traiettoria che, dalla storia ufficiale, si indirizza verso le variegata e molteplici pratiche della memoria popolare, una concretizzazione della memoria in artefatti che possono essere ri-contestualizzati e ri-animati<sup>180</sup>.

Tra le pratiche cinematografiche amatoriali, il film di famiglia, definito da Roger Odin come «realizzato da un membro della famiglia e riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato dei componenti di quella famiglia», si sviluppa a partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento<sup>181</sup>. La progressiva «democratizzazione del lessico tecnologico», ovvero lo sviluppo e la propagazione di dispositivi cinematografici, come la camera 16mm e successivamente il Super 8, aveva consentito, a chi poteva permetterselo, di documentare il proprio quotidiano, di poter raccontare e di potersi raccontare<sup>182</sup>. Il film di famiglia attua un processo di auto-rappresentazione della realtà sociale e spaziale, luogo, come sottolinea Odin, di celebrazione dell'istituzione familiare, che fissa, illustra e celebra i momenti più lieti ed euforici della vita domestica ed avvenimenti eccezionali ascrivibili alla sfera

---

<sup>179</sup> M. Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, in «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists», Vol. 3, No. 2, 2003, pp. 40-61, (42).

<sup>180</sup> P. Zimmermann, *The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings*, in P. Zimmermann, K. Ishizuka (a cura di) *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008, pp. 1-28.

<sup>181</sup> R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in R. Odin (a cura di) *Le Film de famille. Usage privé, usage Public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995, pp. 27-41, (27).

<sup>182</sup> V. Re, M. Santi, *Diritto allo sguardo Film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano*, in L. Zagato, M. Vecco (a cura di) *Citizens of Europe, Sapere l'Europa, sapere d'Europa*, Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 305-334, (306).

privata, tra cui i rituali quotidiani e festivi come gli hobby, lo sport, le vacanze, le cerimonie, le ricorrenze, i matrimoni e le nascite<sup>183</sup>. Il film di famiglia consiste quindi in una celebrazione del tempo passato, una ri-collezione intima di momenti piacevoli che si vuole filmare e imprimere per poter essere ricordati. In questo modo si comporta come un album di fotografie animate, una riconfigurazione e prolungamento della fotografia amatoriale di ricordo, dal momento che gli eventi vengono filmati intenzionalmente in modo da poter formare un archivio che rievochi e costruisca una memoria costellata da volti sorridenti e spensierati, che possa affermare e dare solidità e coesione all'istituzione familiare<sup>184</sup>.

Tuttavia, nonostante il contenuto piuttosto normativizzato, il film di famiglia può essere uno strumento prezioso, come puntualizza l'antropologo sociale americano Richard Chalfen, per la comprensione e lo studio di un determinato contesto culturale, dal momento che consiste in una vera e propria traccia lasciata da un membro di una società<sup>185</sup>. Il punto di vista interno sul mondo promosso dai film di famiglia, come riflette ancora Odin: «offre una documentazione di prima mano e dall'interno su interi settori della società, specchio di una cultura, per studiare come la nostra società vede sé stessa»<sup>186</sup>. Nonostante sia realizzato per una finalità privata, una visione collettiva e partecipata di un nucleo ristretto e specifico di persone, ovvero i membri della famiglia o persone in qualche modo con essa coinvolti (rapporti consanguinei, amicali o di comunanza affettiva), che possono trovare il contenuto interessante e nel quale si possono identificare, il film di famiglia può funzionare come un registratore, un interrogatore, un condensatore e un mediatore di trauma storici, come afferma ancora Zimmermann. Il film di famiglia non rappresenta solo una testimonianza di sguardo sul mondo ma racchiude un concentrato di memoria collettiva in cui la memoria privata si concretizza<sup>187</sup>. Questi filmati invisibili, seppur provenienti da un universo intimo e privato, possono essere ri-concettualizzati e ri-animati per esaminare e investigare traumi personali e storici, promuovendo un processo storiografico attivo di ri-immaginazione e re-invenzione.

---

<sup>183</sup> R. Odin, *Il cinema amatoriale*, in G.P. Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, Vol. 5, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-352.

<sup>184</sup> V. Re, M. Santi, *Diritto allo sguardo*, cit.

<sup>185</sup> R. Chalfen, *The Home Movies in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*, in «The Journal of Film and Video», Vol. 38, No. 3-4, 1986, pp. 102-110.

<sup>186</sup> R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit., p. 338.

<sup>187</sup> P. Zimmermann, *The Home Movie Movement*, cit.

Attraverso lo sguardo e la lente dei filmati di famiglia, decontestualizzando e frammentando i resti del passato, è possibile rileggere e ri-formare il processo storiografico, aspetto e pratica centrale nella produzione dell'artista ungherese Péter Forgács. A partire dal 1983, con la fondazione del *Private Photo and Film Archive* a Budapest, Forgács attinge dall'enorme patrimonio archivistico costituito dai filmati di famiglia, recuperando e raccogliendo materiale amatoriale, al fine di promuovere e stimolare una profonda riflessione sul processo di costruzione della memoria collettiva e storica della propria nazione. Una pratica prima archeologica e archivistica che si trasforma in artistica nel 1988 con il film *The Bartos Family (A Bartos család)*, primo capitolo della serie *Private Hungary*. L'opera monumentale, composta da quindici film complessivamente, di cui il più recente è *I am Von Höfler: Variations on Werther (Von Höfler vagyok: Werther variáció, 2008)*, propone una revisione critica della storia ungherese ed europea percorrendo un arco storico di circa sessanta anni, dal 1920 al 1980, attraverso l'utilizzo di filmati d'archivio. Le memorie private dialogano in maniera dialettica con gli avvenimenti che hanno caratterizzato il periodo storico: la nascita del nazionalsocialismo, la persecuzione ebraica, gli scontri della Seconda guerra mondiale, le questioni politiche e ideologiche dello stato magiaro fino al comunismo<sup>188</sup>. L'artista svolge un ruolo di investigazione, ricerca e scavo al fine di far emergere e far riaffiorare frammenti del passato ungherese destinati all'oblio. Come afferma Paolo Simoni:

Forgács cerca di vedere il non visto, de-costruire e ricostruire il passato attraverso gli effimeri *home movies*. In una cultura della memoria negata, com'è stato per la storia ungherese, l'archivio privato consente di riappropriarsi di un passato al di fuori della storia ufficiale. [...] Riesumando film sepolti Forgács porta alla luce memorie scomparse<sup>189</sup>.

I filmati di famiglia, i diari cinematografici di filmmaker amatoriali, microstorie e frammenti tratti da archivi, collezioni e repertori, privati o pubblici, divengono un materiale prezioso da ricontestualizzare, un immaginario vernacolare che, attraverso un

---

<sup>188</sup> E.V. Alphen, *Towards a New Historiography: The Aesthetics of Temporality*, in B. Nichols, M. Renov (a cura di) *Cinema's Alchemist: The films of Péter Forgács*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, pp. 59-74.

<sup>189</sup> P. Simoni, *Archeologia della memoria privata. La ricontestualizzazione filmica di Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di) *Private Europe. Il cinema di Péter Forgács*, Filmmaker, Milano 2003, p. 37.

ripensamento e un re-orientamento, va a formare una costruzione filmica autonoma, una nuova narrazione, una nuova forma testimoniale<sup>190</sup>. Come sostiene l'artista stesso:

*Private Hungary* l'ho pensato come un vasto affresco, un'opportunità di andare oltre l'immagine, non solo di vedere la sua superficie. Allineando una storia familiare dopo l'altra, diventava sempre più una costruzione all'interno della quale si intrecciava un dialogo: quello che si era perso in una poteva apparire nell'altra. [...] *Private Hungary* è una specie di romanzo familiare, ma sotto un altro aspetto è in qualche modo una seduta di psicoanalisi di gruppo, di psicoanalisi artistica del passato ungherese<sup>191</sup>.

La maggior parte dei film di Forgács sono composti da filmati effettuati da un singolo individuo il cui mondo privato diventa il microcosmo attraverso cui esplorare un'esperienza storica. *Free Fall (Az Orveny, 1996)*, il nono film della serie *Private Hungary*, è un esempio paradigmatico per riflettere sulla pratica cinematografica dell'artista, ovvero de-costruire e ri-costruire il passato storico attraverso tracce di memoria effimere e appartenenti alla quotidianità. Il film è composto prevalentemente da filmati amatoriali realizzati da György Pető, conosciuto come Gyuri, fotografo, musicista e commerciante ebreo di estrazione altoborghese, che ritraggono episodi di vita quotidiana di una famiglia di Zeged in Ungheria, negli anni che precedono lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Il regista seleziona alcuni filmati realizzati dall'eroe e cameraman György, come evidenziato in apertura, che a partire dal 1938 inizia a riprendere, con l'attrezzatura 8mm, alcuni avvenimenti che coinvolgono lui o la propria famiglia. Per permettere di contestualizzare il materiale archivistico, Forgács inserisce delle didascalie identificando i luoghi, il periodo storico, oppure i membri della famiglia Pető. I filmati realizzati da György rispecchiano il repertorio contenutistico dei film di famiglia tradizionali, un'alternanza di avvenimenti ed episodi per cui gioire e rallegrarsi, come la passione per

---

<sup>190</sup> R. Balint, *Representing the Past and the Meaning of Home in Péter Forgács's Private Hungary*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-London 2014, pp. 193-206.

<sup>191</sup> P. Vecchi, *L'altra faccia dell'esistenza umana. A colloquio con Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di) *Private Europe*, cit. in I. Margarese, *Il cinema di Péter Forgács*, in «Nuova Corvina», Vol. 24, 2012, pp. 135-141, (138).

la barca, le gite al fiume, le vacanze estive, i balli, i festeggiamenti, la nascita del figlio o momenti più intimi con la compagna ripresa, ad esempio, mentre si spoglia prima di fare il bagno. Tuttavia, la banalità e l'effimerità della vita quotidiana, fatta di eventi imprevedibili e di contingenze ritualistiche, mostra, attraverso le proprie pieghe, il trauma storico della Shoah, che stravolgerà la comunità ebraica ungherese così come la dimensione privata della famiglia Pető. Il lavoro di ricerca archivistica di Forgács non consiste nel recuperare immagini che ritraggono gli orrori dell'Olocausto o immagini di violenza ma nel riflettere sulla riconfigurabilità del filmato di famiglia per rappresentare l'irrapresentabile<sup>192</sup>.

I filmati di famiglia non risultano essere solamente documentazione di un evento accaduto nel passato ma sono tracce sintomatiche di un trauma irrisolto che lavora ancora attraverso immagini, parole e testimoni<sup>193</sup>. In *Free Fall* la storia personale viene rappresentata in tensione radicale con la storia collettiva. La storia privata corre in parallelo con quella ufficiale dal momento che le immagini e le registrazioni audio tratte dai cinegiornali d'epoca e da canali istituzionali collidono con quelle familiari. Il racconto di Gyuri, di una vacanza estiva sulle sponde del fiume Tibisco nel 1938, viene accompagnato da musica e canzoni che culminano in una didascalia che ricopre l'intera immagine: «Il 25 maggio 1939, su proposta del Ministro, il conte Pál Teleki, entrambe le camere del Parlamento hanno approvato con ampia maggioranza la prima legge sugli ebrei». Il testo della legge viene ripetuto dalla voice over mentre vengono mostrate le immagini di Gyuri e del suo amico Bandi Kardos su una barca. Le immagini riprese al circolo sportivo sul Tibisco continuano mentre sentiamo una registrazione audio del discorso pronunciato da Samu Stern, presidente della comunità israelitica di Pest, che protesta contro la privazione dei diritti e la progressiva esclusione degli ebrei dalla vita civile e professionale.

In questo modo, momento d'iscrizione e momento di ri-collocazione, tempo storico e tempo personale vengono messi in tensione tra di loro. Forgács non provvede semplicemente a inserire delle didascalie informative ma plasma e riarticola i filmati

---

<sup>192</sup> C. Portugese, *Home Movies, Found Images and Amateur Films as a Witness to History: Péter Forgács's Private Hungary*, in «The moving image», Vol. 1, No. 2, 2001, pp. 108-123.

<sup>193</sup> Per una nozione di traccia nel cinema Péter Forgács si veda M. Wahlberg, *The Trace: Framing the Presence of the Past in Free Fall*, in B. Nichols, M. Renov (a cura di) *Cinema's Alchemist*, cit., pp. 119-134.

realizzati da Pető per dare forma ad una nuova narrazione. Gli *home movies* diventano artefatti memoriali in cui si concretizza la dimensione storica traumatica, non solo quella privata. Le due dimensioni temporali si scontrano trasformando la memoria personale in collettiva. Il tempo personale diventa un punto di riferimento nel quadro storico. Il film di famiglia, come artefatto memoriale, requisisce riconsiderazione, riciclo, per diventare uno strumento conoscitivo capace di rileggere e riformulare il passato storico, così come per investigare e riflettere sui limiti della rappresentazione dell'esperienza traumatica<sup>194</sup>. Combinati con la modalità storiografica, i filmati di famiglia assumono un'altra funzione, non più realizzati per una finalità privata e ristretta ma permettono un processo di identificazione e avvicinamento da parte dello spettatore. L'atto di vedere questi frammenti diventa anche un atto di testimonianza. Attraverso il suono, dissolvenze, l'inserimento di frammenti testuali, la storia ufficiale e il trauma invadono letteralmente le immagini felici e spensierate dei filmati di famiglia<sup>195</sup>.

Un altro esempio di questa tensione avviene nel momento in cui le immagini mostrano Éva, la moglie di György, nuotare nel fiume mentre, improvvisamente, irrompe una registrazione radio in cui viene annunciato un nuovo attacco tedesco contro l'esercito Alleato. I filmati di famiglia, in questo modo, non rimangono testimoni silenziosi, prove inattive che evocano un mondo passato e perduto ma vengono resi mobili, strumenti attivi che entrano in relazione dialogica con la storia. Forgács orchestra i filmati di famiglia come un'evocazione dell'esperienza storica, riflettendo il dramma e il trauma da un punto di vista personale. L'estetica della temporalità, promossa dall'artista, restituisce al tempo personale un valore e un significato storico più ampio. Il montaggio bilancia la contingenza e l'effimerità dei film di famiglia, sospesi in una zona interstiziale tra trauma e rappresentazione<sup>196</sup>.

L'Olocausto è un'ombra scura che invade la tranquilla, serena e felice vita familiare. La minaccia si materializza nel momento in cui vengono inseriti frammenti testuali che richiamano il contesto storico ufficiale, contaminando la sfera intima delle immagini familiari. Le persone rappresentate e raffigurate nei filmati di famiglia vengono rilocate

---

<sup>194</sup> Sull'opera di Péter Forgács si rimanda anche a A. Kerner, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, Continuum, New York 2011.

<sup>195</sup> R. Kilborn, *I am a time archaeologist: Some Reflections on the Filmmaking Practice of Péter Forgács*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di) *Amateur Filmmaking*, cit., pp. 179-192.

<sup>196</sup> E.V. Alphen, *Towards a New Historiography*, cit.

nel periodo storico. Mentre il filmato mostra Janika e Marika, i figli della sorella di György, parlare con la nonna e raccogliersi in preghiera, il testo sullo schermo ci informa che entrambi i bambini morirono in una casa di Budapest e l'anziana donna invece fu deportata ad Auschwitz. L'ombra minacciosa del nazismo ricade anche sul piccolo Andris Peto, figlio di Éva e György, nato il 3 ottobre del 1943 e morto nel campo di concentramento di Neukirchen nel Novembre 1944. Un momento di innocenza, di purezza e di amore, come quello di una madre che fa il bagno o nutre il proprio figlio, viene violentemente contrastato e contrappunto con il trauma storico. Ogni immagine diventa immagine traumatica, immagine di un disastro imminente.

L'artista ungherese decostruisce e ricostruisce il processo di ri-scrittura storica attraverso un ampio repertorio di elementi espressivi. La pratica filmica dell'*archiveology* può produrre forme di memoria empatiche e attraverso una "possessione etica", Forgács ricontestualizza il materiale d'archivio per aprire un discorso sull'importanza del recupero al fine di attuare un processo di revisione critica del passato<sup>197</sup>. Commentando la propria pratica di ricerca e di ri-assemblaggio, l'artista dichiara: «la mia archeologia d'archivio consiste in uno scavo nel passato nascosto e dimenticato. Non è solo il mio passato ma il passato collettivo dell'Europa dell'Est»<sup>198</sup>.

Oltre all'inserimento degli inserti testuali, che indicano quello che sta avvenendo o il destino dei personaggi, l'approccio personale di Forgács al materiale d'archivio prevede la contrapposizione e giustapposizione di differenti registrazioni audio di discorsi storici, immagini tratte da cinegiornali o riprese ufficiali realizzate da organi istituzionali. Un ulteriore esempio di contaminazione visiva e uditiva è offerto nella riproposizione delle immagini della festa del trentatreesimo compleanno di Gyuri. La sequenza si apre con un dettaglio del menu, come viene esplicito nella didascalia. L'inquadratura successiva rivela gli ospiti presentandoli: Ica e Gábor Szantó, Rózsa Pető, Ila, il cognato Laci Osváth e il festeggiato Gyuri Pető. Tuttavia, un'altra immagine in bianco e nero irrompe da destra nell'inquadratura, sovrapponendosi parzialmente al filmato di famiglia, mentre il testo annuncia: «Il reggente d'Ungheria apre la nuova sessione del parlamento con una

---

<sup>197</sup> E. Cocker, *Ethical Possession*, cit.

<sup>198</sup> P. Forgács in S. Spieker, *At the Center of Mitteleuropa: A Conversation with Péter Forgács*, in «Art Margins Online», 20 May 2002, <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peterforgacs>

cerimonia solenne e tradizionale». Il frammento inserito, prima rimpicciolito e collocato in un piccolo rettangolo in alto a destra dell'inquadratura e successivamente nella parte in basso, mostra le immagini della riunione parlamentare mentre la voice over pronuncia il discorso del reggente Miklos Horthy. Il contrasto tra la festa di compleanno e l'avvenimento storico è ulteriormente accentuato dallo sfarfallio dell'immagine, che avviene a seguito sia del cambiamento di posizione del frammento filmico sia per l'utilizzo dello *still frame* nel ri-inquadrare il filmato di Petö. Il lavoro svolto sul *soundscape* e sul colore non contribuisce solamente alla narrazione storica ma attribuisce un nuovo significato alla traccia memoriale impressa nelle immagini e nei gesti cristallizzati<sup>199</sup>.

L'accompagnamento musicale, realizzato dal compositore ungherese Tibor Szemző, e gli effetti sonori, in particolar modo, distanziano lo spettatore dalla calma e silenziosa routine della vita quotidiana, calandolo in una dimensione onirica, sogno e incubo. Oltre alla funzione di segni discorsivi, il *soundscape* del film riflette su come la traccia possa performare oltre i limiti del visibile, fornendo un coinvolgimento sul piano sensoriale, dal rumore di un tuffo a quello dei passi di una marcia militare o dei colpi d'arma da fuoco. Il regista inoltre manipola, interpreta, ri-mette in forma l'immagine, la velocità, il ritmo attraverso l'utilizzo di *stop-motion*, *slow-motion*, *still frame*, strumenti cruciali per denaturalizzare la ricezione dello spettatore del tempo e del movimento, rendendo la carica vitale dei gesti un'esperienza profondamente sensoriale e lasciando terreno ad uno spazio interpretativo. La collezione di frammenti visivi o uditivi non rappresenta solo una traccia ma la traccia di una traccia, un punto di partenza per molteplici possibili storie. Come sottolinea Malin Wahlberg, da questa prospettiva, *Free Fall* esplicita in che modo la traccia possa diventare un discorso critico, offrendo un'auto-ricognizione della difficoltà e dei limiti della rappresentazione del passato. Condensando e dislocando la memoria personale e storica, i filmati di famiglia diventano strumento per un ripensamento e un ri-orientamento storiografico<sup>200</sup>. Come sottolinea Forgács:

Il passato è in qualche modo qualcosa che leggo a partire da frammenti e particolari... La maggior parte dei registi si serve del materiale d'archivio e dei film

---

<sup>199</sup> M. Wahlberg, *Documentary time: Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

<sup>200</sup> M. Wahlberg, *The Trace*, cit.

di famiglia per illustrare un'idea, un problema, un fatto di natura sociologica o storica per il loro film. Per me è l'opposto: è il messaggio stesso dei frammenti filmici che è importante e il mio intento è quello di unirli, metterli insieme e dare vita a nuova storia<sup>201</sup>.

L'artista crea un nuovo racconto partendo da memorie perdute, ripescate, frammenti cinematografici e storie che vengono riportate alla luce, un montaggio di tracce memoriali attraverso le quali revisiona il passato. I filmati di famiglia diventano in questo modo strutture mobili, artefatti memoriali che operano come una serie di trascrizioni trasversali tra storia e memoria, tra pubblico e privato, non semplici mezzi di rappresentazione ed auto-rappresentazione del nucleo domestico o di comunità sociali. La ricerca archeologica, realizzata da Forgács in *Free Fall*, elimina gradualmente l'anonimia di queste immagini, estratte dal loro contesto, rielaborate e ri-organizzate si rivolgono all'inconscio, all'irrapresentabile e all'indicibile. I filmati di famiglia sono capsule temporali che si aprono come *rêverie*, improvvisamente, davanti agli occhi dello spettatore come sembra rispecchiare una delle immagini di *Maelstrom: A Family Chronicle* (1997), altro film appartenente alla saga *Private Hungary*, in cui un uomo esce dall'oscurità illuminato dal bagliore del fuoco mentre si accende una sigaretta. Visibile per pochi secondi l'immagine poi scompare come una visione, un'impronta memoriale<sup>202</sup>.

Nei film di Forgács, il trauma storico viene tenuto fuori campo, richiamando l'attenzione dello spettatore in una condivisa esperienza del passato, letteralmente il processo di vedere persone in caduta libera, segnate da un destino ormai irreversibile<sup>203</sup>. Il mosaico poetico e lirico fatto di immagini, musica, effetti sonori offre quindi sia una sfida alla rappresentazione del passato ungherese del ventesimo secolo sia una riflessione sul dibattito intorno ai limiti della rappresentazione storica.

---

<sup>201</sup> P. Forgács in S. Spieker, *At the Center of Mitteleuropa*, cit.

<sup>202</sup> B. Nichols, *The Memory of Loss*, in «Film Quarterly», Vol. 56, No. 4, Summer 2003, pp. 2-12.

<sup>203</sup> M.S. Roth, *Ordinary Film: Péter Forgács's The Maelstrom*, in P. Zimmermann, K. Ishizuka (a cura di) *Mining the Home Movie*, cit., pp. 62-72.

## 2.6 *Amnesiac trace. Il re-inquadramento delle tracce del trauma*

La pratica filmica dell'*archiveology*, in quanto approccio metodologico critico, manipolando, ri-montando, ri-contestualizzando immagini, testi, filmati e documentazioni d'archivio promuove un processo di rimemorazione, di revisione e di ri-presentazione del passato aprendo la strada a nuovi significati e ad una nuova conoscenza storica. Susana de Sousa Dias riflette sul potenziale storico, estetico e politico del materiale d'archivio, ricontestualizzando e re-inquadrando le tracce filmiche del passato attraverso una prospettiva e un'intenzione diametralmente opposte rispetto a quelle per cui erano prefissate<sup>204</sup>. L'artista portoghese utilizza una serie di tecniche e strategie per fare in modo che lo spettatore non veda l'immagine esclusivamente nella maniera in cui doveva significare in origine ma possa soffermarsi ed osservarla da un nuovo punto di vista<sup>205</sup>.

In *Still Life (Natureza Morta, 2005)* de Sousa Dias si serve esclusivamente dell'immaginario prodotto dal regime di Salazar, filmati di propaganda, fotografie, repertori televisivi, cerimonie ufficiali, dimostrazioni popolari, sovvertendo le intenzioni primarie del materiale che erano quelle di promuovere la stabilità della dittatura e mostrare la natura spettacolare del potere. Piuttosto che riproporre ed esporre semplicemente l'immaginario prodotto dalla dittatura con intento illustrativo, la regista attua un'investigazione all'interno dell'archivio del regime, manipolando il materiale

---

<sup>204</sup> Il regime di Salazar, che si è concluso con la rivoluzione dei garofani nel 1974, ha lasciato tracce che pervadono ancora nella cultura e nella società presente. Il cinema contemporaneo portoghese ad esempio si è rivolto a questo periodo storico partendo da differenti prospettive, film di finzione come *Cavallo Denaro (Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 2014)* o *Tabu (Miguel Gomes, 2012)* così come documentari tra cui *Red Line (Linha Vermelha, José Filipe Costa, 2012)*. Queste produzioni affrontano differenti tematiche: dalla guerra coloniale, all'immigrazione africana, dal percorso rivoluzionario alla ridistribuzione delle terre. Per un'introduzione sul cinema portoghese si veda M. Liz (a cura di), *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*, Tauris, London-New York 2018; G. De Lucas (a cura di), *The Poetry of the Earth. Portuguese cinema: Rite of Spring*, in «Cinema Comparative Cinema», Vol. 3, No. 6, 2015.

<sup>205</sup> José Gil riflette in maniera approfondita sul processo di revisione critica promosso dalla società portoghese, sostenendo che gli eventi del passato storico non sono stati iscritti nella memoria del paese. Anche dopo la rivoluzione dei garofani non c'è stato alcun procedimento contro gli ufficiali della polizia (PIDA). La rivoluzione, secondo le parole dello studioso, è stata interpretata come un atto di perdono di massa, non un atto di rottura ma di profonda continuità rispetto agli anni del regime. «Il Portogallo di oggi estende l'antico regime. Questa non-iscrizione non è cosa nuova ma è una vecchia pratica che si diffonde la maggior parte delle volte da un rifiuto di iscrizione imposto all'individuo. L'iscrizione implica azione, affermazione e decisione con cui l'individuo conquista autonomia al senso dell'esistenza» J. Gil, *Portugal Hoje. O Medo de Existir, Relógio d'Água*, Lisboa 2004, p. 17, cit. in S. Viegas, *Aesthetical divide: A Study on Susana de Sousa Dias* 48, in «Revista de Literatura, História e Memória», Vol. 10, No. 15, pp. 9-17.

attraverso l'utilizzo dello *slow motion* che rallenta i filmati, anche fino al 1% rispetto alla velocità originale, al punto da rendere quasi statiche le immagini in movimento, forme inanimate, nature morte. Le immagini denaturalizzate e destrutturate sono accompagnate da distorsioni sonore che replicano il rumore di porte che sbattono, vecchie catene arrugginite che strisciano sul suolo creando un'atmosfera di pericolo, orrore e paura<sup>206</sup>. I fantasmi del passato si materializzano nel presente e l'esperienza traumatica diventa tangibile, sensoriale.

Manipolando le immagini e il suono del potere, de Sousa Dias trasforma dunque il materiale di propaganda in uno strumento di resistenza e di ribellione, attuando una revisione critica del passato storico del Portogallo<sup>207</sup>. Come osserva la regista: «Ho capito che per comunicare non è necessario giustapporre un numero elevato di immagini, basterebbe guardarne anche soltanto una in maniera approfondita»<sup>208</sup>. L'immagine del potere viene ri-messa in scena in modo da svelare e de-costruire il racconto e le retoriche di regime che l'hanno prodotta. L'immagine d'archivio diventa una traccia che «emerge dagli interstizi tra ricordo e oblio. I risultati sono indagini nei residui emozionali delle memorie e delle storie attraverso la specificità del filmato d'archivio»<sup>209</sup>.

Secondo Derrida, l'archivio, governato dalle pratiche di sedimentazione, immagazzinamento e ri-emersione, agisce come un «luogo esterno» che «garantisce la possibilità di memorizzazione, ripetizione, riproduzione o re-impressione»<sup>210</sup>. Ad emergere dalla pratica dell'*archiveology* è dunque il valore storico e antropologico del materiale d'archivio, che non risiede nell'autorità indessicale dell'immagine ma nel considerare il documento come immagine e l'immagine come documento. Come deposito e fonte di documentazione, l'archivio diventa sia «un supplemento o uno strumento

---

<sup>206</sup> M. Souto, *Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship*, in «Comparative Cinema», Vol. 3, No. 6, 2015,

<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/27-n-1-portuguese-cinema/298-susana-de-sousa-dias-and-the-ghosts-of-the-portuguese-dictatorship>

<sup>207</sup> La regista dichiara di aver preso ispirazione dal lavoro pionieristico di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, facendo riferimento specialmente a *Dal Polo all'Equatore*. Gli autori si servono del materiale d'archivio non come semplice documentazione ma, attraverso queste tracce, sottolineano «le problematiche implicazioni della formazione di un determinato immaginario». S. de Sousa Dias in S. MacDonald, *Interview with Susana de Sousa Dias*, in «Rethinking History», Vol. 18, No. 3, 2014, pp. 400-412, (406).

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 405.

<sup>209</sup> C. Albano, *Memory, Forgetting and the Moving Image*, cit., p. xix.

<sup>210</sup> J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995; *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 11.

protesico per l'esperienza e la memoria» sia «la forma più diretta di contatto con la realtà o almeno con le sue tracce e materiali residui»<sup>211</sup>.

La pratica artistica diventa strumento per svelare la dimensione nascosta e occultata dei materiali invisibili provenienti dall'archivio del regime anche in *48* (2010), l'opera successiva della regista<sup>212</sup>. Il film è interamente composto da fotografie segnaletiche scattate a sedici ex-prigionieri politici, detenuti durante la dittatura di Salazar e raccolte nell'archivio della *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), attiva tra il 1945 e il 1969, con pieni poteri di investigare e arrestare chiunque fosse sospettato di azioni sovversive contro il regime. Il racconto testimoniale si avvia a partire dal confronto tra gli ex-prigionieri e le loro rispettive fotografie, immagini che innescano la memoria traumatica. Uomini e donne sopravvissuti raccontano in prima persona, fuori campo, i ricordi delle violenze, delle torture e delle privazioni subite in carcere, partendo dalle condizioni e dal momento in cui sono state scattate le fotografie che lo spettatore sta osservando. Stabilendo la corrispondenza tra dimensione politica e personale, il film fornisce alle immagini storiche una dimensione etica, repressa dal potere dittatoriale e che la democrazia sembra in qualche modo continuare a negare. La (ri)lettura come pratica artistica diventa forma di resistenza e possibile contro-narrazione.

Il controllo politico, la repressione e la restrizione si dissolvono nella ri-costruzione dei caratteri identitari del singolo individuo. Grazie alle testimonianze, queste immagini passano dall'immutabile silenzio a cui erano relegate nell'archivio ad acquisire un nuovo valore testimoniale, una voce propria che espande e spiega i fatti allo spettatore. La regista stessa afferma che ha deciso di costruire il film a partire da «una serie di sequenze, ognuna delle quali portatrice di un silenzio specifico»<sup>213</sup>. Questi silenzi creano uno spazio cinematografico e consentono di esprimere e performare la presenza corporale dei testimoni, dimensione che restituisce densità alle immagini e alle parole, costruendo una contro-memoria attiva e collettiva della dittatura<sup>214</sup>. Dal momento che la tortura deve

---

<sup>211</sup> D. La Capra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca-London 2004, p. 24.

<sup>212</sup> Il titolo fa riferimento ai quarantotto anni del regime di Salazar (1926-1974), la più lunga dittatura dell'Europa occidentale nel XX secolo.

<sup>213</sup> S. de Sousa Dias cit. in E. Tavares, *The Imprisoned Images*, in «Seismopolite», 30 Sept. 2012, <http://www.seismopolite.com/the-imprisoned-images>

<sup>214</sup> Nell'introduzione ad un numero speciale della rivista «Representations», dal titolo *Memory and Counter-Memory*, Natalie Zemon Davis e Randolph Starn definiscono la contro-memoria come «gli sforzi che resistono alle versioni ufficiali della continuità storica», N.Z. Davis, R. Starn, *Introduction*, in «Representations», Vol. 26, Spring 1989, pp. 1-6, (2).

rimanere invisibile e al di fuori di qualunque documentazione ufficiale, il corpo del sopravvissuto diventa il luogo su cui si concentrano le prove di tale orrore e su cui pervadono le tracce della violenza che è stata inflitta.

Posti di fronte alla propria fotografia, alcuni sopravvissuti, come ad esempio Conceição Matos, descrivono dettagliatamente i momenti e le circostanze in cui questi scatti sono stati realizzati. Manuel Pedro racconta di come si preparasse per la prigionia e all'eventualità di essere picchiato cercando di indossare più vestiti possibili. Alcuni invece non si capacitano dell'espressione che hanno assunto, come una donna che si vergogna per il fatto di aver sorriso. La testimone confessa che in quel momento era contenta di essere stata incarcerata insieme ad altri centinaia di studenti. Dal momento che anche i familiari avevano trascorso un periodo di detenzione, le sembrava, in un certo modo, di essere riuscita a portare avanti un'eredità di famiglia.

Tuttavia, oltre alla fase del riconoscimento emerge anche l'aspetto opposto. Ancora Manuel Pedro, mentre guarda un'altra foto scattata dalla polizia in occasione della prima incarcerazione, dichiara di non ricordarsi nulla di quel momento. António Gervásio invece stenta a riconoscersi nell'immagine che gli viene mostrata, «non ricordo di aver avuto quel taglio di capelli, non mi sarei mai riconosciuto» confida. Il mancato riconoscimento coinvolge anche i familiari degli ex prigionieri. Gervásio racconta ancora di come la moglie non l'avesse riconosciuto nel momento del ricongiungimento, a causa degli anni passati senza potersi vedere. Anche Lourença, ex-prigioniera, non era stata riconosciuta dal figlio il cui unico referente per ricordare la madre era affidato ad una fotografia scattata quando lei aveva quattordici anni. Questo momento di disconnessione tra la realtà esperita e l'immagine si verifica anche durante la prigionia. Gervásio ricorda ancora di aver avuto difficoltà a riconoscersi allo specchio dopo giorni di privazione del sonno e violenze fisiche. «Finivamo per essere completamente tumefatti e il colore della nostra pelle tendeva lentamente al verdognolo». La circolazione tra riconoscimento e disriconoscimento crea un corto-circuito di referenti, facendo oscillare l'immagine tra differenti dimensioni (visibilità, rappresentazione e mancanza) in una fase in continuo divenire<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> S. de Sousa Dias, *(In)visible Evidence: The Representability of Torture*, in A. Juhasz, A. Lebow (a cura di) *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Oxford 2015, pp. 482-505.

Oltre a salvare dall'anonimia alcuni dei prigionieri rappresentati nelle fotografie, il film ricostruisce i loro profili in quanto cittadini e non nemici politici, immagini identitarie che resistono alla repressione promossa dal regime. I visi dei sopravvissuti vengono restituiti alla memoria del presente insieme alla loro storia<sup>216</sup>. Le foto identificative realizzate per uno specifico scopo, strumento di riconoscimento e di potere, immagini da archiviare e non da far circolare, assumono un valore simbolico, incapsulando elementi essenziali di resistenza all'oblio dialogico. I volti dei prigionieri esprimono rabbia, odio, disperazione, racchiudono l'umiliazione e la violenza della tortura e della persecuzione della dittatura gettando luce su una dimensione che nessuna documentazione può attestare. Come racconta Domingos Abrantes: «non puoi impedire alla polizia di scattarti la foto ma siamo noi a decidere che faccia avere».

Andando oltre la superficie del documento, che è stata deliberatamente conservata, esponendo l'intera dimensione traumatica nel passaggio tra l'immagine e la parola, che si muovono sullo stesso piano e non in opposizione, de Sousa Dias svela il valore storico e politico delle fotografie. Secondo Benjamin: «ogni immagine del passato che non viene riconosciuta nel presente come di proprio interesse minaccia di scomparire irrecuperabilmente»<sup>217</sup>. Il montaggio di immagini e parole invece apre uno spazio per il pensiero critico, permettendo allo spettatore di raggiungere un ulteriore livello di consapevolezza e conoscenza, oltre ad un richiamo semplicemente emotivo, sollevando questioni e discussioni per resistere ad una superficiale e generalista lettura della storia<sup>218</sup>. Attraverso il lavoro critico, l'immagine d'archivio diventa quella che Rancière definisce una *pensive image*, «un'immagine che contiene un pensiero non pensato, un pensiero che non può essere attribuito all'intenzione della persona che l'ha prodotta e che ha un effetto su chi la osserva nonostante questa non sia collegata ad un oggetto»<sup>219</sup>. Le immagini pensanti si presentano come misteri che requisiscono un processo cognitivo e critico per poter essere decifrate, ingredienti per una «nuova arte politica del montaggio»<sup>220</sup>.

---

<sup>216</sup> Come riporta la regista: «ho lavorato con ogni singolo ex-prigioniero nel suo o nella sua condizione presente e non in quanto vittima. C'è una connessione permanente tra le vite private e il contesto politico degli ex-prigionieri». S. de Sousa Dias cit. in E. Tavares, *The Imprisoned Images*, cit.

<sup>217</sup> W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, in H. Arendt (a cura di) *Illuminations*, Pilmico, London 1999, pp. 245-255, (247).

<sup>218</sup> S. de Sousa Dias cit. in E. Tavares, *The Imprisoned Images*, cit.

<sup>219</sup> J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 106.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 108.

L'artista si allontana dai modelli canonici di costruzione storica, rifugge la semplificazione della linearità temporale per adottare un approccio che, in linea con la rivoluzione copernicana della percezione storica delineata da Benjamin, cessa di considerare il passato un punto fisso che il presente si sforza di comprendere, «questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata»<sup>221</sup>. Sul movimento che richiama gli elementi del passato per ri-contestualizzarli nel presente storico si sofferma anche Georges Didi-Huberman. Lo studioso sostiene che: «presentando situazioni storiche oltre la storicità dell'evento, cercando di integrare il sistema di movimenti e contro-movimenti che permeano le immagini, fondando diverse temporalità nello stesso momento, possiamo sovvertire il principio di referenzialità e la logica della rappresentazione»<sup>222</sup>. A venir attivata è quella che Caterina Albano definisce la *amnesiac trace* degli eventi e delle memorie, «tracce che non sono state completamente cancellate ma a cui non si può accedere in maniera conscia»<sup>223</sup>. L'immagine in movimento ha fornito all'archivio una traccia che incarna la dialettica tra la specificità del momento registrato e il rivivere quel momento attraverso lo schermo, oscillando tra «il frammento e la sua costruzione contestuale, tra la contingenza e le sue possibilità narrative»<sup>224</sup>. Nonostante non venga mostrata ma repressa, la traccia del trauma si insinua nell'immagine, una presenza dislocata che richiama costantemente la propria cancellazione.

I volti rimangono ancorati al tempo passato ma le loro memorie persistono nel presente. L'immagine d'archivio diventa immagine della memoria che riprende vita attraverso la testimonianza<sup>225</sup>. La regista decide di non mostrare gli ex-prigionieri al tempo presente dal momento che si sarebbe venuta a creare una frattura tra differenti livelli temporali e «una riduzione nel significato dell'immagine»<sup>226</sup>. Come puntualizza de

---

<sup>221</sup> W. Benjamin, *Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*, in E. Ganni (a cura di) *Opere complete*, cit., pp. 432-452, (433).

<sup>222</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000; *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 103.

<sup>223</sup> C. Albano, *Memory, Forgetting and the Moving Image*, cit., p. 132.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>225</sup> A ricollegare le immagini al tempo presente è anche il rumore dei corpi (il respiro, il pianto, lo strozzarsi della voce) e i rumori d'ambiente colti durante la testimonianza (un orologio, una macchina in lontananza, una persona che tocca un oggetto, il movimento di un indumento). I racconti non sono registrati in studio con un audio pulito ma in un ambiente che evoca ai sopravvissuti vicinanza, sicurezza, presumibilmente le loro stesse abitazioni.

<sup>226</sup> S. de Sousa Dias, *(In)visible Evidence*, cit., p. 498.

Sousa Dias, in riferimento a questa sua scelta, se «i testimoni fossero stati mostrati nella concretezza del tempo presente la loro esperienza sarebbe stata relegata al passato e i loro racconti sarebbero stati un tentativo per ricostruirla»<sup>227</sup>. Contrariamente, il film riflette sulla co-presenza di temporalità multiple, passato e presente sembrano intrecciarsi tra l'immagine fattuale e la memoria dell'immagine, tra il momento di collezione dell'immagine e il momento della rimemorazione. La regista decide inoltre di non mostrare i volti al tempo presente perché vuole che lo spettatore si confronti solamente con «il prigioniero (la persona ritratta nella foto-segnalatica) e non con gli ex-prigionieri (le persone al tempo presente)»<sup>228</sup>.

Al fine di stimolare il pensiero critico e il processo cognitivo dello spettatore, che si ritrova a dover interrogare l'immagine d'archivio in quanto immagine politica, oltre al minuzioso lavoro sul *soundscape*, de Sousa Dias attua un montaggio interno all'inquadratura, penetrando nell'immagine attraverso il lungo tempo di esposizione delle fotografie<sup>229</sup>. Ogni ritratto appare e scompare con un ritmo lento, invitando lo spettatore a focalizzare la propria attenzione su piccoli e infinitesimali particolari all'interno dell'inquadratura, come le pieghe del viso o le espressioni del volto. Le immagini si alternano mostrando anche le stesse persone incarcerate una seconda o terza volta a distanza di anni, evidenziando la continuità del regime. Il passare degli anni segna il mutamento dei soggetti, la loro evoluzione, il loro invecchiamento, i loro volti sempre più scavati e contrassegnati dalle tracce di violenze e torture subite.

Ad ogni modo, queste immagini non sono statiche ma caratterizzate da una dinamicità. La macchina da presa infatti compie dei micro movimenti, ulteriormente rallentati in fase di montaggio. Nel confrontarsi con immagini fotografiche, molto spesso lo spettatore «assorbe l'informazione rapidamente e l'immagine svanisce dalla coscienza. Non la stiamo più vedendo. Ho capito che mi serviva qualche forma di movimento, qualcosa per tenere l'attenzione e la mente aperta» commenta la regista<sup>230</sup>. Rallentando e riportando a velocità originaria la ripresa, duplicando ed eliminando alcuni frame, il montaggio decompone lo spazio del visibile, ri-mettendo in scena l'immagine d'archivio attraverso un movimento che oscilla tra decostruzione e ricostruzione, composizione e scomposizione.

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> S. de Sousa Dias in S. MacDonald, *Interview with Susana de Sousa Dias*, cit., p. 410.

<sup>229</sup> S. de Sousa Dias, *(In)visible Evidence*, cit.

<sup>230</sup> S. de Sousa Dias in S. MacDonald, *Interview with Susana de Sousa Dias*, cit., p. 409.

Il frammento filmico è prima di tutto il documento della propria realizzazione. Ad ogni immagine del prigioniero corrisponde un carnefice, posizionato dall'altra parte della camera, pronto a scattare la fotografia, il lato che adesso occupa lo spettatore. Per comprendere le coordinate di un'immagine cinematografica o di una fotografia è importante considerare dunque non solo le condizioni spazio-temporali e storico-politiche ma anche il rapporto intercorso tra chi ha filmato e chi è stato ripreso. Questa dimensione viene completamente a mancare nel finale. Le ultime testimonianze rilasciate provengono da persone che sono state incarcerate in Mozambico nella prigione di Machava. Uno sfondo nero accompagna il racconto in voice over dal momento che non ci sono foto giuridiche di ex prigionieri provenienti dalle colonie africane, nonostante queste fossero state scattate. «In prigione la prima cosa che fanno è identificarti e scattarti una foto ma queste sono tutte quante scomparse» afferma il primo testimone, Amós Mahanjane.

Nel proseguo del racconto, il paesaggio della notte viene illuminato in maniera sporadica da un riflettore di sorveglianza. Ad emergere sono frammenti e dettagli di una fotografia scattata dai membri dell'esercito portoghese in Guinea-Bissau, durante la guerra coloniale (1961-1974), raffigurante una staccionata, una strada sterrata e un grande albero. Il paesaggio notturno diventa un luogo in cui non è possibile entrare, di cui è impossibile decifrare gli elementi e che rivela l'opacità inesorabile della figurazione del trauma. Il sistema di rappresentazione, fino a quel momento delineato nel film, viene a dissolversi a causa di una doppia cancellazione. Il buio sottolinea l'assenza delle immagini, la mancanza di documentazione, l'inesistenza degli archivi. «È rimasta solo la memoria, i brutti ricordi di quello che abbiamo provato e che non potranno mai andare via dalla nostra mente», conclude in lacrime il secondo testimone, Matias Mboa<sup>231</sup>.

Dal confronto tra immagine, suono e parola emerge una ri-messa in scena del trauma storico di natura sensoriale. 48 scava nell'immagine d'archivio andando oltre la superficie, decriptandola in modo da svelarne la natura profonda di traccia storica e memoriale. La produzione di un apparato di controllo si trasforma in viva testimonianza della violenza, espressione estetica e figurativa dell'orrore, riflessività critica che si fa sguardo politico sul presente.

---

<sup>231</sup> S. de Sousa Dias, *(In)visible Evidence*, cit.

## CAPITOLO III

### Media Witnessing

#### 3.1. 11 Settembre 2001 e il virtual trauma

«Erano i giorni del dopo. Ormai tutto si misurava a partire dal dopo».  
Don DeLillo<sup>1</sup>

La «madre di tutti gli eventi» così come è stato definito da Jean Baudrillard,<sup>2</sup> «l'opera d'arte definitiva» come afferma provocatoriamente Karl-Heinz Stockhausen, che sancisce «la fine della passione per il reale del ventesimo secolo»<sup>3</sup> come sostiene Slavoj Žižek, l'11 settembre 2001<sup>4</sup> ha certamente portato ad una ri-concettualizzazione e riconfigurazione delle teorie sul trauma<sup>5</sup>. La straordinaria sovraesposizione mediatica dell'evento, esperito globalmente in tempo reale e partecipato attraverso il *live broadcasting* di Internet, della televisione e della radio, ha reso necessaria una ridefinizione delle terminologie e nozioni concernenti trauma collettivo e personale, individuale e culturale, esperienza diretta e indiretta (vicaria), vanificando qualunque tipo di criterio di categorizzazione<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> D. DeLillo, *Falling Man*, Simon & Schuster, New York 2007; *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino 2008, p. 138.

<sup>2</sup> Baudrillard si riferisce alla concettualizzazione di “evento” proposta da Lyotard, un momento che annienta la Storia e che la Storia non riesce ad assimilare o comprendere, dopo il quale ogni cosa è destinata a cambiare e che proibisce qualunque tipo di ritorno ad una prospettiva precedente. J. Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, Paris 2002; *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 7.

<sup>3</sup> S. Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso Books, London 2002; *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002, p. 16.

<sup>4</sup> L'11 settembre ha radicalmente riconfigurato l'immaginario cinematografico americano, non solo dal punto di vista tematico ma anche stilistico e formale, dal momento che le immagini della catastrofe assumevano un ruolo centrale nella ridefinizione dell'identità americana, una nazione ferita, smarrita e da ricostruire. Per un'introduzione all'analisi del cinema americano post-11 settembre, in lingua italiana, si rimanda ad esempio a R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Genova 2010; L. Gandini, A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per Undici: Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008; G. Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014; A. Chimento, *9/11: la 25° ora del cinema americano*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2017; G. Fanara (a cura di), *Shooting from heaven. Trauma e soggettività nel cinema americano. Dalla seconda guerra mondiale al post 11 settembre*, Bulzoni, Roma 2012.

<sup>5</sup> Tra gli studi che riflettono su nuove concettualizzazioni di trauma data la natura mediatica dell'11 settembre nella costruzione dell'immaginario e dell'identità collettiva si veda in particolare E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit.; A. Meek, *Trauma and Media*, cit.

<sup>6</sup> A. Buonauro, *Percezione, trauma e memoria*, cit.

Nonostante gli Stati Uniti fossero già stati teatro di eventi traumatici mediati dai mezzi di comunicazione di massa (*mass-mediated event*), immagini raccolte e trasmesse specialmente grazie alla copertura televisiva, dando luogo a scenari commemorativi e di lutto collettivi, come nel caso dell'assassinio del presidente John F. Kennedy, dell'esplosione dello Space Shuttle Challenger o della guerra del Vietnam<sup>7</sup>, l'11 settembre, «il trauma nazionale più discusso e affrontato dai giornali e i canali televisivi senza esitazione o spiegazione»<sup>8</sup>, si configura come imprescindibile caso di studio nel terreno di ricerca dei *trauma studies*.

Data la loro “spettacolare natura”, a detta di molti testimoni, così come dei commentatori dei canali d'informazione, le immagini esperite, attraverso i media, del collasso del *World Trade Center* richiamavano alla mente i blockbuster hollywoodiani<sup>9</sup>. Come suggerisce Susan Sontag: «Dopo quarant'anni di film catastrofici hollywoodiani ad alto costo, l'espressione “sembrava un film” pare aver sostituito la formula con cui i sopravvissuti ad una catastrofe erano soliti esprimere l'impossibilità di assimilare in tempi brevi ciò che avevano vissuto “Sembrava un sogno”»<sup>10</sup>. In questo caso il termine *like a movie* è stato utilizzato per un'accezione che sta ad indicare il «riconoscimento di una situazione familiare, ma interamente *in the wrong place*»<sup>11</sup>, che emerge da uno specifico contesto culturale, sociale ed economico.

Un evento unico, impreveduto, irripetibile, che ha fatto combaciare, tuttavia, «l'immaginazione finzionale con la sfera del reale»<sup>12</sup> dal momento che questo scenario era già presente nell'immaginario collettivo. Come sostiene Slavoj Žižek: «l'impensabile è accaduto»<sup>13</sup>. Secondo quanto afferma lo studioso, gli Stati Uniti sembrano in qualche modo aver predetto la catastrofe attraverso le fantasie “distruitive” alimentate dalla

---

<sup>7</sup> A. Meek, *Trauma and Media*, cit., p. 171.

<sup>8</sup> J. Trimarco, M. Depret, *Wounded Nation, Broken Time*, in D. Heller (a cura di) *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, Palgrave MacMillan, New York 2005, pp. 27-53, (30).

<sup>9</sup> Su questo aspetto si veda G. King (a cura di) *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality Tv and Beyond*, UK Intellect, Bristol 2005.

<sup>10</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 19.

<sup>11</sup> B. Schaffer, *Just Like a Movie: September 11 and the Terror of Moving Images*, in «Sense of Cinema», Vol. 17, Nov. 2001,

<http://sensesofcinema.com/2001/terror-disaster-cinema-and-reality-a-symposium/schaffer/>

<sup>12</sup> E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Kaplan, Torino 2015, p. 1.

<sup>13</sup> S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, cit., p. 20.

letteratura e dal cinema<sup>14</sup>. Il collasso delle Torri Gemelle sarebbe stato esperito da molti attraverso la lente dello spettacolo hollywoodiano, un'illusione ottica che Žižek vede come sintomatica del *virtual capitalism*, «speculazione disconnessa dalla sfera della produzione materiale»<sup>15</sup>. «Non è successo che la realtà sia entrata nella nostra immagine, ma che l'immagine sia entrata e abbia sconvolto la nostra realtà»<sup>16</sup> continua lo studioso, facendo riferimento ad una realtà influenzata da un'immaginazione mediatica che oscura all'individuo la percezione del mondo circostante<sup>17</sup>. L'attacco terroristico, con la sua portata spettacolare, svela definitivamente il «vuoto distruttivo» che si cela dietro «le apparenze che costituiscono la nostra realtà»<sup>18</sup>.

Riflettendo sulla natura dell'evento stesso e la sua rappresentazione mediatica, anche Baudrillard sottolinea come il cinema hollywoodiano, specialmente il *disaster movie*, abbia significato una spettrale realizzazione di una fantasia collettiva per mezzo della quale gli Stati Uniti avrebbero figurato la loro stessa distruzione prima che questa accadesse. Il crollo delle Torri Gemelle segnava la materializzazione di un desiderio della società capitalista, «Il fatto che abbiamo sognato questo evento, che tutti, senza alcuna eccezione – dal momento che nessuno può evitare di sognare la distruzione del potere diventato egemonico – risulta inaccettabile per la coscienza occidentale»<sup>19</sup>. Come nota ancora Clément Chéroux: «l'iconografia mediatica dell'11 settembre non rimanda alla storia, ma alla memoria, una memoria passata attraverso il filtro dell'entertainment hollywoodiano poi dell'informazione spettacolo»<sup>20</sup>.

Il documentario *9/11* (2002), realizzato dai registi francesi Jules e Gédéon Naudet e co-diretto dal pompiere di New York James Hanlon, offre la più ricca ed esclusiva

---

<sup>14</sup> Žižek sostiene che la minaccia terroristica sia stata sublimata in una serie di produzioni hollywoodiane da *1997: fuga da New York* (*Escape from New York*, 1981) di John Carpenter a *Independence Day* (1996) di Roland Emmerich. *Ivi*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>17</sup> Al fine di sottolineare il ruolo del capitalismo americano come una gigantesca simulazione della realtà, Žižek fa riferimento al film *The Matrix* (1999) diretto da Lana e Lily Wachowski, in cui l'esistenza materiale stessa è sostituita da un mondo virtuale generato da un computer. *Ivi*, p. 15.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 5.

<sup>20</sup> C. Chéroux, *Diplopie: l'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*, Le Point du Jour, Paris 2009; *Diplopie, L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010, p. 106.

testimonianza dell'accaduto<sup>21</sup>. In un primo momento il film doveva documentare il percorso di addestramento di Antonios Benetatos, detto Tony, una recluta del corpo dei vigili del fuoco assegnato all'Automezzo 7, Scala 1. La mattina dell'11 Settembre i pompieri, ricevuta una segnalazione per una fuga di gas, si recano in una zona vicina al *World Trade Center*, accompagnati da Jules Naudet, che decide di seguirli nell'ispezione. Una volta giunti nel luogo dell'intervento, il regista avverte un forte boato. Alzando la macchina da presa l'uomo filma casualmente l'impatto del primo aereo contro la Torre Nord. A seguito dell'accaduto i vigili del fuoco si precipitano nell'atrio dell'edificio. L'occhio della camera di Naudet coglie anche la reazione dei pompieri, completamente sbigottiti e ignari di quello che sta realmente accadendo.

Il racconto e l'esperienza di quel giorno vengono restituiti da due punti di vista. Da una parte Jules documenta ininterrottamente le operazioni dei vigili del fuoco, in maniera del tutto inconscia e compulsiva, come dichiarerà lui stesso nel corso del film. Gédéon, invece, giunge successivamente sul luogo del disastro e filma la reazione dei passanti mentre si radunano in strada e assistono all'impatto del secondo aereo contro la Torre Sud. Il regista cerca di cogliere anche le impressioni dei testimoni oculari, increduli di fronte allo spettacolo che si dipana davanti ai loro occhi. Un uomo commenta la situazione dicendo che la torre divorata dalle fiamme gli ricorda il film *L'inferno di cristallo* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974), dove un grattacielo viene devastato da un incendio. Il film prosegue mostrando il ritorno in caserma dei due fratelli e dei vigili del fuoco così come i successivi lavori di scavo tra le macerie alla ricerca di superstiti. Il tremolio della macchina da presa, lo sfocamento, le immagini di bassa qualità, trasmettendo immediatezza e co-presenza, calano lo spettatore nella tragica realtà della situazione, rendendolo testimone dell'evento.

Oltre alle immagini riprese nel giorno dell'attentato terroristico, *9/11* costruisce un racconto emozionale inserendo interviste ai vigili del fuoco e le dichiarazioni dei due registi come approfondimento e commento alle immagini che vengono mostrate. Il film alterna la suspense delle scene di azione e di presa diretta dell'evento con la commozione

---

<sup>21</sup> Come evidenza il testo in apertura «le immagini che andrete a vedere provengono dagli unici filmati che sono stati realizzati all'interno della Torre Nord. Una testimonianza oculare di un momento che ha definito il nostro tempo».

suscitata dal racconto dei narratori diegetici. Questo aspetto risulta evidente in una scena in particolare in cui Jules Naudet, mentre sta filmando dall'atrio della Torre Nord, si precipita in strada con un gruppo di vigili del fuoco dopo aver sentito una forte esplosione. La lente della camera si oscura improvvisamente coprendosi di una patina marrone. La voice over del regista comunica che quel momento coincide con il crollo della torre di cui lui non si era minimamente reso conto, fino a quando un pompiere non gli era apparso davanti proteggendolo dalla caduta delle macerie. Questo atto suscita incontrovertibilmente una profonda emozione nei confronti dello spettatore che si rende conto del pericolo corso dal regista. I vigili del fuoco vengono dipinti come figure eroiche pronte ad entrare in azione e rischiare la propria vita per mettere in salvo il prossimo. Tony, che originariamente avrebbe dovuto essere il protagonista del documentario, completa il proprio percorso di formazione nel momento in cui disobbedisce ai capi, che gli avevano ordinato di rimanere in caserma, per unirsi alle operazioni di salvataggio. Come sottolinea James Hanlon: «Jules e Gédéon vennero da me per dirmi che volevano fare un documentario su un ragazzo che diventava uomo una volta concluso il periodo di reclutamento. È accaduto invece che Tony sia diventato uomo in nove ore cercando di aiutare i propri compagni durante l'11 settembre».

Jules e Gédéon raccontano inoltre di come alcune immagini siano state eliminate in fase di montaggio, per rispetto nei confronti delle vittime, tra cui quelle che mostravano la «pioggia di corpi umani», ovvero persone che per sfuggire alle fiamme si lanciavano dai piani alti della torre<sup>22</sup>. Secondo quanto afferma Knudsen, in questo caso, la macchina da presa assume un ruolo etico, *tactful camera*, nel momento in cui, nonostante l'imperativo di documentare l'evento e tutto quello che accade, sceglie deliberatamente cosa mostrare all'osservatore<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Una delle immagini più iconiche dell'11 settembre raffigura proprio un uomo che si getta dalla Torre Nord del *World Trade Center*. La fotografia è stata scattata da Richard Drew dell'Associated Press e pubblicata per la prima volta sul «The Morning Call», un quotidiano della Pennsylvania. Il documentario *9/11: The Falling Man* (Henry Singer, 2006) ripercorre la storia che si cela dietro allo scatto e il valore simbolico che ha assunto. Questa immagine insieme ad altre che ritraevano i “*jumpers*” furono oggetto di critiche, considerate irrispettose nei confronti di chi aveva ricorso a quel gesto estremo. Come sottolinea Tom Junod, le immagini dei saltatori vennero censurate dai media e rimasero assenti dal discorso post 11 settembre nei mesi immediatamente seguenti l'accaduto. T. Junod, *The falling man*, in «Women & Performance: a journal of feminist theory» Vol. 14, No. 1, 2004, pp. 211-227.

<sup>23</sup> B.T. Knudsen, *The Eyewitness and the Affected Viewer, September 11 in the Media*, in «Nordicom Review», Vol. 24, No. 2, 2003, pp. 117-125.

Dieci anni dopo l'attentato i due registi decidono di realizzare un altro film *9/11: 10 years after* (2011) in cui vengono inseriti ulteriori commenti e considerazioni, coinvolgendo sia chi aveva preso parte al documentario precedente sia altri testimoni oculari dell'attentato. I racconti inclusi nel film evidenziano delle conseguenze e degli effetti di natura sia psicologica che fisica nei soggetti. Molti dei pompieri hanno dovuto affrontare infatti gravi problemi di salute come bronchite cronica, intossicazione alle mucose del naso, infezione polmonare e cancro dopo aver a lungo respirato la polvere che si era alzata a seguito del crollo delle torri<sup>24</sup>. Dal punto di vista psicologico risulta chiaro invece come nessuno dei pompieri intervistati riesca a dimenticare quelle immagini e quei rumori che sembrano infestare la propria mente e la propria memoria. C'è chi si sente in colpa per essere sopravvissuto a differenza dei colleghi, chi non riesce a dormire, chi ha problemi di alcolismo o di depressione. Come sottolinea il comandante Pfeifer, che aveva perso il fratello, anche lui pompiere, durante l'11 settembre, l'unico modo per affrontare il proprio trauma e rielaborarlo è sentirsi uniti ad un gruppo e ad una comunità che condivide lo stesso tipo di perdita o esperienza.

Tuttavia, oltre ai testimoni oculari, a seguito dell'11 settembre, psicologi, sociologi e altri studiosi hanno riscontrato segni di disturbi psicologici anche tra le persone che avevano assistito agli attacchi terroristici in maniera indiretta, attraverso le immagini televisive<sup>25</sup>. Dal momento che il crollo delle *Twin Towers* si è configurato «come matrice (traumatica) di una specifica modalità di fruizione spettatoriale delle immagini»<sup>26</sup>, inevitabilmente connessa al processo di elaborazione fornito dai mezzi di comunicazione di massa, è stato necessario estendere l'esperienza del trauma collettivo, in maniera

---

<sup>24</sup> Sui problemi di salute dei volontari e di chi ha prestato servizio come soccorritore durante l'11 settembre parla anche Michael Moore nel documentario *Sicko* (2007).

<sup>25</sup> In quale misura la veicolazione mediatica dell'accaduto possa ri-trasmettere l'esperienza traumatica nello spettatore, è stato un punto centrale nelle indagini portate avanti nel campo di ricerca sia dei *media studies* sia delle neuroscienze cognitive. A tal proposito si veda B.T. Knudsen, *The Eyewitness and the Affected Viewer*. cit.; R.J. McNally, N. Breslau, *Does Virtual Trauma Cause Posttraumatic Stress Disorder?* in «American Psychologist», Vol. 63, No. 4, pp. 282-283; F. Furedi, *Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, Routledge, London-New York 2004; A. Young, *Post-traumatic Stress Disorder of the Virtual Kind: Trauma and Resilience in Post-9/11 America*, in A. Sarat, N. Davidovitch, M. Alberstein (a cura di) *Trauma and Memory: Reading, Healing, and Making Law*, Stanford University Press, Stanford 2007, pp. 21-48; E. Young-Bruehl, *The interpretation of an architect's dream: relational trauma and its prevention*, in «Journal for the Psychoanalysis of Cultural and Society», Vol. 8, No. 1, 2003, pp. 51-61.

<sup>26</sup> A. Buonauro, *Cinema americano post-11 settembre, trauma vicario e senso di colpa occidentale. Il caso di Babel*, in «Imago», Vol. 6, 2013, pp. 47-59, (47).

potenziale, anche allo spettatore che ha esperito l'evento a distanza e in forma mediata<sup>27</sup>. A seguito dell'11 settembre, le categorie del PTSD arrivarono ad includere anche *distant traumatic effects*, al fine di porre una distinzione tra chi veniva direttamente esposto agli eventi e chi li esperiva in maniera mediata<sup>28</sup>. Non solo chi fu testimone oculare dell'evento, non solo le famiglie o gli amici delle persone che morirono nell'attacco terroristico ma chiunque venne a conoscenza degli eventi e vide quelle immagini ripetute in televisione, sui giornali e su internet, viene potenzialmente visto come soggetto ad un'esperienza traumatica<sup>29</sup>. Alan Meek conia il termine *virtual trauma* al fine di suggerire una complessa relazione tra le esperienze traumatiche e la loro mediazione<sup>30</sup>.

Dal momento che le immagini dell'11 settembre erano state viste ed esperite in diretta, si venne a creare un rapporto di immediatezza con l'evento, «si storicizza subito e ha già la propria commemorazione: sotto l'occhio delle telecamere»<sup>31</sup>. Contrariamente, per quanto riguarda l'Olocausto passarono decenni prima che il trauma dei sopravvissuti e delle loro comunità venne pubblicamente riconosciuto e reso noto. L'aspetto latente dell'esperienza traumatica, centrale nella *trauma theory* elaborata dalla scuola di Yale, viene a mancare nel momento in cui si considera l'episodio come prontamente conoscibile e assimilabile. Procedere verso un'interpretazione immediata dell'accaduto rischia di tralasciare la natura incomprensibile dell'esperienza traumatica. Derrida si interroga su quello che definisce «*compulsive inflation*» in merito all'11 settembre, sottolineando come la rapidità con cui l'evento è stato definito traumatico, imponendo l'imperativo di ricordare qualcosa che non era stato ancora assimilato, negasse un graduale processo di ri-elaborazione<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit.

<sup>28</sup> L'*American Psychological Association* pubblicò inoltre una brochure online dal titolo *Coping with Terrorism*, ritenendo la copertura mediatica una possibile fonte di traumatizzazione. A. Young, *Post-traumatic Stress Disorder of the Virtual Kind*, cit., p. 28.

<sup>29</sup> Le immagini dell'attentato alle *Twin Towers* avevano avuto un forte impatto non solo sui cittadini newyorkesi ma su tutto il mondo occidentale. L'idea di trauma collettivo ricade in questo caso su una *imagined community*. Come afferma Miriam Hansen, l'11 settembre rappresenta infatti la «intersezione di un'esperienza anonima e collettiva con un [evento] la cui simultanea circolazione eccede i confini locali, nazionali e temporali di eventi veri e propri». M. Hansen, *Cinema and Experience*, cit., p. 55, cit. in A. Buonauro, *Cinema americano post-11 settembre*, cit., p. 50.

<sup>30</sup> Secondo Meek la preoccupazione contemporanea per il trauma può venir vista come un sintomo di quello che Žižek definisce *virtual capitalism*. A. Meek, *Trauma and Media*, cit.

<sup>31</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris 2003; *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo 2007, p. 142.

<sup>32</sup> G. Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2003; *Filosofia del terrore: dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Bari 2003, p. 89.

Le tragiche, ripetute e “spettacolari” immagini del collasso del *World Trade Center*, hanno portato ad un radicale mutamento nello scenario storico e culturale contemporaneo, così come una profonda ricodificazione del ruolo dei mass media nel fornire immagini iconiche che andranno a riscrivere narrazioni riguardanti l’identità nazionale e il trauma collettivo. La ritualità apocalittica e traumatica dell’estetica dei media ha ripetuto e propagato in maniera compulsiva e ossessiva, specialmente nelle prime ore dalla diretta, le immagini dell’attentato terroristico, in un eterno presente continuo<sup>33</sup>. La struttura ripetitiva, ricorsiva e narrativa della veicolazione mediatica, filtro dell’esperienza stessa, processata e ri-negoziata allo stesso tempo, ha inciso indissolubilmente sulla memoria visuale e iconica dell’accaduto così come sul processo di elaborazione del trauma, dal momento che l’immagine mediatica coincide con la «registrazione mnestica» dell’evento<sup>34</sup>.

La figura che si è andata a cristallizzare e ad inscrivere nella memoria individuale e collettiva è strettamente interconnessa alla modalità discorsiva della diretta televisiva, la cui linearità interminabile non riesce a contenere la tensione dell’esperienza traumatica e a permettere un processo di ri-elaborazione<sup>35</sup>. La forma sintomatica della ripetizione, come abbiamo precedentemente sottolineato, gioca un elemento centrale nella rappresentazione dell’esperienza traumatica. Se da una parte, il modello del *working-through* prevede un tentativo di superamento del trauma attraverso l’elaborazione cognitiva dell’evento e dei suoi contenuti, la ripetizione compulsiva propria dell’*acting out*, che sembra caratterizzare il flusso televisivo, non permette di assimilare e di integrare le immagini in una struttura interpretativa e critica.

Seguendo la linea di pensiero di Hal Foster, Andén Papadopoulus sostiene che la ripetizione e il doppiamento delle immagini televisive potrebbero non solo aver riprodotto un effetto traumatico ma averlo anche prodotto, portando lo spettatore alla formazione di un *intrusive memory*<sup>36</sup>. Prendendo in esame le ripetizioni prodotte da Andy Warhol,

---

<sup>33</sup> Il trauma dell’11 settembre venne presto collegato con la circolazione e la persistente programmazione di specifiche immagini, in particolare quella dell’aereo che si schianta contro la Torre Sud. M. Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

<sup>34</sup> T. Isabella, *Nastri della memoria. Le immagini video dell’11 settembre tra tempo reale e ripetizione*, in «Elephant & castle: Laboratorio dell’immaginario», Vol. 5, 2011, [http://cav.unibg.it/elephant\\_castle/web/uploads/saggi/c9e1f32b9a2abc3efe320bccfc861b8f75741e69.pdf](http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/c9e1f32b9a2abc3efe320bccfc861b8f75741e69.pdf)

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> K.A. Papadopoulus, *The Trauma of Representation Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack*, in «Nordicom Review», Vol. 24, No. 2, 2003, pp. 89-104.

Foster legge queste immagini come *connected and disconnected*<sup>37</sup>. Foster fa riferimento al pensiero di Lacan che definisce traumatico l'incontro mancato con il reale. Dal momento che questo risulta essere assente non può essere rappresentato ma solamente ripetuto. Similarmente, le immagini dell'11 settembre possono essere lette come un modo per connettere e disconnettere lo spettatore con il *traumatic real*<sup>38</sup>.

Attraverso un dialogo intermediale, il cinema può assumere uno sguardo critico e consapevole, districando le immagini dal flusso ripetitivo e interminabile della coazione a ripetere, ri-attivandone il valore traumatico e testimoniale. Pietro Montani riflette sulla «rielaborazione attiva dello statuto normalizzato e anestetico»<sup>39</sup>, che le immagini dell'attentato alle *Twin Towers* hanno assunto nella continua ripetizione e doppiamento, prendendo in esame il film *Fahrenheit 9/11* (2004) diretto da Michael Moore. La scelta formale ed etica del regista consiste nell'attuare un distanziamento riflessivo dalle immagini dell'11 settembre scegliendo di non mostrare il crollo delle torri, negando quindi l'elemento più spettacolare e sensazionalistico che viene sostituito da uno sfondo nero. Accanto alla deliberata scelta di oscurare l'eccitazione spettacolare che può coincidere spesso con un'anestetizzazione da parte dello spettatore, una posizione acritica, Moore attua un processo di ri-mediazione. Ad accompagnare lo sfondo nero sono le urla, la disperazione di chi ha assistito all'accaduto e il rumore incessante delle sirene. Ad emergere dall'oscurità dello schermo sono i volti dei testimoni oculari che attoniti puntano lo sguardo verso l'alto.

Il carattere con cui vengono presentate e introdotte le immagini televisive dell'attentato, attraverso il processo di ri-mediazione come prospettiva di elaborazione critica, porta a segnalare che «il fatto reale può essere – di nuovo, e per quanto è possibile – riagganciato nella sua brutale flagranza solo in forza di un supplemento di lavoro sulla forma dell'espressione»<sup>40</sup>. Oscurando e negando il crollo delle torri, il film scollega l'immagine dal loop televisivo che aveva progressivamente portato ad un'indifferenza referenziale. Il sistema mediatico aveva infatti portato ad anestetizzare il trauma nella ripetizione ossessiva della medesima sequenza, ovvero lo schianto del secondo aereo

---

<sup>37</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge 1996, p. 130.

<sup>38</sup> K.A. Papadopoulus, *The Trauma of Representation Visual Culture*, cit.

<sup>39</sup> P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010, p. 8.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

contro la Torre Sud<sup>41</sup>. La ri-mediazione, come distanziamento e ripensamento critico, ristabilisce invece «una connessione tra la qualità estetica e il valore testimoniale delle immagini»<sup>42</sup>. Le immagini dell'attentato offrono la possibilità di elaborare un'esperienza nel momento in cui vengono autenticate, ovvero «ricondotte alla loro capacità, evidentemente compromessa, di farsi esperire come una testimonianza del fatto reale e non della sua epifania mediale»<sup>43</sup>.

Il tratto negativo di cui si avvale la presentazione, ovvero la negazione dell'immagine sostituita da uno sfondo nero, è interconnessa alla questione del sublime. Come afferma ancora Montani: «Ciò che l'autore ci chiede di condividere è la sua convinzione che l'immagine canonica delle due torri colpite non sia adeguata alla rappresentazione di quell'orrore. Egli tuttavia non rinuncia a rappresentare, ma lo fa chiedendo all'immagine di attestare precisamente la sua inadeguatezza»<sup>44</sup>. È proprio dal limite dell'immaginazione nel mettere in presenza il rappresentabile che nasce il sentimento sublime, «esso sorge quando l'immaginazione mostra di poter alludere solo in modo indiretto e negativo a ciò che per il suo carattere eccezionale travalica ogni possibile rappresentazione adeguata»<sup>45</sup>.

A ricorrere ad una negazione sistematica dell'immagine (mediatica) del crollo delle torri è inoltre Alejandro Iñarritu nell'episodio del film collettivo *11 settembre 2001 (11' 09'' 01 September 11, 2002)*<sup>46</sup>. Il film si apre con lo schermo nero mentre in sottofondo sentiamo una preghiera cantata dagli Indiani Chamulas del Messico per commemorare i defunti. Improvvisamente, dopo due minuti, la prima immagine, pochi istanti, un flash, un rapido frammento indistinguibile irrompe squarciando il nero. Il suono dell'invocazione viene sovrastato dalle voci degli speaker televisivi che commentano

---

<sup>41</sup> Attraverso il racconto messo in atto dai network televisivi quell'immagine si è fatta portatrice dell'intera portata del trauma storico, come sottolinea anche Marco Dinoi: «anche a posteriori, in occasione degli anniversari dell'evento, per il sistema mediatico l'11 settembre è quella sequenza» M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p. 101.

<sup>42</sup> T. Isabella, *Nastri della memoria*, cit.

<sup>43</sup> P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 8.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>46</sup> Il regista messicano aveva inoltre realizzato delle fotografie raccolte in una serie dal titolo *Blinded By The Light*, scattate durante i giorni seguenti all'attentato. Tuttavia, le immagini non vennero pubblicate sui giornali americani perché accusate di non essere politicamente corrette e opportune dato il momento. A. Young, *Images in the aftermath of trauma: Responding to September 11th*, in «Crime Media Culture», Vol. 3, No. 1, 2007, pp. 30-48.

l'attentato<sup>47</sup>, alternate dalle urla dei testimoni oculari, dalle chiamate delle vittime ai parenti e dal fragore del crollo delle torri. Il sonoro copre la mancanza delle immagini. Come suggerisce Žižek: «un corpo per quello che non possiamo vedere, per quello che sfugge al nostro sguardo emerge come un sostituto per un'immagine che non appare»<sup>48</sup>.

Tuttavia, il nero dello schermo viene interrotto, sempre con maggiore frequenza, dalle immagini dei *jumpers*, che si gettano dalle finestre delle *Twin Towers* per scappare dalle fiamme. Con il passare dei minuti la durata dei filmati di repertorio aumenta e le immagini iniziano a prendere forma e ad acquisire nitidezza. L'insorgere delle immagini, in maniera intrusiva nella mente dello spettatore, come flashback ricorrenti e disturbanti, «*fragmented sensory or motoric experiences*»<sup>49</sup>, così come la decostruzione attuata dal cortometraggio stesso, attraverso la forma di esibizione negativa e aporetica, richiamano il meccanismo dissociativo e sintomatico dell'esperienza traumatica. Tuttavia, la perpetua ripetizione delle immagini dell'attentato non avviene secondo un processo inconscio e compulsivo (*acting out*), ma con il fine di generare un sistema discorsivo nel quale inserirle e ri-medarle. Una volta riqualificate attraverso lo sguardo critico, le immagini tornano ad assumere un imprescindibile valore testimoniale oltre che attestativo<sup>50</sup>. Riflettendo sulle dinamiche, sui limiti rappresentativi e sul carattere dissociativo della dimensione traumatica, la messa in scena dell'immagine dell'assenza, del *visual silence*<sup>51</sup>, apre lo spazio per un'elaborazione cognitiva dell'evento e dei suoi contenuti. L'immagine traumatica, estrapolata dal flusso compulsivo della televisione, riacquisisce valore di testimonianza oltre che di documento nel momento in cui viene ri-mediata e ri-elaborata attraverso un processo di decostruzione e risemantizzazione in un percorso memoriale.

Il finale del film, come afferma lo stesso regista in un'intervista, invita lo spettatore ad un'esperienza catartica<sup>52</sup>. Il sonoro si interrompe e viene mostrato il momento finale del crollo delle due torri. La polvere invade lo schermo. Dopo essersi dissolta, il nero viene

---

<sup>47</sup> I servizi televisivi sull'attentato provengono da canali sudafricani, vietnamiti, polacchi, portoghesi, italiani, francesi, tedeschi e canadesi. M.C. Clemente, *Representing 9/11: Alejandro González Iñárritu's short film in 11'09"01: September 11*, in «E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone», Vol. 9, No. 1, 2011, <https://journals.openedition.org/erea/2060>

<sup>48</sup> S. Žižek, 'I Hear You with My Eyes'; or, *The Invisible Master*, in R. Salecl, S. Žižek (a cura di) *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham-London 1996, p. 93, cit. in M.C. Clemente, *Representing 9/11*, cit.

<sup>49</sup> B.A. Van der Kolk, O. Van der Hart, *The Intrusive Past*, cit., p. 176.

<sup>50</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit.

<sup>51</sup> A. Iñárritu, *Interview with Director*, intervista inclusa nell'edizione Dvd *Artificial Eye*, 2002.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

gradualmente sopraffatto da una luce bianca abbagliante. Le urla delle vittime e dei testimoni oculari che hanno assistito all'evento vengono sostituite da un accompagnamento musicale che richiama una ritrovata armonia<sup>53</sup>, una forma di conforto. La frase che appare in conclusione: «La luce di Dio ci illumina o ci acceca?», in caratteri latini e arabi, prima che una luce accecante avvolga completamente lo schermo, è l'atto finale di un gesto ritualistico per commemorare le vittime dell'attentato così come per attuare un processo di rielaborazione cognitiva del trauma.

### 3.2 *Lo spettacolo del dolore a distanza. Il trauma vicario, la circolazione e disseminazione delle immagini*

I nuovi media hanno indubbiamente ridefinito e riconfigurato in maniera significativa l'identità politica, sociale e memoriale attraverso immagini di violenze e catastrofi, fornendo nuovi modelli di partecipazione ed esperienza. Dal momento che lo spettacolo della sofferenza è un fenomeno sempre più diffuso e normalizzato all'interno dell'universo mediale, risulta necessario riflettere sulle reazioni e sulle risposte pubbliche dello spettatore alle immagini traumatiche esperite in forma indiretta, sulle modalità e le specifiche disposizioni con cui viene coinvolto emotivamente e cognitivamente.

Concentrandosi sulle forme di coinvolgimento prodotte da immagini catastrofiche e sulle diverse posizioni che può assumere l'osservatore davanti a questo scenario, Luc Boltanski individua tre differenti risposte o topiche, «preconvenzioni che inquadrano la coordinazione emozionale fra colui che trasmette e colui che riceve una sofferenza a distanza, attraverso forme atte a nutrire l'immaginazione»<sup>54</sup>. La prima delle tre topiche illustrate da Boltanski è quella della denuncia. L'individuo, mosso dall'indignazione davanti allo spettacolo di una sofferenza lontana, ricerca un persecutore. Lo sguardo e l'attenzione sono infatti rivolti al colpevole e non alla situazione della vittima. Tuttavia, la violenza con cui rischia di riversarsi l'accusa deve essere giustificata per mezzo di

---

<sup>53</sup> L'accompagnamento sonoro si inserisce nella tradizione del compositore americano Samuel Barber, il cui Adagio per archi era stato suonato dalla *BBC orchestra* il 15 Settembre 2001 in memoria delle vittime dell'attentato. M.C. Clemente, *Representing 9/11*, cit.

<sup>54</sup> Le topiche formulate da Boltanski si erano delineate tra la seconda metà del XVIII sec. e la prima metà del XIX sec., a seguito della formazione di generi letterari differenti come il pamphlet, il romanzo e la critica d'arte. L. Boltanski, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris 1993; *Lo spettacolo del dolore: Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 87.

prove fattuali che non devono dipendere da un interesse personale o da un punto di vista. Come sottolinea lo studioso: «lo spettatore non può attardarsi nell'emozione. Occorre invece che egli domini la propria emozione, la faccia tacere per stare sui fatti, perché raccogliere le prove è necessariamente orientare l'attenzione verso il mondo degli oggetti per fondare l'accusa concretamente»<sup>55</sup>. Il discorso d'accusa deve dunque avvalersi oltre che dell'indignazione dell'enunciatore anche di una minuziosa osservazione rispondente ai fatti e non alle emozioni.

La seconda possibile risposta che si presenta ad uno spettatore che osserva a distanza la sofferenza altrui è la topica del sentimento. In questo caso l'osservatore simpatizza con i sentimenti di gratitudine che la vittima nutre per il suo benefattore. Attraverso questo legame, lo spettatore non prova indignazione per ciò a cui è esposto ma intenerimento. Non è prevista dunque un'accusa, la ricerca di un colpevole da perseguire, ma ad emergere è la spontaneità del sentimento che porta «all'esteriorizzazione dell'interiorità»<sup>56</sup>. A differenza della topica della denuncia, che attiva una metafisica della giustizia, le cui regole enunciatrici si potevano riscontrare nel saggio politico, quella del sentimento, che richiama invece la forma del romanzo e mescola diversi registri e tecniche discorsive, racconto di fatti e della vita interiore dei personaggi, si orienta verso una metafisica dell'interiorità. L'osservatore non deve limitarsi ad assistere alle sofferenze subite dalla vittima semplicemente per commuoversi, ma deve contemporaneamente «fare ritorno su sé stesso, andare verso l'interiorità, aprirsi all'ascolto del proprio cuore»<sup>57</sup>.

Tuttavia, queste due risposte pongono diverse problematiche. Per quanto riguarda la topica della denuncia non è sempre possibile identificare un colpevole a partire dalle immagini che osserva lo spettatore, manca dunque spesso un chiaro bersaglio su cui muovere l'accusa. Per quanto concerne invece la topica del sentimento, spesso la commozione che si prova davanti al dolore degli altri rischia di trattarsi di «un godimento egoistico di cui non si era a conoscenza»<sup>58</sup>. Nonostante ci si liberi della presenza del persecutore, per far valere la figura di un benefattore, lo spettatore si allontana anche dal sofferente.

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 180.

Mentre la topica della denuncia e la topica del sentimento sono rivolte all'azione collettiva (la prima utilizzando l'accusa come strumento di mobilitazione contro i persecutori delle sofferenze, la seconda per promuovere un aiuto benevolo nei confronti del sofferente), Boltanski delinea una terza risposta che instaura una relazione interiorizzata e individuale con il dolore a distanza, quella estetica che si riconduce al tema del sublime. Lo studioso sottolinea come la topica estetica preveda un incremento di riflessività rispetto alle prime due. Questa via considera:

la sofferenza dell'infelice né come ingiusta (per indignarsene), né come commovente (per intenerirsi), bensì come sublime. [...] Trattenendo l'emozione che monta in lui per liberarsi come indignazione o come intenerimento, rifiutando le maschere della denuncia e del sentimento, questo terzo spettatore affronta la verità e la guarda in faccia. Cosa vede? L'orrore<sup>59</sup>.

La topica estetica è «volontariamente separata dalla questione politica, non risulta più sottomessa agli obblighi di un mondo concepito in maniera strutturale»<sup>60</sup>. In questo modo, il sentimento e la commozione non sfociano in atti ipocriti o accusatori grazie ad un intervento riflessivo da parte dell'osservatore, attraverso un coordinamento tra «ciò che è stato visto e il modo in cui lo spettatore ne è stato personalmente toccato»<sup>61</sup>. L'artista interpreta l'orrore restituendolo nella sua irrepresentabilità<sup>62</sup>.

Nella restituzione del dolore a distanza entra in gioco la politica della pietà che «si appropria della sofferenza per farne l'argomento politico per eccellenza»<sup>63</sup>. La pietà è un principio politicamente costituito che cerca di bilanciare l'appropriazione e la comunicazione della sofferenza altrui, esibita agli occhi delle persone che non la provano, con le sensazioni proprie nel testimoniarla e l'atteggiamento di impegno e solidarietà che muove lo spettatore. La politica della pietà, in prima istanza, mette in relazione l'osservatore con il sofferente, con il primo distanziato in maniera accurata e netta dalla

---

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. XVI.

<sup>62</sup> P. Montani, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in «Enciclopedia Treccani» 2009, [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/)

<sup>63</sup> L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, cit., p. 53.

sfortunata condizione quotidiana di quest'ultimo<sup>64</sup>. L'ostacolo della distanza tra l'osservatore e il sofferente può venir superato dalla facoltà dell'immaginazione, che riesce a distinguere un'emozione mediatica e un'emozione reale, permettendo il «passaggio da un coinvolgimento e da una parola individuale a un impegno collettivo»<sup>65</sup>.

Richiamando la teoria dei sentimenti morali elaborata da Adam Smith nel XVIII secolo<sup>66</sup>, il sociologo francese identifica nella sintesi di un collettivo, che vada oltre le specificità individuali, il punto di convergenza per uno spettatore puro, «personalmente al riparo dalla specifica avversità che provoca la sofferenza dell'infelice»<sup>67</sup>. Nonostante l'emozione ricada nella dimensione individuale, è possibile passare ad un'azione collettiva nel momento in cui lo spettatore riflessivo assume consapevolezza dell'obbligo ad agire, dettato dalla propria coscienza morale. Questo impegno, secondo Boltanski, può manifestarsi attraverso diverse modalità, da un apporto impersonale come una donazione o un aiuto finanziario fino ad un impegno più diretto o in prima persona come un intervento pubblico.

Tuttavia, la politica della pietà assume tratti nuovi a seguito dei processi di globalizzazione e dell'accrescersi della distanza tra spettatore e sofferente. La trasmissione e fruizione di immagini è infatti inevitabilmente riconfigurata dalle tecnologie moderne di mediazione come la televisione e internet che mantengono un ruolo cruciale nel presentare la miseria e la sofferenza umana. Per attivare un coinvolgimento morale o addirittura promuovere l'intento e l'impegno ad agire attivamente è necessario che lo spettacolo del dolore abbia un forte impatto emozionale. In questo modo, la sofferenza viene resa esemplare, spettacolarizzata, grazie ad un insieme di caratteristiche e dettagli atti a renderla il più patetica possibile. Secondo

---

<sup>64</sup> Il concetto di "politica della pietà" è stato elaborato originariamente da Hanna Arendt nel saggio *On Revolution*, in cui la studiosa pone la rivoluzione francese e quella russa, dominate dalla questione sociale, in contrapposizione con quella americana, mossa invece dal valore della libertà. Per delineare la politica della pietà Arendt individua due tratti specifici, ovvero la distinzione tra sofferenti ed esseri umani che non soffrono e la concentrazione posta sullo sguardo, sullo spettacolo del dolore. Arendt lega la politica della pietà ad un impulso che attrae l'essere umano verso il debole, con l'intento di nutrirsi e di glorificarsi di quella sofferenza. H. Arendt, (1963) *On revolution*, Penguin, New York 2008; *Sulla rivoluzione*, Einaudi, Torino 2009. Contrariamente, Boltanski propone questo concetto come «una via realistica di impegno per lo spettatore comune alle prese con il dilemma dell'azione adeguata al proprio orientamento di valore». L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, cit., p. XV.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. XVI.

<sup>66</sup> A. Smith, (1759) *The Theory of Moral Sentiments*, Penguin, London 2010; *Teoria dei sentimenti morali*, Mondadori, Milano 1997.

<sup>67</sup> L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, cit., p. 57.

Boltanski, la politica della pietà prevede una sfera pubblica in cui lo spettatore è un individuo sia con sensibilità affettive, che viene coinvolto emotivamente dalla sofferenza di cui è testimone, sia con capacità cognitive, che possano portarlo a riflettere in maniera approfondita sullo spettacolo del dolore in maniera imparziale, in modo da poter prendere le proprie decisioni autonomamente.

Tuttavia, lo spettacolo della sofferenza mediato dai mezzi di comunicazione di massa non comporta necessariamente coinvolgimento, una presa di posizione o un'azione. Contrariamente, secondo quanto afferma Susan Sontag, questo rischia di anestetizzare lo spettatore a causa del sovraccarico e della proliferazione di una certa tipologia di immagini<sup>68</sup>. La studiosa prosegue la riflessione intorno alla trasmissione e spettacolarizzazione del dolore a distanza, strettamente interconnessa alla produzione e alla circolazione dell'immaginario moderno, nel suo testo *Davanti al dolore degli altri*<sup>69</sup>. Un'immagine può essere privata della propria potenza comunicativa, del valore testimoniale e della forza politica dal modo in cui questa viene impiegata, in cui viene vista e dalla frequenza con cui appare. A causa della sovraesposizione, l'immagine rischia di perdere contatto con la realtà. Il flusso incondizionato di immagini, che diventano oggetti di consumo, impedisce all'osservatore di privilegiarne una singola e di assumere uno sguardo critico. Tuttavia, secondo la studiosa, lo spettatore può stancarsi e restare indifferente di fronte alle immagini televisive non per il sovraccarico d'informazioni o per la saturazione visiva ma per l'instabilità dell'attenzione provocata dal medium, per «la passività che ottunde i sentimenti»<sup>70</sup>, che ostacola qualunque forma di elaborazione attiva.

La compassione e il sentimentalismo possono diventare sentimenti mistificatori che consolidano il nostro rapporto con il potere dal momento che «ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti»<sup>71</sup>. Tuttavia, Sontag sostiene che sia necessario lasciarsi perseguitare dalle immagini più atroci, la cui «scintilla iniziale» deve essere tradotta in azione, non limitarsi ad una dichiarazione d'impotenza ma promuovere una riflessione «su come i nostri

---

<sup>68</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit.

<sup>69</sup> Susan Sontag prosegue alcune riflessioni sulla rappresentazione visiva della guerra già delineate in S. Sontag, *On Photography*, Straus and Giroux, New York 1977; *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

privilegi si collocano sulla carta geografica delle [...] sofferenze e possono – in modi che preferiremmo non immaginare – essere connessi a tali sofferenze, dal momento che la ricchezza di alcuni può implicare l’indigenza di altri»<sup>72</sup>. L’atto di guardare e di ricordare diventa un atto etico<sup>73</sup>. Rifiutare l’immagine non rende innocente lo spettatore ma lo allontana da ogni assunzione di responsabilità, «nessuno dopo una certa età ha il diritto a questo tipo di innocenza, di superficialità, a questo grado di ignoranza o amnesia... Lasciamo che le immagini atroci ci perseguitino»<sup>74</sup>.

Come sottolinea ancora Sontag, le immagini si collocano come tracce indelebili nella memoria, delineando «percorsi di riferimento che possono servire da totem per una causa: un sentimento si cristallizza più facilmente attorno ad un’immagine che a uno slogan verbale»<sup>75</sup>. La studiosa fa riferimento allo choc che provò quando vide per la prima volta alcune fotografie scattate durante la liberazione dei campi di concentramento di Dachau e Bergen-Belsen, in cui si imbattè per caso per caso in una libreria di Santa Monica nel Luglio del 1945. Questa esperienza provocò, racconta Sontag, una modificazione permanente della propria identità:

Non ho mai visto nulla – nelle foto o nella vita reale – che mi abbia ferito così nettamente, profondamente, istantaneamente. [...] Quando ho guardato quelle fotografie, qualcosa si è spezzato. Un limite era stato raggiunto, e non solo di orrore. Mi sentivo irrevocabilmente addolorata, ferita, ma una parte dei miei sentimenti ha cominciato a rimpicciolirsi; qualcosa è morto; qualcosa sta ancora piangendo<sup>76</sup>.

L’esperienza mediata dalle fotografie richiama inoltre la reazione ritardata e latente nell’elaborazione del trauma. Come sottolinea la studiosa: «ho visto queste fotografie quando avevo circa dodici anni e solo in seguito ho realmente compreso cosa significassero, nonostante l’episodio fosse accaduto molti anni prima»<sup>77</sup>. Seguendo il

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Nel film *Inextinguishable Fire* (1969), Harun Farouki sfida lo spettatore e la sua avversione nell’osservare immagini di orrore e violenze, «Prima chiuderai gli occhi davanti all’immagine. In seguito, chiuderai gli occhi alla memoria, poi ai fatti. Infine, distoglierai lo sguardo dall’intero contesto».

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>76</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 20.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

pensiero di Joshua Hirsch<sup>78</sup>, che richiama il racconto di Sontag per interrogarsi sull'insorgere del trauma attraverso la veicolazione di immagini fotografiche, Ann Kaplan riflette sulla propagazione mediatica dello spettacolo del dolore e su come questo immaginario possa comportare forme secondarie di traumatizzazione<sup>79</sup>. Per prima cosa la studiosa identifica differenti gradi di prossimità del soggetto rispetto ad un evento traumatico. È fondamentale infatti considerare la posizione fisica e la condizione contestuale dell'individuo nei confronti dell'accaduto, dal momento che differenti modalità di esperienza determinano l'intensità e il grado di traumatizzazione. Se da un estremo viene collocato chi esperisce in maniera diretta il trauma, dal lato opposto si trova una figura distante geograficamente che non ha connessioni con la vittima. Tra questi due poli vengono individuati una serie di tipologie e gradi contemplati di trauma che prevedono il coinvolgimento dei familiari o degli amici della vittima, i lavoratori che giungono con il verificarsi di una catastrofe, come vigili del fuoco o volontari o chi, ad esempio, affronta il trauma attraverso il racconto di un paziente clinizzato nel momento in cui offre il proprio aiuto di consulenza e assistenza.

Ad ogni modo, nell'epoca post-mediatica e connettiva<sup>80</sup>, in cui i network globali proiettano immagini di catastrofi da tutto il mondo nel momento stesso in cui si verificano, la maggior parte delle persone si trova ad esperire il trauma in maniera vicaria, indiretta. La figura del testimone nel ventunesimo secolo cambia radicalmente dal momento che i media rendono chiunque consapevole di quello che sta accadendo nel mondo. La posizione dello spettatore risulta paradossale, puntualizza John Ellis facendo riferimento al mezzo televisivo. Se da una parte si può sentire al sicuro e a debita distanza, dall'altra parte l'osservatore è un testimone oculare completamente impotente<sup>81</sup>. Risulta tuttavia impossibile teorizzare il *mediated trauma*, dal momento che una volta filmata e trasmessa allo spettatore, la sofferenza entra in «una nuova economia simbolica che prevede varie posizioni di identificazione, interpretazione e reazione»<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> J. Hirsch, *Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary*, in E.A. Kaplan, B. Wang (a cura di) *Trauma and Cinema*, cit., pp. 93-122.

<sup>79</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit.

<sup>80</sup> Per una riflessione su come la “svolta connettiva”, lo sviluppo della comunicazione e trasmissione di informazioni in tempo reale, abbia profondamente cambiato il trattamento e la comprensione della memoria, delle sue funzioni e disfunzioni si veda A. Hoskins, *Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn*, in «Parallax», Vol. 17, No. 4, pp. 19-31.

<sup>81</sup> J. Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, I. B. Tauris, London 2000.

<sup>82</sup> A. Meek, *Media Traumatization, Symbolic Wounds and Digital Culture*, in «Communication and Media», Vol. 11, No. 38, 2016, pp. 91-110, (104).

Il concetto di trauma diventa instabile e variabile. A partire da questo assunto, al fine di interrogarsi sul *mediatized secondary trauma*, il cui punto di partenza è ancora l'11 settembre, episodio che ha prodotto nuovi soggetti, nuove figure testimoniali, Kaplan delinea e analizza tre possibili risposte dello spettatore alle immagini di disastri e catastrofi esperite attraverso i mezzi di comunicazione di massa<sup>83</sup>. Il primo profilo è quello del trauma secondario o vicario in cui l'osservatore è choccato «fino a raggiungere una sovrastimolazione empatica»<sup>84</sup>. Tale fenomeno tuttavia non è stato ancora investigato, in maniera approfondita, negli studi culturali e umanistici, come sottolinea in prima istanza Kaplan che, per elaborare la propria riflessione, parte dalle ricerche svolte in ambito clinico. Concettualizzato in un primo momento dagli psicologi Pearlman e Saakvitne, il trauma vicario viene considerato un effetto deleterio della *trauma therapy* sul terapeuta. I due studiosi elaborarono un questionario che sottoposero a cento-ottantotto terapeuti concernente l'esposizione al materiale e all'esperienza traumatica dei propri pazienti. Gli psicologi evidenziarono problemi residuali che affliggevano i terapeuti, dalla difficoltà a smettere di pensare al trauma dei soggetti in cura a sintomi somatici quali mal di testa, insonnia, nausea, vulnerabilità, difficoltà a relazionarsi con altre persone, alienazione, perdita progressiva di energia e fiducia in sé stessi, fino all'insorgere di allucinazioni e dissociazioni<sup>85</sup>.

Il trauma vicario, secondo quanto teorizzato da Martin Hoffman, si inserisce all'interno di una teoria sull'empatia basata sui comportamenti pro-sociali, interconnessa con le motivazioni che spingono i terapeuti ad aiutare i propri pazienti<sup>86</sup>. Nel momento in cui il racconto del paziente diviene vivido, il terapeuta può esperire le immagini traumatiche dell'evento, immaginando sé stesso al posto del sofferente. Dai responsi dei terapeuti, raccolti da Hoffman, emerge la potenza visiva del racconto dei pazienti, «Ero sbalordito dalla chiarezza del suo processo di ripensamento e della verbalizzazione dei suoi sentimenti, tanto da permettermi di immaginarmi visivamente la scena che stava

---

<sup>83</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit.

<sup>84</sup> E.A. Kaplan, *Global trauma and public feelings: Viewing images of catastrophe*, in «Consumption, Markets and Culture», Vol. 11, No. 1, 2008, pp. 3-24, (4).

<sup>85</sup> L.A. Pearlman, K.W. Saakvitne, *Trauma and the therapist: Countertransference and vicarious traumatization in psychotherapy with incest survivors*, W.W. Norton, New York 1995.

<sup>86</sup> M. Hoffman, *Empathy and moral development: Implications for caring and justice*, Cambridge University Press, New York 2000.

descrivendo»<sup>87</sup>. Il sorgere di immagini fantasmatiche nel racconto dei soggetti, di odori e di sensazioni aptiche, legate alla drammaticità dell'episodio narrato, permette a Kaplan di collegare la visualità dei resoconti clinici con la condizione relativa alla spettatorialità cinematografica o alla fruizione mediata da altri mezzi di comunicazione audiovisivi.

Come abbiamo sottolineato in precedenza, lo stress vicario di natura empatica deriva dall'esposizione del terapeuta ai traumi del paziente. Tuttavia, l'identificazione con il soggetto e il suo racconto è inevitabilmente connessa alla storia precedente del terapeuta. Similmente, l'impatto traumatico secondario, dovuto alla visione di immagini di dolore o violenza, non coinvolge indistintamente ogni spettatore. Facendo riferimento all'esperienza di visione di un film, Kaplan sottolinea come, nonostante la maggior parte degli spettatori se infastiditi o particolarmente turbati da determinate immagini lascino deliberatamente la sala cinematografica, per evitare di incorrere in un potenziale trauma secondario, nel momento in cui il racconto si riconduce ad una situazione traumatica che il soggetto ha esperito in maniera diretta o indiretta, il proprio responso potrebbe essere diametralmente opposto rispetto a chi non ha la stessa associazione. Il trauma vicario è inoltre strettamente interconnesso con la forma che assumono le immagini trasmesse così come con le tecniche e le strategie utilizzate nella costruzione del racconto.

La seconda reazione spettatoriale individuata da Kaplan, definita *empty empathy*, si riscontra a causa della transitoria e fugace natura delle emozioni empatiche che lo spettatore spesso esperisce attraverso i media<sup>88</sup>. Presentando all'osservatore o al lettore una quotidiana raffica di immagini di sofferenza e di dolore, come frammenti di una larga e complessa situazione di cui il pubblico generalmente non conosce il contesto, i media neutralizzano la carica traumatica delle immagini incoraggiando sentimentalismo e impedendo un processo di identificazione e ri-elaborazione. Kaplan prende in esame la copertura mediatica della guerra in Iraq del 2003 sottolineando come inizialmente

---

<sup>87</sup> M. Hoffman, *Empathy and Vicarious Traumatization*." Unpublished manuscript, 2003, pp. 11, cit. in E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 90.

<sup>88</sup> Nel delineare la concettualizzazione di *empty empathy*, Kaplan fa riferimento al saggio di John Berger *Photographs of Agony*, in cui l'attenzione si concentra sulle fotografie scattate durante la guerra in Vietnam. Secondo Berger, lo spettatore che osserva fotografie che ritraggono dolore e sofferenza può avere due reazioni. La prima si riferisce all'impossibilità di essere utile al sofferente mentre la seconda comporta un'azione che tuttavia rimane illusoria. In questo caso, l'osservatore acquisisce consapevolezza riguardo la propria mancanza di libertà politica e di influenza nei confronti della guerra in corso. J. Berger, *Photographs of Agony*, in Id. *About Looking*, Vintage Books, New York 1980, pp. 41-44; *Fotografie d'agonia*, in Id. *Sul guardare*, Mondadori, Milano 2003.

venissero censurate le immagini dei soldati americani feriti o rimasti uccisi nel conflitto<sup>89</sup>. L'assenza di immagini che mostrano vittime americane contraddistingueva inoltre la copertura mediatica della guerra del Golfo (1990-1991)<sup>90</sup>. Al fine di rivendicare la propria superiorità in campo bellico, le forze armate americane promossero infatti la diffusione, da parte dei network televisivi, di immagini che restituivano l'idea di una guerra tecnologica<sup>91</sup>. La vista dei cadaveri e dei feriti venne sostituita dall' «occhio antisettico» delle bombe intelligenti<sup>92</sup>. Questo sistema di visualizzazione ha occultato il conflitto e le sue conseguenze materiali<sup>93</sup>, trasformando l'azione in qualcosa di irrealista<sup>94</sup>, tanto che, secondo quanto afferma provocatoriamente Baudrillard, la guerra del Golfo non sarebbe mai accaduta<sup>95</sup>. La guerra in Iraq poteva invece essere considerata alla stregua di un film

---

<sup>89</sup> Ad ogni modo, dopo l'11 settembre, l'occhio della camera si concentra spesso sui corpi esanimi e martoriati delle principali figure terroristiche come Saddam Hussein e i suoi figli. Riflettendo sulla produzione e disseminazione delle immagini, dalla distruzione del *World Trade Center*, all'umiliazione pubblica inflitta al dittatore iracheno, dai video che mostrano la decapitazione degli ostaggi americani alle foto delle torture effettuate nella prigione di Abu Ghraib, William Mitchell parla di «guerra delle immagini» il cui fine consiste nel «traumatizzare il sistema nervoso collettivo attraverso i media». W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The war of images, 9/11 to the present*, University of Chicago Press, Chicago 2010; *Cloning Terror: La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze 2011, p. 185.

<sup>90</sup> E.A. Kaplan, *Global trauma and public feelings*, cit.

<sup>91</sup> E.P. Guittet, A. Zevnik, *Exposed images of war*, in L. Åhäll, T. Gregory (a cura di) *Emotions, Politics and War*, Routledge, New York 2015, pp. 195-209.

<sup>92</sup> D. Apel, *War Culture and the Contest of Images*, Rutgers University Press, New Jersey-London 2012, p. 19.

<sup>93</sup> Riflettendo sulle dinamiche di potere e di presentazione, che avevano caratterizzato la copertura televisiva del conflitto, Serge Daney sostiene che «la guerra del Golfo è stata molto adeguatamente coperta (e allo stesso tempo ri-coperta), dato che la televisione, volente o nolente, non ha potuto mostrare che le immagini di cui oggi è chiaro che facevano già parte della vittoria. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Aléas, Lyon 1991; tr. parziale, *Cinema, televisione, informazione*, E/O, Roma 1999, p. 143, cit. in M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit., p. 48.

<sup>94</sup> A rimanere impresse nella mente dei telespettatori erano immagini operazionali, frutto di uno sviluppo tecnologico quasi fantascientifico per l'epoca, come gli scatti ottenuti da camere montate direttamente sulle testate missilistiche, sui droni o riprese in modalità visione notturna. Una riflessione esemplare sulle trasformazioni dei media elettronici nell'esperienza e nell'immaginario bellico-politico viene elaborata da Harun Farocki in *War at a Distance* (2003). Diventa sempre più difficile distinguere immagini reali e immagini generate dal computer. Le immagini catturate dall'occhio meccanico non assumono solo un valore testimoniale ma contengono informazioni e dati che, fornendo una modellizzazione dello spazio, indirizzano l'attacco militare, come avviene per i droni o i missili teleguidati. Per un'analisi approfondita sul film di Farocki si veda ad esempio M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit.; N.M. Alter, *One, Two, Three Montages ... Harun Farocki's War Documentaries*, in A. Juhasz, A. Lebow (a cura di) *A Companion to Contemporary Documentary Film*, cit., pp. 431-453; M. Guerri, *Le immagini operative e le guerre contemporanee*, in L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa (a cura di) *Harun Farocki, Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 321-336.

<sup>95</sup> J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Éditions Galilée, Paris 1991; *Guerra virtuale e guerra reale: alcune riflessioni sul conflitto del golfo*, Mimesis, Milano 1991.

dal momento che era «talmente prevista, programmata, anticipata, prescritta e modellizzata, da aver esaurito tutte le proprie possibilità ancor prima di aver luogo»<sup>96</sup>.

Sulla copertura televisiva della guerra in Iraq si sofferma anche Lilie Chouliaraki, focalizzando la propria attenzione sulla rappresentazione di un episodio in particolare, ovvero il bombardamento di Baghdad nel 2003, durante i primi giorni in cui venne attuata la tattica militare *shock and awe*<sup>97</sup>. La studiosa, prendendo in esame il video trasmesso dalla BBC, evidenzia come l'attacco, inquadrato da distante, metta in scena esclusivamente la spettacolarità del bombardamento, mostrando una moltitudine di effetti fantasmagorici, scie fluorescenti che illuminano il cielo, occultando la rappresentazione del dolore e della sofferenza umana<sup>98</sup>. Nonostante possa sembrare che cerchi di mantenere un'aura di oggettività e imparzialità, questa strategia di mediazione, nota Chouliaraki, evidenzia una chiara posizione nei confronti del conflitto<sup>99</sup>. La rappresentazione estremamente estetizzata dell'attacco rientra nella forma sublime delineata da Boltanski. La spettacolarizzazione, messa in onda mostrando un'azione senza nemici o vittime, non comporta una risposta emozionale nello spettatore ma prevede una forma di contemplazione, parte di un'esperienza sensoriale e sensazionale, costruendo una narrazione che valida e legittima il discorso politico come l'invasione militare in Iraq.

Nonostante la stampa e i network televisivi censurassero le immagini dei soldati feriti o rimasti uccisi nel conflitto, prediligendo interviste a membri dell'esercito che raccontano la propria esperienza, nel Marzo del 2003 una sezione del «New York Times», dal titolo *A Nation at War*, si focalizza sui volti e sulle storie delle prime vittime americane. Lo speciale mostra ventisette ritratti che sembrano richiamare la forma e la struttura dei ritratti raffiguranti le vittime dell'11 settembre. Non vengono mostrate immagini di corpi mutilati e martoriati ma ordinate fotografie ufficiali che sembrano voler

---

<sup>96</sup> J. Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Éditions Galilée, Paris; *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 111.

<sup>97</sup> Chiamata anche "dominio rapido", questa strategia consiste nel mettere in campo una potenza di fuoco travolgente e manovre altamente spettacolari al fine di dimostrare una netta superiorità, minando la sicurezza del nemico. H.K. Ullman, J.P. Wade, *Shock And Awe: Achieving Rapid Dominance*, National Defense University, Washington 1996.

<sup>98</sup> James Der Derian conia il termine *hygienic wars* facendo riferimento alle guerre virtuose alla cui base c'è la capacità tecnologica di attaccare dalla distanza, promuovendo una visione apparentemente senza sangue, senza il costo di vite umane. J. Der Derian, *Virtuous war/virtual theory*, in «International Affairs», Vol. 76, No. 4, 2000, pp. 771-788.

<sup>99</sup> L. Chouliaraki, *Towards an analytics of mediation*, in «Critical Discourse Studies», Vol. 3, No. 2, 2006, pp. 153-178.

rendere la morte dei soldati un atto di sacrificio compiuto per una nobile causa. Nonostante non abbia alcun tipo di legame con la vittima, il lettore prova empatia per la morte di questi giovani, uomini e donne, così come per le loro famiglie. Tuttavia, questa rappresentazione sembrerebbe comportare, secondo quanto afferma Kaplan, esclusivamente un sentimento di patriottismo da parte dell'osservatore. Il sentimentalismo e la sua *empty empathy* sono provocati dal momento che la focalizzazione viene posta sugli individui piuttosto che su questioni più ampie, concernenti le ragioni della guerra in Iraq, l'impatto globale che questa aveva avuto, il suo esito sulla politica americana e il devastante effetto sulla vita dei civili iracheni<sup>100</sup>.

Il secondo esempio preso in esame da Kaplan è un documentario presentato da un suo studente durante un corso universitario alla British Columbia di Vancouver nella primavera del 2001. Il film, incentrato sulla situazione delle donne in Rwanda, contiene lunghe interviste in cui le vittime raccontano le violenze subite, dallo stupro alla guerra interrazziale. Se la reazione di Kaplan è duplice, provare indignazione e rabbia nei confronti dei perpetratori dei crimini e dolore per la sofferenza delle donne, molti studenti del corso trovano lo sguardo incarnato nel film estremamente voyeuristico e patemico nell'espone e restituire il dolore delle vittime, con il fine ultimo di rendere l'evento sensazionalistico. Se da una parte, la studiosa riesce ad identificarsi con le vittime, molti studenti provano *empty empathy* per quel genere di rappresentazione. Questo esempio mostra la complessità nel teorizzare la posizione e le reazioni dello spettatore nei confronti di un film o di immagini mediate dalla televisione o da internet<sup>101</sup>.

La terza reazione dello spettatore, che assiste ad una catastrofe a distanza, mediata, comporta una forma di testimonianza che lo posiziona in «*a positive pro-social manner*» e che, maggiormente rispetto alle prime due risposte, coinvolge la dimensione etica<sup>102</sup>. Per sviluppare il concetto di *ethical witnessing*, Kaplan fa ancora riferimento all'esempio descritto da Susan Sontag, in cui sostiene che la propria esperienza sia profondamente cambiata a seguito della visione delle fotografie dell'Olocausto. La studiosa definisce questo processo di trasformazione «*the Sontag effect*», che si differisce dall'*empty empathy* dal momento che comporta una certa distanza e un grado di consapevolezza nei

---

<sup>100</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture*, cit.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> E.A. Kaplan, *Global trauma and public feelings*, cit., p. 4.

confronti dell'accaduto<sup>103</sup>. Il rapporto di vicinanza che comportano le condivisioni empatiche può invece portare ad una sovrastimolazione sensoriale fino al trauma vicario. La testimonianza prevede un responso etico che potrebbe cambiare la visione delle cose, portando alla denuncia di soprusi e di ingiustizie. Nonostante anche la traumatizzazione vicaria possa includere una componente testimoniale, l'*ethical witnessing*, piuttosto che ad una sovrastimolazione sensoriale, porta ad una più ampia comprensione del significato dell'evento (cosa abbiano subito le vittime), conducendo ad una forma diretta di attivismo.

Il concetto *ethical witnessing* prevede dunque una distanza non atta a far perdurare il responso emotivo ma a suggerire un'autoanalisi critica, un'elaborazione. Secondo Sontag, il fatto che non veniamo «completamente trasformati» dalle immagini di dolore e atrocità «non mette in discussione il valore etico dell'immagine»<sup>104</sup>. «Non c'è niente di sbagliato», continua la studiosa, «nello stare indietro e pensare»<sup>105</sup>. L'immagine etica invita dunque lo spettatore a «prestare attenzione, a riflettere, ad imparare, a esaminare, a razionalizzare la sofferenza di massa offerta dai poteri istituzionalizzati»<sup>106</sup>.

### 3.3 Immagini dal fronte

Il grado di prossimità e il coinvolgimento apportati dal mezzo televisivo hanno senza dubbio riconfigurato radicalmente le reazioni dello spettatore nei confronti di scenari di dolore e sofferenza, che possono essere esperiti da una platea globale anche a distanza. Tuttavia, dalle riflessioni e considerazioni affrontate, abbiamo notato come il mezzo televisivo sia agente di responsabilità morale, posizionando lo spettatore in qualità di testimone in maniera molteplice e controversa. Se da una parte, condividere e trasmettere su scala globale immagini di sofferenza può comportare nuove forme di sensibilità e attivismo, contrariamente, la sovraesposizione e la proliferazione di questo scenario così come la distanza temporale, culturale e geografica che intercorre tra l'evento mediato e lo spettatore possono avere un effetto anestetizzante, rendendo lo spettacolo del dolore

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>104</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 116.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 104.

qualcosa di addomesticato. Le immagini traumatiche in questo modo rischiano di perdere il proprio valore politico e testimoniale restando semplicemente delle prove fattuali.

Il ruolo dei media nel rappresentare e raffigurare conflitti o scenari catastrofici è cruciale oltre che per condizionare la risposta del singolo spettatore anche per promuovere un'azione o assistenza umanitaria collettiva. Come afferma Thomas Keenan, facendo riferimento a quello che viene definito *CNN effect*<sup>107</sup>, non possiamo parlare di quello che è accaduto in Bosnia, in Somalia o in Rwanda tralasciando la presenza dei media, senza la quale non ci può essere alcuna azione umanitaria<sup>108</sup>. Parafrasando le parole di Kouchner, che definisce questo aspetto *la loi du tapage*, l'immaginario televisivo e le strategie impiegate nella costruzione del racconto del conflitto guidano e promuovono scelte concernenti l'intervento militare o l'assistenza umanitaria<sup>109</sup>.

Nonostante la situazione sia chiaramente molto più complessa e coinvolga uno scenario globale, secondo questo assunto, le immagini trasmesse dai media avrebbero favorito l'intervento delle Nazioni Unite in Somalia, al fine di arginare il crescente stato di caos e la grave carestia che stava sconvolgendo la nazione a seguito della guerra civile scoppiata nel 1986<sup>110</sup>. Secondo quanto afferma Kouchner, non ci sarebbe stato alcun intervento se i media non avessero documentato la crisi umanitaria mostrando oltre che immagini di bambini affamati anche gruppi armati contro civili indifesi, persone prese in ostaggio e cadaveri trascinati in strada<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Per *CNN effect* si intende l'uso da parte dei network televisivi di immagini traumatiche di crisi umanitarie, proposte con il fine di indirizzare l'attenzione dell'opinione pubblica e della politica verso scenari trascurati. Tra i numerosi contributi sul fenomeno si veda ad esempio J. Benthall, *Disasters, Relief, and the Media*, I.B. Tauris, London 1993; W.P. Strobel, *Late-Breaking Foreign Policy: The News Media's Influence on Peace Operations*, U.S. Institute of Peace, Washington 1997; S. Livingstone, *Clarifying the CNN Effect: An Examination of Media Effects According to Type of Military Intervention*, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics, and Public Policy, Harvard University, Cambridge 1997; S. Moeller, *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, Routledge, New York 1999; P. Seib, *Headline Diplomacy: How News Coverage Affects Foreign Policy*, Praeger, Westport 1997; R.I. Rotberg, T.G. Weiss (a cura di), *From Massacres to Genocide: The Media, Public Policy, and Humanitarian Crises*, Brookings Institution, Washington 1996; J. Neuman, *Lights, Camera, War: Is Media Technology Driving International Politics?*, St. Martin's, New York 1996; L. Minear, C. Scott, T.G. Weiss, *The News Media, Civil War, and Humanitarian Action*, Lynne Rienner, Boulder 1996.

<sup>108</sup> T. Keenan, *Publicity and Indifference: Media, Surveillance and Humanitarian Intervention*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 15-40.

<sup>109</sup> B. Kouchner, *Le malheur des autres*, Odile Jacob, Paris 1991.

<sup>110</sup> L'intervento umanitario si concretizzò con diverse missioni tra cui l'Operazione *Restore Hope* che si svolse dal 3 dicembre 1992 al 4 maggio 1993 sotto la guida degli Stati Uniti. E. Girardet (a cura di), *Somalia, Rwanda, and Beyond: The Role of the International Media in Wars and Humanitarian Crises*, Crosslines, Dublin 1995.

<sup>111</sup> B. Kouchner, *Le malheur des autres*, cit.

Contrariamente, in occasione della guerra in Bosnia Erzegovina (1992-1995), nonostante la notevole copertura mediatica, nonostante ogni evento sembrasse essere documentato e colto dalla macchina da presa, non si è verificato lo stesso interesse da parte dell'opinione pubblica e non si è arrivati ad un intervento come quello verificatosi in Somalia<sup>112</sup>. Su questa situazione interviene il reporter della CNN Christiane Amanpour:

Riprendevamo quotidianamente la vita della città. La vista era diventata così familiare, forse aveva perso il suo impatto. Verso mezzogiorno ci fu un altro colpo di mortaio. Altre persone vennero uccise e ferite. La gente si precipitava negli ospedali, i reparti di emergenza erano pieni. I chirurghi tentavano di salvare più vite possibili. La sala operatoria era sempre coperta di sangue. In un primo momento lo staff dell'ospedale era paziente con i fotografi, sperando che alcune delle foto potessero choccare il mondo e portarlo ad intervenire. Il mondo non ha fatto nulla e i dottori hanno perso la speranza e la pazienza<sup>113</sup>.

Se la Somalia aveva portato un'iperattività, la Bosnia significava inattività, una combinazione tra sovraesposizione e indifferenza<sup>114</sup>. Secondo Roger Cohen non ci sono state immagini persuasive, «il mondo ha guardato a lungo la distruzione di Sarajevo – talmente a lungo da diventare sempre più irrealista»<sup>115</sup>. La proliferazione di immagini, l'enorme copertura mediatica del conflitto aveva offuscato il confine tra evento e rappresentazione, creando una certa paralisi, alienazione anche nei soggetti coinvolti negli scontri. Gli stessi bosniaci si trovano a vivere in «una guerra spettrale», una situazione iperreale, paradossale che va oltre la loro comprensione<sup>116</sup>. Baudrillard sostiene che la Bosnia rappresenti: «un esempio di una totale debolezza» dal momento che l'Occidente deve osservare impotente «una messa in scena militare dove il soldato virtuale ... è paralizzato e immobilizzato»<sup>117</sup>.

---

<sup>112</sup> T. Keenan, *Publicity and Indifference*, cit.

<sup>113</sup> C. Amanpour cit. in *Ivi*, p. 28.

<sup>114</sup> Sulla copertura mediatica della guerra in Bosnia si veda anche J. Gow, R. Paterson, A. Preston (a cura di), *Bosnia by Television*, British Film Institute, London 1996.

<sup>115</sup> R. Cohen, *In Sarajevo, Victims of a 'Postmodern' War*, in «New York Times», 21 May 1995.

<sup>116</sup> J. Baudrillard, *No Pity for Sarajevo*, in T. Cushman, S.G. Mestrovic (a cura di) *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*, New York University Press, New York 1996, pp. 80-84, (81).

<sup>117</sup> J. Baudrillard, *Quand l'Occident prend la place du mort*, in «Liberation» 17 Lug. 1995; *When the West Stands In for the Dead*, in T. Cushman, S.G. Mestrovic (a cura di) *This Time We Knew*, cit., pp. 87-89, (87).

Nonostante anche il più disappunto dei telespettatori non possa sfuggire alla visione in diretta del genocidio, le immagini mediatiche, in quanto mere rappresentazioni che trasmettono un senso di irrealtà, producono degli effetti di derealizzazione. L'osservatore rischia di fruire le immagini inelaborate in maniera passiva e acritica, in uno stato di soggezione, lasciando che lo spettacolo del dolore nutra il proprio voyeurismo e individualismo.

In era digitale e con lo svilupparsi di nuove tecnologie del visibile, sia mediatiche che belliche, gli immaginari di guerra cambiano radicalmente. A partire specialmente dalle riflessioni di Paul Virilio, elaborate in un volume seminale del 1984, in cui analizza «l'utilizzazione sistematica delle tecniche cinematografiche nei conflitti durante il XX secolo»<sup>118</sup>, dalla fotografia militare della guerra di Secessione alla fotocinematografia aerea per la ricognizione, utilizzata in occasione della Prima Guerra Mondiale, fino alla copertura televisiva della guerra del Golfo, molti studiosi sottolineano come l'immaginario cinematografico, i suoi enunciati, i sistemi di visualizzazione e di messa in scena si siano ampiamente confrontati con il radicale mutamento della rappresentazione e mediatizzazione delle guerre nel nuovo millennio<sup>119</sup>.

Oltre al cinema di finzione, il *war movie* hollywoodiano, nell'epoca della manipolazione, ri-mediazione e condivisione delle immagini del fronte, anche il rapporto tra le «*visual realist modalities of filmmaking*» e la presa in diretta del conflitto cambia sensibilmente<sup>120</sup>. Se da una parte la visione elettronica dei satelliti spia, dei droni e delle bombe intelligenti aveva portato ad una dimensione virtuale della guerra, una paralisi e un occultamento dell'immaginazione che conduceva ad un'esperienza anestetizzata, ad

---

<sup>118</sup> P. Virilio, *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, Éditions de l'étoile, Paris 1984; *Guerra e cinema: Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996, p. 9.

<sup>119</sup> Tra le riflessioni concernenti i radicali cambiamenti a cui sono andati incontro il racconto e la rappresentazione delle guerre, in linea con lo sviluppo del sistema dei media, si rimanda a recenti contributi come M. Coviello, *Testimoni di Guerra*, cit.; L. Donghi, *Scenari della guerra al terrore. Visualità Bellica, testimonianza e autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016; M. Guerri (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Maltemi, Roma 2017; C. Hellmich, L. Purse (a cura di), *Disappearing War: Interdisciplinary Perspectives on Cinema and Erasure in the Post-9/11 World*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017; D. Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley Blackwell, Chichester 2010; T. McSweeney, *The 'War on Terror' and American Film: 9/11 Frames Per Second*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

<sup>120</sup> A. Lebow, *Shooting with Intent: Framing Conflict*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 41-62, (43).

un'ipertrofia e autoregolazione<sup>121</sup>, la svolta connettiva e l'uso personale della camera<sup>122</sup>, indirizzandosi verso un aspetto comunicativo e sensoriale dell'esperienza<sup>123</sup>, hanno riconfigurato ulteriormente la memorialistica di guerra e la forma testimoniale. La grammatica visuale della guerra in Iraq e in Afghanistan si è indirizzata verso un regime estetico che Kevin McSorley definisce "somatico"<sup>124</sup>. La narrazione dominante delle guerre contemporanee impiega in maniera considerevole immagini realizzate dagli stessi militari che forniscono allo spettatore un'immersione sensoriale, rendendo il conflitto percepibile e palpabile. La guerra non rimane un evento virtuale e derealizzato ma un'intensa esperienza corporea in cui la camera diventa veicolo emotivo ed estensione multisensoriale dell'«*extreme war gaze*»<sup>125</sup>, portando ad una radicale identificazione, da parte dello spettatore, nella figura del soldato.

Negli ultimi anni sono stati realizzati numerosi documentari, per la maggior parte di produzione statunitense, che illustrano il conflitto con immagini realizzate dal fronte, tra cui *Gunner Palace* (Petra Epperlein, Michael Tucker, 2004), *The War Tapes* (Deborah Scranton, 2006), *Restrepo* (Tim Hetherington, Sebastian Junger, 2010), la serie prodotta dalla BBC *Our War* (2010–11), *Armadillo* (Janus Metz, 2010), *Korengal* (Sebastian Junger, 2014) e *Combat Obscura* (Miles Lagoze, 2018). Questi prodotti cercano di calare lo spettatore nella tragica realtà dell'evento filmato, offrendo un punto di vista unico, spesso facendo ricorso ad immagini e video realizzati tramite micro-camere posizionate sul casco del soldato.

*The War Tapes*, ad esempio, fornisce un'esperienza esclusiva del conflitto dal momento che sono i soldati stessi, e non report *embedded*<sup>126</sup> affiliati alle truppe, a filmare

---

<sup>121</sup> R. Eugeni, *Le negoziazioni del visibile. Visioni aumentate tra guerra media e tecnologia*, in M. Guerri (a cura di) *Le immagini delle guerre contemporanee*, cit., pp. 319-342.

<sup>122</sup> Tra le prime interessanti riflessioni sull'utilizzo personale e quotidiano della camera si veda ad esempio S. Murray, *Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics*, in «Journal of Visual Culture», Vol. 7, No. 2, 2008, pp. 147-163; D. Rubinstein, K. Sluis, *A Life More Photographic; Mapping The Networked Image*, in «Photographies», Vol. 1, No. 1, Mar. 2008, pp. 9-28; J. Van Dijk, *Digital photography: Communication, identity, memory*, in «Visual Communication», Vol. 7, No. 1, 2008, pp. 57-76.

<sup>123</sup> P. Frosch, *The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability*, in «International Journal of Communication», Vol. 9, 2015, pp. 1607-1628.

<sup>124</sup> K. McSorley, *Helmetcams, militarized sensation and "Somatic War"*, in «Journal of War & Culture Studies», Vol. 5, No. 1, 2012, pp. 47-58.

<sup>125</sup> R. Stahl, *Militainment Inc.: War, Media, and Popular Culture*, Routledge, Oxford 2010, p. 63.

<sup>126</sup> La figura del giornalista *embedded*, affiliato alle truppe e il cui operato è controllato direttamente dalle strutture militari, fu regolamentata ufficialmente nel 2003 con l'invasione dell'Iraq. Il giornalista *embedded* è un profilo altamente specializzato, addestrato per seguire i soldati nelle missioni senza intralciare le

e documentare le proprie esperienze e reazioni durante il conflitto. Con l'intento di invitare lo spettatore ad osservare gli eventi da una prospettiva interna e di «amplificare la voce dei soldati che spesso rimane inascoltata», la regista Deborah Scranton decide di consegnare direttamente la macchina da presa ai militari della Guardia Nazionale compagnia Charlie, terzo battaglione del 172esimo reggimento di fanteria, che prendono parte all'operazione denominata *Iraqi Freedom* (2003-2004)<sup>127</sup>. Avvalendosi di un contatto diretto con il campo di battaglia e incarnando un punto di vista interno come quello dei militari stessi, *The War Tapes* trasmette e fornisce reazioni immediate e spontanee che si presentano a seguito di una situazione critica (*hotwash*), spesso omesse nei resoconti ufficiali e a cui un foto-giornalista o un reporter di guerra non ha generalmente accesso<sup>128</sup>.

Dei centottanta soldati che facevano parte della compagnia, ventuno si resero disponibili per il progetto. Dopo due anni di riprese e ottocento ore di girato, la regista decise di selezionare i racconti di tre soldati che avevano filmato l'intero periodo dell'operazione, i sergenti Steve Pink, Zack Bazzi e il soldato speciale Mike Moriarty. Gli uomini comunicavano quotidianamente via mail e telefonicamente con Scranton che dava loro indicazioni e suggerimenti<sup>129</sup>. Le riprese effettuate dalle due camere digitali installate sull'automezzo dell'esercito usato per il pattugliamento, una montata sulla torretta e l'altra sul cruscotto così come quelle posizionate sugli elmetti dei militari, conferiscono un senso di immediatezza e un certificato di presenza. Lo spettatore in quanto partecipante virtuale del conflitto si identifica con il soldato dal momento in cui ne incarna la prospettiva e la visuale.

La camera digitale si sostituisce al diario, mezzo utilizzato in passato dai soldati per descrivere le proprie giornate e raccontare le esperienze vissute<sup>130</sup>. L'importanza

---

operazioni e impegnato a non diffondere materiale sensibile. S. Allan, B. Zelizer (a cura di), *Reporting War: Journalism in Wartime*, Routledge, London 2004.

<sup>127</sup> D. Scranton, *Q & A With Director Deborah Scranton*, in «Frontline», 1 Apr. 2008, <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/badvoodoo/etc/producer.html>

<sup>128</sup> J. Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, Polity Press, Cambridge-Malden 2009, p. 82.

<sup>129</sup> Le riprese del fronte vengono alternate con immagini realizzate negli Stati Uniti, in cui i familiari dei soldati esternano le ansie e le preoccupazioni che li affliggono. Nonostante sia certamente vero che alla regista rimanga un potere non secondario come quello del montaggio finale, all'interno dell'ordine del visibile emerge la soggettività dei militari.

<sup>130</sup> Nonostante i video degli scontri a fuoco realizzati dai militari, che vengono condivisi su piattaforme come Youtube, Nowthatsfuckedup.com (sito internet ormai chiuso) o Ogrish.com, siano spesso letti attraverso la chiave della gratificazione nell'auto-rappresentarsi, nel sentimento patriottico o voyeuristico, possono essere anche analizzati come forme testimoniali, racconti di guerra che possono avere inoltre una

dell'aspetto diaristico e della forma autobiografica si evince fin dall'apertura, nel momento in cui le immagini di guerra commentate dal sergente Pink si dissolvono, mostrando l'uomo intento a scrivere su un taccuino le parole pronunciate dalla voce over. Gli uomini commentano e spiegano i filmati realizzati retrospettivamente, facendo emergere un gap temporale, il periodo di latenza proprio di un'esperienza traumatica che non è stata integrata cognitivamente nel momento del suo manifestarsi. Avviene quindi un responso ritardato da parte dei soldati di fronte all'esperienza. L'accaduto viene prima documentato e poi verbalizzato, nel momento in cui i militari ritornano a vedere i propri filmati e li commentano retrospettivamente, attraverso una forma riflessiva e critica<sup>131</sup>. La percezione temporale del soggetto traumatizzato si evince chiaramente nel momento in cui, dopo aver assistito ad un'esplosione in cui è rimasto coinvolto un soldato, Moriarty commenta: «Circa un'ora dopo che torni indietro inizi a pensare a cosa ti è appena successo, c'è un tizio che prega al tavolo e ci siamo tutti fermati. Ti arriva diretto come un macigno e così pensi a quanto sei stato vicino a perdere tutto, a non vedere più la tua famiglia». Se durante le operazioni militari i soldati sono impegnati nel salvare la propria vita o quella dei compagni, nel momento in cui ritornano alla base ripensano agli episodi in cui sono stati coinvolti e iniziano a processarli in un racconto proprio.

Il film riflette in maniera diretta sul periodo di latenza dell'esperienza traumatica, sul ritorno di un evento in un periodo successivo rispetto a quando accaduto. Le primissime immagini con cui si apre *The War Tapes* rappresentano momenti confusi, frammenti e flash non assimilati cognitivamente di uno scontro a fuoco che acquisiscono una struttura nel momento in cui, verso il finale del film, vengono ripetute e in seguito commentate dal sergente Pink. La battaglia di Fallujah, di cui vediamo alcune immagini, non viene mostrata nella sua interezza. Il filmato realizzato dal militare è stato infatti requisito dal

---

funzione terapeutica, andare a costruire un processo di elaborazione del trauma nel momento in cui vengono commentati e circolano all'interno di una comunità o canale. Sul fenomeno si veda S. Tait, *Pornographies of violence: Internet spectatorship on body horror*, in «Critical Studies in Mass Communication», Vol. 25, No. 1, 2008, pp. 91-111; K.A. Papadopoulos, *Body horror on the Internet: US soldiers recording the war in Iraq and Afghanistan*, in «Media, Culture and Society», Vol. 31, No. 6, 2009, pp. 921-28; G. Zornick, *The Porn of War*, in «The Nation», 10 Oct. 2005, <https://www.thenation.com/article/porn-war/>; A. Brown, *The New Pornography of War*, in «The Guardian» 28 Sept. 2005, <https://www.theguardian.com/world/2005/sep/28/afghanistan.comment>; G.C. Galvagno, *Frammenti e autorappresentazioni. La guerra su Youtube*, in M. Guerri (a cura di) *Le immagini delle guerre contemporanee*, cit., pp. 429-445.

<sup>131</sup> D. Letort, *The War Tapes: Documenting the Iraq War with Digital Cameras*, in «InMedia», Vol. 4, 2013, <https://journals.openedition.org/inmedia/729>

sovrintendente della missione che non riteneva opportuno mostrare i corpi degli uomini iracheni uccisi durante l'operazione<sup>132</sup>. Il sergente Pink commenta seccato:

Qualche soldato era contrariato dal fatto che stessi filmando i corpi, che fosse inappropriato. Qual è il problema? Dal momento che imbracci un fucile per sparare a questi cosa ti aspetti? Che mi fermi a parlarci? Che li dica o santo cielo mi dispiace? Era arrivato un cane e ha iniziato a mangiare la carne dei cadaveri. Non vedevo dove fosse il problema in questo. Non mi importa né di loro né del cane. Buon per lui, spero si sia riempito lo stomaco.

Il racconto viene accompagnato dalle fotografie scattate alle vittime dell'attacco, immagini estremamente crude di corpi martoriati dalle pallottole. L'indifferenza mostrata nei confronti delle vittime così come l'odio che sovente riversano sulla popolazione irachena, esemplare una scena in cui i militari deridono un gruppo di prigionieri tenuti ammanettati e incappucciati a bordo strada, rende i soldati figure contraddittorie, eroi e vittime allo stesso tempo dalla condotta spesso antietica.

*The War Tapes* non cerca di fornire un racconto patemico delle memorie di guerra ma di far emergere le ferite e le tracce che si annidano sotto-pelle nei soggetti di ritorno dal conflitto, in linea con il concetto espresso da Guy Westwell, secondo cui «il cinema di guerra contemporaneo si focalizza su giovani soldati traumatizzati che attivano una narrazione redentrice nel trattamento terapeutico a cui devono sottoporsi»<sup>133</sup>. Una volta lasciato il campo di battaglia, risultano evidenti le enormi difficoltà che riscontrano i militari nel tornare alla vecchia quotidianità e ri-inserirsi nella società civile<sup>134</sup>. Moriarty ritorna dalla moglie e dai figli totalmente disilluso, senza alcun tipo di desiderio di servire ancora una volta la patria. L'uomo inoltre accusa una sindrome del tunnel carpale per le ore passate a stringere la mitragliatrice mentre era in pattugliamento. In aggiunta, il suo

---

<sup>132</sup> In un'intervista, la stessa Scranton afferma quanto fosse preoccupata per il fatto che la sensibilità dello spettatore potesse venir urtata da quelle immagini. «Anche se avessimo avuto quel materiale non so se lo avrei inserito. C'è una linea che vuoi seguire per raccontare la storia ma non deve mai risultare intollerabile per lo spettatore». D. Scranton cit. in J. Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, cit., p. 83.

<sup>133</sup> G. Westwell, *The Domestic Vision of Vietnam Home Movies*, in F. Guerin, R. Hallas (a cura di) *The Image and The Witness, Trauma, Memory and Visual Culture*, Wallflower Press, London 2007, pp. 143-155, (151).

<sup>134</sup> Tuttavia, come sottolinea Martin Barker, focalizzare l'attenzione esclusivamente sui disturbi da stress post-traumatico, l'enfasi sulla condizione del soldato, rischia di far passare in secondo piano le azioni di guerra che in questo modo non vengono denunciate. M. Barker, *A 'Toxic Genre': The Iraq War Films*, Pluto Press, London 2011.

carattere irascibile, sostiene la moglie, che era riuscito a sedare prima di partire per l'Iraq, è esploso nuovamente. L'uomo, che si era arruolato subito dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre, adesso pone la famiglia al primo posto, prima anche del lauto compenso che può offrirgli lo Stato. Moriarty è posseduto dalle immagini del trauma che ri-emergono in maniera intrusiva nella propria memoria. La moglie dichiara che l'uomo «Non è più la stessa persona, ha dei flashback della guerra. Mentre sta guidando vede un ragno sul finestrino e impazzisce, ha paura che qualcuno venga colpito. Mi chiede di comprendere quello che ha passato. Gli rispondo che non lo capirò mai così come lui non capirà mai quello che ho passato io mentre era sul fronte».

Moriarty sta affrontando un processo terapeutico di elaborazione e superamento del trauma, è ancora impossibilitato ad esprimere la propria esperienza, quello che ha dovuto subire e affrontare in guerra. L'uomo decide dunque di mostrare i filmati e le foto che ha realizzato durante il conflitto sperando che le persone possano farsi un'idea più chiara di quello che significa il trauma che ha vissuto. Tuttavia, Moriarty si lamenta del fatto che la gente presti poca attenzione a quel materiale, non cogliendone il valore traumatico e testimoniale. «Se solo sapessero del sacrificio, della paura, della solitudine che ho provato, allora farebbero più attenzione a quello che mostro» sentenzia l'ex commilitone, profondamente contrariato dal trattamento ricevuto<sup>135</sup>. Tuttavia, la rielaborazione e articolazione critica di un racconto a partire dai video, così come dalle fotografie scattate sul fronte, permette ai soldati, una volta ritornati a casa, di poter affrontare l'esperienza traumatica, verso un processo di ri-elaborazione oltre che per comunicare e mostrare ai propri conoscenti e familiari gli eventi accaduti<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> D. Letort, *The War Tapes*, cit.

<sup>136</sup> Oltre che per il reclutamento e l'addestramento, in ambito militare la tecnologia immersiva e la realtà virtuale hanno assunto un ruolo chiave anche a fini terapeutici. Questi differenti aspetti vengono mostrati ad esempio nell'installazione di Harun Farocki *Serious Games (Ernstes Spiele, 2010)*. Nel terzo capitolo della serie, *Immersion*, l'artista mostra alcuni soggetti affetti da disturbo da stress post-traumatico che rivivono la propria esperienza grazie ad un *Head-Mounted Display* che li immerge in una realtà virtuale, uno scenario di guerra ricostruito in maniera analoga allo spazio in cui si è verificato l'evento traumatico. Durante il processo di verbalizzazione del trauma, un terapeuta pone delle domande al soldato in merito all'evento descritto, in modo da poterne mobilitare la memoria e riportarlo all'esperienza vissuta. La situazione psicoterapeutica viene in questo caso enfatizzata dal supporto delle immagini in computer grafica e dagli stimoli sensoriali e percettivi che portano il soggetto ad un percorso di ri-elaborazione del trauma (*working through*). Sull'opera di Farocki si rimanda ad esempio a R. Fassone, *Il ludico e il bellico. Serious Games I-IV alla luce dei game studies*, in L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa (a cura di) *Harun Farocki*, cit., pp. 359-366; V. Darelli, *I Serious Games di Farocki. Gioco, apprendimento, terapia*, in «Cinergie – Il cinema e le altre arti», Vol. 15, 2019, pp. 105-114; H. Farocki, *Serious Games*, in «NECSUS. European Journal of Media Studies», Autumn 2014, <https://necsus-ejms.org/serious-games/>; R. Burgoyne, *Post-heroic War/ The Body at Risk*, in C. Hellmich, L. Purse (a cura di) *Disappearing War*, cit., pp. 56-72; A.E.

### 3.4 Nuove forme di testimonianza della guerra civile siriana. Il citizen camera-witnessing

Come abbiamo precedentemente accennato, l'emergere delle tecnologie portatili, il moltiplicarsi di forme di accesso, modelli di fruizione, condizioni di visione e pratiche di consumo ha significativamente trasformato l'uso della camera così come le forme espressive di figurazione, verso una concezione amatoriale del dispositivo filmico che «sembra non accettare più alcuno scarto tra esperienza vissuta ed esperienza di rappresentazione»<sup>137</sup>.

Le *handycam* digitali e gli *smartphone* hanno dato vita infatti ad un *amateurized media universe* riconfigurando radicalmente la forma testimoniale, costruendo nuove narrazioni, trasmesse in tempo reale, che possono produrre sentimenti di solidarietà politica così come intervenire nello spazio della memoria personale e collettiva<sup>138</sup>. Come sottolinea Alice Cati, facendo riferimento alle testimonianze prodotte “dal basso” grazie ai dispositivi audiovisivi maneggevoli e miniaturizzati, «queste tecnologie legittimano un principio di democratizzazione nella creazione di documenti, nuovo non tanto sul piano delle potenzialità tecnologiche, già ben evidenziate sin dalla nascita dei dispositivi amatoriali negli anni Trenta, quanto rispetto alle sue ricadute aggregative, consentite dalla rete, e soprattutto dai social network»<sup>139</sup>.

Nella *mobile recording culture*, alcune delle immagini più emblematiche di eventi critici e catastrofici sono state create dai cittadini stessi, come quelle degli attacchi dell'11

---

Pedersen, *Technologies of Experience: Harun Farocki's Serious Games and Military Aesthetics*, in «Boundary 2», Vol. 44, No. 4, 2017, pp. 155-178; U. Frohne, *Expansion of the Immersion Zone: Military Simulacra between Strategic Training and Trauma*, in «Immersion in the Visual Arts and Media», Vol. 9, Oct. 2015, pp. 215-248; S. Brady, *The Soldier Cycle: Harun Farocki's Images of War (at a Distance)*, in H. Bial, S. Brady (a cura di) *The Performance Studies Reader*, 3rd edition, Routledge, London 2015, pp. 193-201; H. Farocki, *Immersion (2009) 2 videos, colour, sound, 20 minutes (loop)*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 63-67. Per quanto concerne invece studi in merito alla VR exposure therapy (VRET) nei pazienti affetti da PTSD, grazie a software come *Virtual Iraq* and *Virtual Afghanistan*, si veda ad esempio O. Halpern, *The Trauma Machine: Demos, Immersive Technologies and the Politics of Simulation*, in M. Pasquinelli (a cura di) *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, Meson Press, Leuphana 2015, pp. 53-68; P. Väliäho, *Affectivity, Biopolitics and the Virtual Reality of War*, in «Theory, Culture & Society», Vol. 29, No. 2, 2012, pp. 63-83; A. Rizzo, J. Difede, B.O. Rothbaum, G.M. Reger, J. Spitalnick, J. Cukor, *Development and early evaluation of the Virtual Iraq/Afghanistan exposure therapy system for combat-related PTSD*, in «Annals of the New York Academy of Sciences», Oct. 2010, pp. 114-25; G.M. Reger, G.A. Gahm, *Virtual Reality Exposure Therapy for Active Duty Soldiers*, in «Journal of Clinical Psychology», Vol. 64, No. 8, 2008, pp. 940-946.

<sup>137</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit. p. 82.

<sup>138</sup> P. Zimmermann, *An amateurized media universe*, in «Jump Cut: A Review of Contemporary Media», Vol. 55, 2013, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc55.2013/zimmermanAmateur/index.html>

<sup>139</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 80.

Settembre 2001, degli attentati di Londra del 7 Luglio 2005, delle proteste antigovernative in Myanmar nel 2007, in Iran nel 2009<sup>140</sup> o delle rivolte a seguito delle primavere Arabe (2011-2012)<sup>141</sup>. Ad essere cambiato profondamente risulta essere infatti anche il concetto e la stessa pratica del fotogiornalismo, l'industria dell'informazione e la costruzione delle news, dal momento che potenzialmente chiunque può diventare reporter, documentando i fatti e diffondendo immagini e video in maniera capillare a livello globale attraverso molteplici e diversificati canali di comunicazione<sup>142</sup>. Come sottolinea Andén Papadopoulos: «la foto-camera del telefono permette nuovi performativi rituali di testimonianza, come un gruppo di dissidenti che in massa riprende la propria repressione e, attraverso i mezzi di comunicazione, condivide questi filmati come una prova vivida al fine di produrre sentimenti di solidarietà nei confronti dello spettatore»<sup>143</sup>.

Nell'ultima parte del capitolo concentrerò l'attenzione su alcuni documentari che cercano di restituire “in presa diretta” la guerra civile siriana, documentare gli eventi nel loro svolgersi, attraverso un punto di vista interno, calando lo spettatore nella tragica realtà che la popolazione è costretta ad affrontare quotidianamente. Prendendo in esame alcuni casi di studio, il mio obiettivo è quello di riflettere sul rapporto tra le narrazioni traumatiche e il valore testimoniale assunto dal medium, una riconfigurazione che si estende alle dinamiche visive, narrative e discorsive, così come nei significati della rappresentazione, verso una ridefinizione stessa del ruolo dell'immagine e del suo potere. In questo caso procederò verso una riconfigurazione della nozione di trauma, inteso non

---

<sup>140</sup> Nel Giugno 2009, Nedā Aghā-Soltān venne uccisa da un colpo d'arma da fuoco esplosivo durante gli scontri in piazza contro la polizia. Pochi minuti dopo l'accaduto, il video che ritraeva la morte della giovane venne condiviso su internet facendo diventare la studentessa un'icona della lotta politica in Iran. M. Mortensen, *When citizen photojournalism sets the news agenda: Neda Agha Soltan as a Web 2.0 icon of post-election unrest in Iran*, in «Global Media and Communication», Vol. 7, No. 1, 2011, pp. 4-16.

<sup>141</sup> K.A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of mediated mass self-communication*, in «New media & society», Vol. 16, No. 5, 2013, pp. 753-769.

<sup>142</sup> Negli ultimi anni l'attenzione di critici e studiosi si è indirizzata verso la svolta “partecipativa”, “convergente” e “networked” del giornalismo, interrogandosi sulle implicazioni che le nuove forme di rappresentazione e racconto comportano nella costruzione dell'informazione. Per un'introduzione si veda K.A. Papadopoulos, M. Pantti (a cura di), *Amateur Images and Global News*, Intellect Ltd, Bristol 2012; J. Singer, B. Hermida, A. Domingo, *Participatory journalism: Guarding the open gates at online newspapers*, Wiley-Blackwell, Malden 2011; S. Allan, *Citizen Witnessing, Revisioning Journalism in Times of Crisis*, Polity Press, Cambridge 2013; S. Allan, E. Thorsen (a cura di), *Citizen Journalism: Global Perspectives*, Peter Lang, New York 2009; M. Wall, *Citizen Journalism: Practices, Propaganda, Pedagogy*, Routledge, New York 2018; K. Tenenboim-Weinblatt, B. Zelizer (a cura di), *Journalism and Memory*, Palgrave Macmillan, London 2014.

<sup>143</sup> K.A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p. 753.

come un singolo straordinario evento che si colloca al di fuori di un'esperienza ordinaria e non assimilato cognitivamente dal soggetto, ma come *continuous traumatic stress*<sup>144</sup>.

I film presi in esame, seppur attraverso modalità e forme espressive differenti, tra *media witnessing* e *media activism*, esplorano la potenzialità del medium così come le molteplici costellazioni del *mediascape* contemporaneo. Queste cine-testimonianze cercano di costruire una contro-storia rispetto alle forme egemoniche e istituzionalizzate di informazione come i report di propaganda mossi dal regime, o di denunciare la superficialità e la ricerca di effetti patemici in cui spesso incorrono i principali network e le agenzie di stampa nell'espore e restituire il dolore delle vittime, permettendo a comunità marginalizzate di raccontare le proprie esperienze di vita<sup>145</sup>. La forma filmica in questo modo diventa forma di auto-rappresentazione che va a ri-costruire la memoria culturale e a riconfigurare il processo storiografico.

Nell'epoca del *media witnessing*, concetto che si riferisce al modo in cui i new media rendono disponibili le esperienze e le realtà degli altri al pubblico di massa, trasformandoci tutti in testimoni, l'atto di testimoniare si performa «*in, by, and through the media*»<sup>146</sup>. Visto come uno sviluppo rispetto alle precedenti forme di giornalismo civico e partecipativo, il termine *citizen journalism* è entrato nel linguaggio comune a

---

<sup>144</sup> Il termine *continuous traumatic stress* è stato sviluppato da alcuni attivisti sudafricani anti-apartheid facendo specificatamente riferimento ad esperienze traumatiche che continuano a rimanere strutturali, implacabili e continue. Le esperienze traumatiche che coinvolgono in maniera persistente le minoranze, così come alcuni individui all'interno delle società occidentali, oppressione, privazione e razzismo non si possono iscrivere nelle classiche forme di trauma. Come sottolinea Stef Craps, il razzismo «a differenza del trauma storico, non è legato ad un particolare e specifico evento, con un prima e un dopo. Considerare il razzismo come trauma storico, che può essere ri-elaborato, oscurerebbe il fatto che continua a causare danni nel presente». S. Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013. Tra gli studi che provano a delineare una *decolonized trauma theory* che possa includere e rendere conto della sofferenza di minoranze e di culture non occidentali, andando oltre il paradigma eurocentrico e Olocausto-centrico si vedano S. Craps, *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*, in G. Beulens, S. Durrant, R. Eaglestone (a cura di) *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, New York-London 2013, pp. 45-61; G. Eagle, D. Kaminer, *Continuous Traumatic Stress: Expanding the Lexicon of Traumatic Stress*, in «Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology», Vol. 19, No. 2, 2013, pp. 85-99; V. Matthies-Boon, *Shattered Worlds: Political Trauma Amongst Young Activists in Post-Revolutionary Egypt*, in «Journal of North African Studies», Vol. 22, No. 4, 2017, pp. 620-644; S. Andermahr, *Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism*, MDPI, Basel 2016; M. Rothberg, *Decolonizing Trauma Studies: A Response*, in «Studies in the Novel», Vol. 40, 2008, pp. 224-34; D. Yael (a cura di) *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, Plenum, New York 1998.

<sup>145</sup> Sulla potenzialità del mezzo cinematografico sia come strumento di auto-rappresentazione sia per la sua efficacia testimoniale, veicolo per rivendicare la violazione dei diritti umani e soprusi subiti da parte di dittature e regimi, si veda ad esempio K. Schaffer, S. Smith, *Human Rights and Narrated Lives*, cit.

<sup>146</sup> P. Frosh, A. Pinchevski, *Introduction: Why media witnessing? Why now?*, in P. Frosh, A. Pinchevski (a cura di) *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2009, pp. 1-19, (1).

partire dal terremoto e il conseguente maremoto che colpì le zone costiere del Sud Est Asiatico il 26 Dicembre 2004, provocando più di duecentomila vittime. I principali siti e testate di informazione si sono trovati nella posizione di dipendere in larga parte dai video amatoriali, realizzati dalle persone che avevano assistito e documentato con i propri mezzi la catastrofe naturale, al fine di mostrare e raccontare al pubblico occidentale quello che era accaduto e che stava ancora accadendo sul territorio<sup>147</sup>. Il *citizen journalism* può includere tuttavia diversi contributi come il racconto in prima persona della testimonianza oculare, registrazioni audio, filmati, fotografie realizzate da camere digitali e dallo *smartphone*, condivise attraverso social network, blog o siti personali<sup>148</sup>.

Ad ogni modo, specialmente a partire dalle Primavere Arabe, una serie di proteste e agitazioni cominciate tra la fine del 2010 e l'inizio del 2011, che hanno coinvolto diversi paesi in Nord Africa e Medio Oriente, il ruolo dei digital e social media nel trasmettere e restituire i conflitti politici è diventato maggiormente evidente<sup>149</sup>. I dispositivi e le piattaforme di condivisione digitali hanno reso le immagini traumatiche ferite simboliche atte a sfidare l'autorità degli stati arabi<sup>150</sup>. Durante le rivolte avvenute in Siria, scoppiate a partire dal 15 Marzo 2011 con le prime manifestazioni contro il presidente Bashar al-Assad, la fotocamera del telefono cellulare è servita sia come strumento di documentazione sia come strumento per rivendicare libertà politica e per sperimentare nuove forme testimoniali. Dal momento in cui le principali agenzie di stampa, i maggiori network di informazione e i giornalisti professionisti sono stati banditi dal paese, i cittadini siriani si sono assunti la responsabilità e l'imperativo di riprendere e testimoniare le loro stesse proteste così come le violente reazioni dei membri e dei sostenitori del regime di Assad. Nei primi mesi di rivolta, specialmente da Marzo a Giugno 2011, questi

---

<sup>147</sup> Z.A. Papacharissi, *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Polity Press, Cambridge 2001.

<sup>148</sup> Per un approfondimento si veda S. Allan, *Citizen Witnessing*, cit.

<sup>149</sup> Sul ruolo cruciale dei social media nel dare forma al dibattito politico si veda ad esempio S. Cottle, *Media and the Arab uprisings of 2011: Research notes*, in «Journalism», Vol. 12, No. 5, 2011, pp. 647-659; P. Howard, M. Hussain, *The Upheavals in Egypt and Tunisia: The Role of Digital Media*, in «Journal of Democracy», Vol. 22, No. 3, 2011, pp. 35-48; H. Khondker, *Role of the New Media in the Arab Spring*, in «Globalizations», Vol. 8, No. 5, 2011, pp. 675-679; Per quanto riguarda invece esempi cinematografici che mostrano l'importanza e la funzione cruciale delle immagini amatoriali, realizzate con il telefono cellulare, nel documentare e riformare lo sviluppo di recenti crisi politiche si rimanda, ad esempio, a *How Facebook Changed the World: The Arab Spring* (2011) realizzato dalla BBC, *Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom* (Evgeny Afineevsky, 2015) oppure *The Square – dentro la rivoluzione* (Al Midan, Jehane Noujaim, 2013).

<sup>150</sup> A. Meek, *Media Traumatization*, cit.

filmati erano le uniche immagini che provenivano dalla Siria<sup>151</sup>. Conseguentemente il *citizen journalism* divenne una dimensione necessaria per la cronaca di guerra da parte dei media occidentali<sup>152</sup>.

Riflettendo sulle emergenti modalità di impegno civile connesse all'utilizzo della fotocamera del telefono cellulare, come una portatile estensione del sé, Papadopoulos identifica l'emergere di una nuova figura, il *citizen camera-witness*. Il termine si riferisce specialmente ai «dissidenti e agli attivisti politici che brandiscono una camera mettendo a rischio le proprie vite per produrre un'incontrovertibile testimonianza pubblica, atta a denunciare le ingiustizie e le violenze subite»<sup>153</sup>. La figura del *citizen camera-witness* risulta essere estremamente interconnessa alla nozione di *citizenship* (*citizen media* e *citizen journalism*) che presuppone un coinvolgimento atto a connettere la sfera del politico e degli affari pubblici. La camera, nelle mani dei cittadini, non segna solo la loro presenza ma anche il loro intervento e la partecipazione attiva ad un evento pubblico. Il testimone diventa parte stessa dell'evento cambiandolo e modificandolo. La camera non rappresenta solamente i conflitti ma prende direttamente parte a questi, trasformando non solo la nostra comprensione intorno agli episodi, ma il loro stesso svolgimento. A differenza del testimone oculare, identificato come qualcuno che in maniera casuale e fortuita assiste ad un evento, il *citizen camera-witness* è consapevole dell'importanza e del ruolo che assume, così come il rischio che incorre nel filmare. L'imperativo e la necessità testimoniale sono mossi al fine di poter mobilitare la solidarietà globale attraverso il potere di affezione e immediatezza dell'immagine<sup>154</sup>.

Secondo Lilie Chouliaraki, il cittadino sostituisce il giornalista come garante dell'autenticità della testimonianza<sup>155</sup>. Nella modalità partecipativa della testimonianza in era digitale non è solo la verifica dei fatti e delle fonti che rende attendibile l'informazione ma l'autorità conferita da una genuina ed affettiva esperienza in prima

---

<sup>151</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, Pluto Press, London 2018.

<sup>152</sup> A partire dall'*amateurized media universe* contemporaneo sono state sollevate questioni etiche e morali intorno all'utilizzo e alla ri-appropriazione di immagini amatoriali all'interno dei servizi televisivi. Su questo aspetto si rimanda ad esempio a S. Kember, J. Zylinska, *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*, MIT Press, Cambridge 2012; A. Motrescu-Mayes, S. Aasman, *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video, and Digital Media*, Routledge, London 2019; D. Hunter, R. Lobato, M. Richardson, J. Thomas (a cura di) *Amateur Media: Social, Cultural and Legal Perspectives*, Routledge, London 2013;

<sup>153</sup> K.A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p. 754.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> L. Chouliaraki, *Ordinary witnessing in post-television news: Towards a new moral imagination*, in «Critical Discourse Studies», Vol. 7, No. 3, 2010, pp. 305-319.

persona. L'*independent citizen journalist* sta giocando un ruolo chiave nella costruzione delle news e dell'informazione pubblica dando forma ad un archivio di azioni e memorie, commemorazioni e proteste<sup>156</sup>. Il filmare diventa l'espressione per evidenziare l'offesa morale e strumento per indirizzare la rabbia delle vittime del regime verso i responsabili dei soprusi e verso l'immobilismo del mondo esterno. In questo modo, il *citizen camera-witness* riallinea le priorità e i protocolli comunicativi concernenti le tradizionali forme e modalità d'informazione.

Alla fine del 2011 in Siria, migliaia di comuni cittadini diventati *filmmaker*, collettivi tra cui Abounaddara e Bidayyat così come video attivisti insieme ad organi d'informazione si diffusero in tutta la nazione, producendo, collezionando e distribuendo documentazione sulla rivoluzione. Molto spesso i filmati del *citizen camera-witness*, effettuati sotto condizioni che mettono in pericolo la vita, come durante le dimostrazioni o i bombardamenti, sono realizzati con mezzi limitati e senza particolare riguardo sia alla qualità estetica sia a quella cronachistica<sup>157</sup>. Il loro principale intento è infatti quello di servire come immagini-prova, immagini-choc, per denunciare la violazione dei diritti umani del regime di Assad<sup>158</sup>.

Secondo Papadopoulos, la maggior parte dei video realizzati dai cittadini sono caratterizzati da una bassa risoluzione e definizione, un'estetica che si indirizza verso il cinema *vérité*, rompendo chiaramente con le tradizionali convenzioni rappresentative del fotogiornalismo professionista, concentrandosi sull'aspetto emotivo e l'espressione personale come forma autenticativa delle informazioni e delle immagini restituite. La studiosa identifica quattro caratteristiche estetiche principali del *citizen imagery*: l'ipermobilità, l'opacità, la non narratività e il *raw audio*. L'immaginario illustrato dal *citizen camera-witnessing* è molto spesso caotico e indiscriminato, non viene posta attenzione ad un particolare punto d'interesse e non vengono forniti allo spettatore dettagli o informazioni concernenti l'episodio che sta osservando. Opposta alla pretesa di

---

<sup>156</sup> T. Askanius, *DIY Dying: Video activism as archive, commemoration and evidence*, in «International Journal of E-Politics», Vol. 3, No. 1, 2012, pp. 12-25.

<sup>157</sup> C. Elias, Z. Omareen, *Syria's Imperfect Cinema*, in M. Halasa, Z. Omareen, N. Mafhoud (a cura di) *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*, Saqi Books, London 2014, pp. 257-268.

<sup>158</sup> Sulle intenzioni dei video attivisti siriani, filmare la realtà *As It Is* invece che *As if*, in contrapposizione al racconto fittizio promosso dalla propaganda di regime, si rimanda anche alla ricerca compiuta Josepha Wessels, che si avvale, inoltre, di interviste realizzate a giovani filmmaker. J.I. Wessels, *Video Activists from Aleppo and Raqqa as 'Modern-Day Kinoks'? An Audiovisual Narrative of the Syrian Revolution*, in «Middle East Journal of Culture and Communication», Vol. 10, 2017, pp. 159-174.

oggettività che muove le forme professionali di giornalismo, i video realizzati dai cittadini vogliono rappresentare e restituire allo spettatore un'esperienza localizzata, soggettiva e incarnata<sup>159</sup>.

Questa dimensione si evince chiaramente nei primi due casi che vorrei prendere in esame ovvero *Caschi Bianchi* (*White Helmets*, 2016) e *Last Men in Aleppo* (2017). Entrambi i film assumono l'imperativo di restituire la tragedia della guerra attraverso gli occhi di chi l'ha vissuta in prima persona, in questo caso i Caschi bianchi, ovvero i membri della difesa civile siriana. Appellandosi alla verità e al principio di attestazione che dovrebbe comportare la restituzione di un evento nel suo svolgersi in presa diretta, i due esempi si pongono l'obiettivo di rendere visibile agli occhi del mondo occidentale, il target di pubblico verso cui sono indirizzate queste produzioni, la condizione disperata in cui versano i civili siriani<sup>160</sup>. Le immagini realizzate assumono dunque il compito principale di prove fattuali, atte a provocare una reazione nello spettatore, a smuovere la coscienza dell'opinione pubblica, cercando di promuovere opere di solidarietà, aiuti umanitari o interventi a livello militare<sup>161</sup>.

Diretto dal regista britannico Orlando Von Einsiedel, con la collaborazione del ventunenne Khaleed Khateeb<sup>162</sup>, volontario appartenente all'organizzazione umanitaria che ha realizzato i filmati ad Aleppo, il primo caso citato consiste in una vera e propria immersione nella vita quotidiana dei Caschi bianchi. *Caschi bianchi* si apre con una scritta informativa sulla nascita dell'organizzazione che cerca di garantire soccorsi e supporto medico primario alle vittime del conflitto siriano. «Dopo cinque anni di guerra

---

<sup>159</sup> K.A. Papadopoulos, *Media Witnessing and the "Crowd-Sourced Video Revolution"*, in «Visual Communication», Vol. 12, No. 3, 2013, pp. 341-57.

<sup>160</sup> Il cinema di opposizione al regime, prevalentemente limitato alla forma documentaria, ha ottenuto importanti riconoscimenti all'estero. Dopo essere stato presentato in anteprima al Sundance Film Festival, *Last Men in Aleppo* è stato candidato all'Oscar per il Miglior Documentario. *Caschi bianchi* è stato prodotto invece da Netflix. *Cries from Syria* (2017) diretto da Evgeny Afineevsky, che alterna diversi filmati realizzati dai cittadini siriani con interviste a combattenti, attivisti, giornalisti, disertori e rifugiati è stato acquistato e trasmesso sul canale HBO. Per una mappatura su alcune delle ultime produzioni siriane, che si collocano a favore o in opposizione al regime, si veda E. Baladi, *The opposition's documentaries and the regime's narrative films... Thus Syrian cinema conveys the war*, Apr. 2019, <https://english.enabbaladi.net/archives/2019/04/the-oppositions-documentaries-and-the-regimes-narrative-films-thus-syrian-cinema-conveys-the-war/>

<sup>161</sup> P. Snowdon, *The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and Documentary Film Practice After the Arab Spring*, PhD thesis, University of Hasselt 2016.

<sup>162</sup> Il giovane attivista aveva già realizzato numerosi video che documentavano la situazione in Siria, acquistati dai principali network d'informazione come il «New York Times» o il «The Guardian». N. Fraser, *Shooting Syria: documentaries from the most dangerous place on earth*, in «The Guardian», 12 Feb. 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/12/syria-and-the-film-maker-documentary-last-men-in-aleppo-white-helmets-city-of-ghosts>

oltre quaranta mila siriani sono stati uccisi e milioni di loro hanno abbandonato le proprie case. Nelle aree non soggette al controllo del regime chi è rimasto fa affidamento ad un gruppo di volontari che aiuta chiunque ne abbia bisogno» comunica la didascalia iniziale. Il film segue da vicino tre volontari: Abu Omar un ex fabbro, Mohameed Farah che prima di unirsi all'organizzazione umanitaria faceva parte di un gruppo armato e Khalid Farah un ex muratore. Il film assume il ruolo di cine-testimonianza<sup>163</sup>, combinando immagini di violenze e atrocità riprese da Khaleed Khateeb con interviste realizzate ai protagonisti principali e scene di vita quotidiana dei tre uomini.

I filmati realizzati in occasione degli interventi di soccorso ricoprono un ruolo centrale ed evidenziale all'interno della narrazione, assumendo una linea estetica che richiama il *citizen imagery*. Nel mostrare il lavoro dei Caschi bianchi intenti a salvare le vittime dei bombardamenti, a scavare letteralmente tra le macerie degli edifici colpiti, la macchina da presa si sofferma spesso su immagini particolarmente crude, immagini-shock, atte a provocare una reazione nello spettatore, stimolandolo ad una presa di posizione affettiva ed emozionale che possa smuoverne l'indifferenza. Alle immagini di morte e distruzione in presa diretta i protagonisti alternano testimonianze in cui raccontano altri episodi traumatici avvenuti in precedenza a cui hanno preso parte, come la morte dei propri compagni, uomini, donne e bambini. «Le perdite aumentano ogni giorno e il bagno di sangue non si arresta» commenta uno dei protagonisti del film.

In maniera più dettagliata viene invece raccontato un episodio emblematico atto a mostrare l'importanza determinante dell'organizzazione nel soccorso dei civili così come la tragica realtà che i volontari devono affrontare quotidianamente, ovvero il salvataggio di un neonato estratto vivo dalle macerie dopo un attacco aereo avvenuto nel quartiere di Ansari, nella città di Aleppo<sup>164</sup>. La testimonianza di Abu Omar e Khalid Farah viene alternata alle immagini che ritraggono le operazioni di recupero. Decine di persone scavano con l'aiuto di pale o a mani nude tra le macerie, fino a quando un volontario estrae un bambino coperto di polvere ma ancora vivo. Il salvataggio del neonato porta speranza all'interno del gruppo dopo che, poco prima, erano stati rinvenuti diversi corpi

---

<sup>163</sup> Sull'utilizzo del termine si rimanda a S. Gupta, C. Miller, *Bearing Witness in A Post-Factual Age Documentary Shorts on the Syrian Crisis and Critical Media Literacy*, in «Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism», Vol. 45, No. 2-3, 2017, pp. 13-19.

<sup>164</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-XGgZmsKZAg>

senza vita. Le immagini estremamente toccanti vengono accompagnate da una musica drammatica in sottofondo.

I filmati mostrati rispettano alcune caratteristiche estetiche che contraddistinguono il *citizen imagery*, delineate in precedenza, con l'obiettivo di fornire e trasmettere un senso di presenza e autenticità. Il regime estetico delle immagini realizzate durante le operazioni di soccorso, ad opera dei Caschi bianchi, fornisce un senso di prossimità fisica ed emozionale all'evento, come se lo spettatore fosse presente sul luogo e stesse prendendo parte allo stesso atto di filmare. Come sottolinea Paul Frosh: «la vivacità, l'immediatezza e la co-presenza» trasmessa dallo sfocamento, dal tremolio della macchina da presa, dalle immagini in bassa qualità cerca di coinvolgere lo spettatore in maniera attiva<sup>165</sup>. Lo status epistemico dell'immagine realizzata dal *citizen camera-witness*, considerata come una restituzione autentica e non mediata della realtà filmata, trasforma l'evento in un'icona. L'esperienza corporale fornita dai filmati sembra portare lo spettatore a prendere parte all'evento, ad intervenire e interferire, posizionandolo in una relazione affettiva ed emozionale con le persone e la realtà raffigurata<sup>166</sup>.

Tuttavia, queste immagini vengono rimediate e ricontestualizzate, estratte dal confuso mediascape contemporaneo, in cui scenari di guerra e distruzione sembrano spesso coincidere e confondersi perdendo la propria specificità, e ricollocate all'interno di un percorso emozionale. L'ipermobilità, l'opacità e la non narratività che contraddistinguono questi filmati vengono contrapposte al racconto in prima persona dei volontari che riallacciano le fila della narrazione, descrivendo in maniera dettagliata le immagini che vengono mostrate. Ogni elemento deve essere chiaro e comprensibile dal momento che l'intento del film consiste nel rendere consapevole lo spettatore dell'accaduto e il ruolo determinante dell'organizzazione nel salvare vite umane. L'audio crudo e sporco delle riprese, che intensifica il senso di partecipazione, viene invece sostituito da una musica drammatica che va a formare un ibrido e complesso percorso affettivo ed emozionale che si discosta dalla restituzione non filtrata e non ricostruita della realtà.

L'obiettivo principale del film infatti non è esclusivamente quello di fornire e collezionare immagini-choc ed immagini evidenziali che possano testimoniare l'atrocità

---

<sup>165</sup> P. Frosh, A. Pinchevski (a cura di), *Media Witnessing*, cit. p. 52.

<sup>166</sup> K.A. Papadopoulos, *Media Witnessing and the Crowd-Sourced Video Revolution*, cit.

perpetrata dal regime di Assad ma, in prima istanza, quello di promuovere l'operato della difesa civile siriana, che vive di finanziamenti ad opera di privati e di gruppi internazionali, e quindi di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla propria causa. Questo aspetto si evince in particolar modo nell'ultima parte del film dove viene inoltre mostrato il percorso di addestramento che i volontari devono compiere in Turchia, per formarsi al meglio e per essere pronti alle operazioni di soccorso e di assistenza. Il film si conclude enfatizzando l'aspetto eroico e sacrale del lavoro dei Caschi bianchi disposti a sacrificare «la propria anima per il bene del prossimo», come sottolinea Mohammed Farah. Le didascalie finali riportano alcuni dati relativi alle enormi perdite a cui è andata incontro l'organizzazione, dal momento che più di cento-trenta volontari hanno perso la vita a partire dal 2013. Questo costo di vite umane ha portato, tuttavia, al salvataggio di cinquantotto-mila persone.

Il secondo caso preso in esame, *Last men in Aleppo*, racconta nuovamente, in presa diretta, la guerra in Siria attraverso gli occhi e le azioni dei Caschi bianchi, fotografando la realtà drammatica di una guerra che sembra non avere fine. Realizzato dal regista siriano Firas Fayyad, arrestato e torturato dal regime di Bashar Al Assad nel 2011, il film segue il vivere quotidiano di due volontari, Khaled Omar Harrah e Mahmoud Al-Hattar, i quali hanno deciso di rimanere ad Aleppo per prendere parte alla difesa civile siriana. L'opera immerge lo spettatore in una guerra ormai diventata realtà quotidiana, tra scheletri di palazzi e strade fantasma, mostrando lo spirito di abnegazione dei volontari, i primi a raggiungere i luoghi dei bombardamenti, cercando, senza sosta, di salvare vite umane, estraendo persone dalle macerie e dalle rovine di edifici crollati.

*Last men in Aleppo* si apre mostrando Khaled insieme ad altri volontari scrutare nel cielo un jet pronto a sferrare un attacco aereo. Gli uomini salgono su un furgoncino e seguono il velivolo cercando di avvicinarsi il prima possibile al luogo in cui avverrà il bombardamento. Dopo questo breve prologo, una musica drammatica accompagna le immagini della città di Aleppo, ormai ridotta in macerie, mentre alcune scritte esplicative informano lo spettatore sull'organizzazione umanitaria, quando è stata costituita, quante persone ne fanno parte e quanto sia fondamentale il suo operato. Tuttavia, a differenza del caso precedente, *Last Men in Aleppo* assume una prospettiva prevalentemente singolare ovvero quella di Khaled, raccontando, oltre alle gesta dell'uomo, anche quanto questo sia combattuto tra la responsabilità civile verso la propria comunità e quella

affettiva verso la famiglia. La straordinarietà e l'eroismo delle sue azioni vengono sottolineate e rimarcate dai figli stessi che mostrano al padre, da un telefonino, le immagini che lo ritraggono salvare un neonato dalle macerie (le stesse immagini che vengono utilizzate anche in *Caschi Bianchi*, nell'episodio citato in precedenza). Le immagini delle operazioni di soccorso, compiute da Khaled e dagli altri volontari, sono alternate da episodi di vita quotidiana che ritraggono la realtà drammatica che l'uomo e la stessa famiglia devono affrontare, come l'impossibilità di trovare le medicine per la figlia, dal momento che ormai ad Aleppo le poche farmacie rimaste sono quasi completamente sprovviste.

Uno degli aspetti centrali nel racconto e nel percorso emozionale del film è l'infanzia distrutta dalla violenza della guerra, la fotografia di una generazione innocente cresciuta sotto il fuoco del conflitto. Oltre a Mahmud, il "bambino del miracolo", nel corso del film vengono mostrati altri giovanissimi ragazzi e ragazze venir estratti dalle macerie. Gli stessi bambini, a distanza di giorni o settimane e con le ferite ancora ben visibili sul proprio corpo, tornano da Khaled per farsi raccontare come sono stati salvati. Mentre l'uomo precisa che quanto fatto sia un proprio dovere civico e morale, il film lo ritrae come una figura eroica che rischia la propria vita per salvare ogni tipo di vittima della guerra, dagli esseri umani ai pesci di un acquario che è stato bombardato. Tuttavia, l'atrocità senza scampo della guerra viene resa visibile nel momento in cui, oltre ai sopravvissuti, vengono mostrate anche alcune delle numerose vittime dei raid missilistici. Nonostante non venga mai focalizzata l'attenzione su corpi esanimi e martoriati dal crollo degli edifici ma solo su alcune parti dei cadaveri, riprese per pochi secondi, il topos dell'infanzia perduta viene consolidato nel momento in cui la macchina da presa si sofferma in maniera straziante su un padre che abbraccia il figlio senza vita. La scena accompagnata da pianti e disperazione suscita certamente una profonda relazione empatica e commozione nei confronti dei volontari, di chi assiste alla scena così come dello spettatore.

Nello sposare una prospettiva singolare, concentrandosi prevalentemente su una storia individuale, il film traccia la triste e inesorabile parabola dell'eroe protagonista, il quale, dopo aver salvato decine di vite, muore a causa di un bombardamento l'11 Agosto 2016. Dopo che Khaled ha videochiamato la figlia, andata in Turchia con il resto della famiglia a causa dell'inasprirsi del conflitto, e dopo averle promesso che si sarebbero riabbracciati

presto, lo schermo diventa nero, illuminato solo dal flash delle bombe che colpiscono la città. Nel finale viene mostrato, sopra un tavolo, il corpo senza vita dell'uomo che da eroe diventa martire. I suoi compagni lo lavano accuratamente portandolo in trionfo fino al cimitero dove con pale, picconi o a mani nude scavano la fossa in cui verrà sepolto. Anche in questo caso, le immagini provenienti dal *citizen imagery* vengono ricontestualizzate all'interno di un percorso emozionale atto, oltre che a commuovere lo spettatore, a promuovere una presa di coscienza e di posizione nei confronti della tragica realtà quotidiana della popolazione siriana.

Il certificato di presenza che le immagini conferiscono, quello che Stuart Allan definisce: «l'autorità della presenza, del qui e ora»<sup>167</sup>, fornisce autenticità e autorità al racconto proprio perché viene percepito meno filtrato e mediato rispetto ad una cronaca giornalistica, più vicino ad un'esperienza reale ed immersiva<sup>168</sup>. Le immagini realizzate dai cittadini localizzano il loro valore veritiero precisamente nella loro marcata soggettività e posizionamento (*situatedness*) che serve per allineare lo spettatore con la posizione del testimone oculare diretto. In contrasto con la neutralità, l'oggettività, il distacco, la distanza e l'imparzialità, generalmente associata alla pratica di costruzione dell'informazione e al giornalismo professionale, come riporta Papadopoulos, la soggettività, l'affettività e la partigianeria costruiscono l'affermazione di realtà, moralità e veridicità delle immagini realizzate dal *citizen camera-witness*<sup>169</sup>. Il carico emotivo dell'immagine amatoriale dipende paradossalmente dalla mancanza di focalizzazione e risoluzione. Immagini che appaiono ancora più immediate, che offrono sempre meno da vedere, evocano uno stato di allerta e tensione intensificata. Questo posizionamento serve non solamente per coinvolgere emotivamente lo spettatore ma anche per garantire la credibilità etica dei soggetti rappresentati<sup>170</sup>.

Tuttavia, come abbiamo notato nei due casi citati, attraverso determinate scelte registiche si attua ri-funionalizzazione di alcuni dei portati del *citizen imagery* in un nuovo processo discorsivo, verso una ricodifica del discorso etico ed affettivo apportato

---

<sup>167</sup> S. Allan, *Citizen Witnessing*, cit., p. 9.

<sup>168</sup> B. Zelizer, *On "Having Been There": "Eyewitnessing" as a Journalistic Key Word*, in «Critical Studies in Media Communication», Vol. 24, No. 5, 2007, pp. 408-428.

<sup>169</sup> K.A. Papadopoulos, *Media Witnessing and the "Crowd-Sourced Video Revolution"*, cit.

<sup>170</sup> L'immagine amatoriale viene vista come un punto di riferimento della ripresa visiva di «eventi genuini, piuttosto che di scenari ricostruiti e mediatizzati». A. Bock, H. Isermann, T. Knieper, *Quantitative Content Analysis of the Visual*, in E. Margolis, L. Pauwels (a cura di) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, SAGE Publications, New York 2011, pp. 265-283, (278).

dal racconto. L'audio crudo della presa diretta di alcuni filmati amatoriali, che vengono ri-mediati all'interno del racconto, viene sostituito con una musica drammatica che ha un effetto patemico, inserita in modo da poter coinvolgere emotivamente lo spettatore. L'iper mobilità e il tremolio della macchina da presa vengono invece arginati e ridotti attraverso lo *slow motion*, strategia atta a creare e intensificare, ancora una volta attraverso un'operazione di rimodellamento finzionale, un percorso emozionale, che susciti commozione, lasciando che lo spettatore possa focalizzare la propria attenzione su alcuni dettagli che non sarebbero stati decifrabili o visibili per pochi istanti data la caoticità o brevità del frammento filmico in questione.

Come sottolinea Donatella Della Ratta, l'approccio dei video attivisti siriani nella costruzione delle immagini, specialmente nella prima fase della rivolta del 2011, in cui si è insistito fortemente sulla tematizzazione della sofferenza, focalizzando l'attenzione sulla compassione, il vittimismo, la morte, la tortura, i danni fisici e strutturali, può essere collegato alla riflessione di Jacques Rancière intorno al regime etico delle immagini<sup>171</sup>, che si differenzia da quello estetico e rappresentativo<sup>172</sup>. Secondo lo studioso, all'interno di questo regime, le immagini sono soggette ad una duplice domanda, «sulla loro origine (e conseguentemente il loro contenuto) e sul loro scopo, gli utilizzi che mettono all'opera e gli effetti che ne conseguono»<sup>173</sup>. Queste forme espressive di figurazione, che si avvalgono di immagini confuse, instabili, indistinte e di bassa definizione, non sono valutate in base alla loro qualità estetica o alla natura dei contenuti ma in base alla modalità in cui colpiscono e toccano l'ethos, influenzano il comportamento umano, fino a che sono connesse, simbolicamente ed esteticamente, alla veridicità del momento in cui sono state generate, un momento di emergenza, caos e paura<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> J. Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000; *La Partizione del sensibile: Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

<sup>172</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit.

<sup>173</sup> J. Rancière, *La Partizione del sensibile*, cit., p. 20.

<sup>174</sup> Alcune caratteristiche della produzione dei videomaker siriani possono essere accostate al cinema "imperfetto" cubano, il cui manifesto è stato redatto dal regista Juan Garcia Espinosa, alla fine degli anni Sessanta. Il cinema proposto dal manifesto non deve essere interessato alla qualità o alla tecnica ma deve assumere un ruolo rivoluzionario, fondere l'arte con la vita e la scienza, facendo sfumare la distinzione tra consumatore e produttore, pubblico e autore. Il cinema imperfetto deve essere un'arte che si riappropria della vita e del diretto contatto con il mondo esterno, che «rigetta l'esibizionismo, il narcisismo e l'intento commerciale» J.G. Espinosa, *For an Imperfect Cinema*, in «JumpCut», Vol. 20, 1979, pp. 24-26, (26), <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

Tuttavia, la ricerca dell'immagine autentica, la focalizzazione sull'espressione corporea e performativa della testimonianza in presa diretta, «la pulsione a produrre degli choc visivi, a convertire pateticamente ed emozionalmente la narrazione»<sup>175</sup> rendono il racconto affettivo ma non sempre efficace<sup>176</sup>. Soggettività, affettività e partigianeria, che aprono la strada verso l'autenticità del *citizen imagery*, possono anche compromettere questa stessa affermazione. La diretta ed incarnata partecipazione dell'evento, la veridicità del momento di crisi in cui l'immagine è generata non producono necessariamente una comprensione più chiara della situazione. Se le immagini si posizionano «ai limiti della leggibilità», come sottolinea Papadopoulos, l'immediatezza conferita e percepita dal filmato rischia di non attivare né una responsabilità morale nello spettatore né lo spunto per un'elaborazione critica<sup>177</sup>. L'estetica cruda del filmato, oltre a conferire spontaneità, immediatezza ed autenticità rischia di trasmettere ambivalenza ed incertezza, rendendo difficoltosa l'interpretazione, «fallendo nel produrre una comprensione più chiara della situazione e una narrazione contro-egemonica»<sup>178</sup>. Nonostante il processo di ri-contestualizzazione delle immagini tratte dai filmati realizzati dai cittadini, estratte dal mediascape contemporaneo per formare un nuovo racconto, il grado di spettacolarizzazione e di patemizzazione nella restituzione del dolore, a cui i due film vanno incontro, rischia di colpire solamente in maniera affettiva lo spettatore. La sovrastimolazione sensoriale del trauma vicario, come abbiamo sottolineato in precedenza, non comporta necessariamente l'*ethical witnessing*, una comprensione più ampia del significato dell'evento e la formazione di un pensiero critico intorno alla produzione dell'immagine<sup>179</sup>.

Come evidenzia Della Ratta, tra le principali studiose ad essersi occupate in maniera approfondita della creazione e circolazione delle immagini in Siria durante la rivoluzione, dopo aver effettuato una ricerca di natura etnografica sui principali network televisivi e sistemi di informazione del paese, la produzione e la ri-collezione di una quantità

---

<sup>175</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 72.

<sup>176</sup> Rancière sostiene che «non c'è nessun percorso diretto che porti dalla visione di un evento all'immediata comprensione del mondo esterno, nessuna strada inequivocabile che parte dalla consapevolezza intellettuale fino all'azione politica». J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 75, cit. in D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit., p. 429.

<sup>177</sup> K.A. Papadopoulos, *Media Witnessing and the 'Crowd-Sourced Video Revolution'*, cit., p. 346.

<sup>178</sup> D. Della Ratta, *The Unbearable Lightness of the Image: Unfinished Thoughts on Filming in Contemporary Syria*, in «Middle East Journal of Culture and Communication», Vol. 10, No. 2-3, 2017, pp. 109-132, (109).

<sup>179</sup> E.A. Kaplan, *Global trauma and public feelings*, cit.

innumerevole di prove visive e documentali concernenti la violenza e la violazione dei diritti umani perpetrati dal regime di Assad si inseriscono all'interno di un'utopia digitale, un "tecno ottimismo", che ha caratterizzato la narrazione e l'immaginazione collettiva della Primavera Araba<sup>180</sup>. Ad emergere è stato quasi un «*technological fetish*» proseguito dalla studiosa, che non tiene conto della natura mediale dell'immagine, come se il certificato di presenza che conferiscono i video amatoriali bastasse a supportare l'autenticità e la veridicità della testimonianza, costruendo una contro-narrazione che possa provocare un responso effettivo nello spettatore e conseguentemente nell'opinione pubblica<sup>181</sup>. Dal momento che le immagini digitali, come sottolinea Kuntsman, sono state lette come «forme strettamente documentali che raccontavano in maniera non problematica il terreno politico», le emergenti forme di rappresentazione amatoriali, che formano il *citizen imagery*, specialmente nei primi mesi della rivoluzione, non hanno dato vita ad una narrazione contro-egemonica, uno strumento di emancipazione che permettesse agli individui di politicizzare le proprie esperienze quotidiane e la realtà rappresentata<sup>182</sup>.

Nonostante le tecnologie portatili, i canali di condivisione e aggregazione abbiano permesso ai cittadini di raccontare la rivoluzione dal proprio punto di vista, anche il governo di Assad ne ha fatto un uso altrettanto efficiente<sup>183</sup>. La strategia del regime è stata quella di sottolineare l'aspetto di incertezza e sospetto che si può celare dietro la costruzione dell'immagine digitale, date le innumerevoli possibilità di ricodifica e modificazione<sup>184</sup>. Emblematica è la vicenda che ha coinvolto Danny Abdul Dayem, un ragazzo britannico di origini siriane che ha deciso di ritornare ad Homs, la città di origine dei propri genitori, una volta scoppiata la guerra civile, al fine di documentare e mostrare al mondo occidentale i crimini perpetrati dal regime. Tuttavia, un canale d'informazione siriano mostrò un filmato in cui Dayem, i cui video erano stati ri-utilizzati dai più

---

<sup>180</sup> D. Della Ratta, *Expanded Places: Redefining Media and Violence in the Networked Age*, in «International Journal of Cultural Studies», Vol. 21, No. 1, 2017, pp. 90-104.

<sup>181</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit.

<sup>182</sup> A. Kuntsman, R. Stein, *Digital Suspicion, Politics, and the Middle East*, in «Critical Inquiry», 2011, [http://criticalinquiry.uchicago.edu/digital\\_suspicion\\_politics\\_and\\_the\\_middle\\_east?](http://criticalinquiry.uchicago.edu/digital_suspicion_politics_and_the_middle_east?)

<sup>183</sup> Come sottolinea il regista Dellair Youssef, il regime siriano non ha investito nell'industria cinematografica prima della rivoluzione, ma con lo scoppio del conflitto divenne una fondamentale macchina di propaganda. E. Baladi, *The opposition's documentaries and the regime's narrative films*, cit.

<sup>184</sup> Il regime di Assad ha inoltre sistematicamente accusato i Caschi bianchi di diffondere false informazioni concernenti l'operato del governo di Damasco e della Russia, così come di devolvere parte dei finanziamenti ai gruppi sunniti jihadisti. A. Varghese, *Social Media Reporting and the Syrian Civil War*. *United States Institute of Peace*, in «PeaceBrief», Vol. 151, No. 7, 2013, <http://responsibilitytoprotect.org/PB151.pdf>.

importanti network occidentali tra cui la CNN, stava mettendo in scena e ricreando appositamente in favore di camera una sequenza del proprio racconto quotidiano<sup>185</sup>. Questa vicenda danneggiò irrimediabilmente il rapporto tra i video attivisti e i media mainstream, lasciando un generale sentimento di scetticismo nei confronti della documentazione realizzata dai cittadini, minando l'attendibilità e la veridicità del materiale digitale<sup>186</sup>.

### 3.5 *Still shooting. La networked image e il discorso intermediale*

Alla luce di queste considerazioni risulta necessario interrogarsi sulla modalità di riconfigurazione e ri-mediazione delle immagini realizzate dai cittadini, un flusso discorsivo e partecipativo che viaggia attraverso diversificati canali di circolazione e condivisione. È possibile dunque andare oltre la tematizzazione della violenza e della sofferenza, oltre il processo di ri-vittimizzazione, ricontestualizzando le immagini amatoriali del conflitto che saturano il mediascape contemporaneo, per raccontare e portare testimonianza della guerra in Siria e costruire una contro-narrazione, un contro-archivio, attuare un processo di ri-elaborazione del trauma? Secondo quanto afferma Donatella Della Ratta: «non è più possibile approcciarsi alla questione relativa alla realizzazione di un'immagine o alla rappresentazione della violenza in Siria [...] senza prendere in considerazione la tecnologia e l'infrastruttura umana in un ambiente condiviso, in cui la visualità del conflitto viene prodotta e riprodotta come lavoro»<sup>187</sup>.

La rivolta siriana, nata inizialmente come forma pacifica di protesta e poi trasformatasi in un conflitto armato, è stata fin da subito strettamente interconnessa ad un *networked battleground*, dove le infrastrutture tecnologiche che supportano le pratiche di caricamento, condivisione e ri-mediazione delle immagini, insieme alla rete di individui impegnati nella pratica di filmare e realizzare video-testimonianze sono implicate direttamente nella produzione e riproduzione della violenza<sup>188</sup>. L'immagine digitale siriana, ancora secondo quanto sostiene la studiosa, può essere definita come una *networked image*. Nella cultura partecipativa e connettiva contemporanea, la *networked*

---

<sup>185</sup> D. Della Ratta, *The Unbearable Lightness of the Image*, cit.

<sup>186</sup> A. Kuntsman, R. Stein, *Digital Suspicion*, cit.

<sup>187</sup> D. Della ratta, *Shooting a Revolution*, cit., p. 38.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

*image* intesa come mero elemento informativo da far circolare, a prescindere dal proprio significato, non porta testimonianza e non trasmette una posizione morale o un valore veridico. L'immagine diventa un processo piuttosto che un contenuto, un'entità dinamica, libera e disconnessa dalla realtà che rappresenta. Le immagini di morte e distruzione, immagini-prova realizzate dal *citizen camera-witness* per denunciare i crimini e atrocità subite entrano dunque in un ciclo infinto di produzione e riproduzione della sofferenza, diventando un prodotto, una merce di scambio. Della Ratta delinea la formazione di un circolo vizioso della messa in scena della violenza che dalla documentazione della rivoluzione da parte degli attivisti siriani arriva a comprendere le immagini di morte e tortura realizzate dai jihadisti o dalle milizie del regime di Assad<sup>189</sup>.

*Jellyfish* (2015), film realizzato dal regista siriano Khaled Abdulwahed, si interroga sullo statuto e la valenza della *networked image*, intesa come oggetto dalle molteplici connessioni, a partire dal processo di ri-mediazione e ri-elaborazione che subisce. Il regista chiede ad alcuni videomaker amatoriali che hanno filmato proteste, bombardamenti e scontri armati di commentare le immagini che hanno realizzato, da quale intento erano spinti così come quale era il significato che volevano trasmettere. Nei primi mesi della rivolta, i filmmaker raccontano come il loro lavoro consistesse in una pratica quasi meccanica e robotica, ovvero documentare e cogliere in maniera ossessiva qualunque cosa accadesse senza preoccuparsi attraverso quale modalità e in quale contesto l'immagine potesse poi venir ri-mediata. La spinta attivista si è sostituita in seguito con l'intenzione di costruire un immaginario specifico che contenesse al proprio interno immagini evidenziali e prove fattuali relative alla violenza e alle violazioni del regime di Assad, immagini che potessero in qualche modo avere un valore spendibile e commerciabile, un prodotto da far circolare e che potesse venir riproposto dai principali canali d'informazione.

---

<sup>189</sup> Se gli attivisti siriani hanno potuto effettivamente documentare e condividere le immagini della rivoluzione, mostrare le atrocità perpetrate dal regime, così hanno fatto anche i gruppi armati e i jihadisti. Sulla costruzione dell'immagine e la strategia mediale dello Stato Islamico si rimanda a J.-L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Paris 2016. Per alcune riflessioni intorno al testo di Comolli si veda ad esempio D. Dottorini, *Immagini alla prova. Sul limite del cinema*, in «Fata Morgana Web», 22 Mag. 2017, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/05/22/immagini-alla-prova-sul-limite-del-cinema/>; D. Fairfax, *Cinema against Cinema: Daech, le cinéma et la mort by Jean-Louis Comolli*, in «Sense of Cinema», Vol. 83, 2017, <http://sensesofcinema.com/2017/book-reviews/cinema-against-cinema-daeche-le-cinema-et-la-mort-by-jean-louis-comolli/> Tra i film che si interrogano sull'utilizzo dell'immagine e della spettacolarizzazione della violenza da parte dell'Isis si veda ad esempio il documentario *City of Ghosts* (2017) di Matthew Heineman.

Uno dei filmmaker intervistati racconta fin da subito come fosse necessario rivolgersi ai grandi network stranieri per chiedere forme di finanziamento. Tuttavia, durante i primi mesi di proteste pacifiche, i principali canali d'informazione occidentali non erano interessati alle immagini prodotte dai cittadini concernenti la rivoluzione siriana, dal momento che, a detta loro, non era stato versato abbastanza sangue e non c'era stata abbastanza distruzione. Costretti a rivolgersi a partner esterni, i videomaker siriani dovevano necessariamente seguire le richieste e gli interessi di chi poteva essere interessato al prodotto come le NGO, le forze armate, i network stranieri e le organizzazioni umanitarie. I produttori delle immagini perdono quindi il possesso del proprio elaborato che diventa un prodotto da *brandizzare*, inserendo il logo della società che supporta economicamente la campagna. Per questo motivo ad esempio, confida l'uomo, molti video realizzati, che popolano il *citizen imagery* della guerra civile siriana, raffigurano interventi medici o opere umanitarie, dal momento che queste organizzazioni potevano elargire finanziamenti. Similarmente, l'esercito siriano libero, tra i principali gruppi armati a combattere contro il regime di Assad, ha iniziato a commissionare una grande quantità di filmati in modo da poter documentare e rendere note le proprie azioni.

Mostrando l'alto tasso di commoditizzazione<sup>190</sup>, che contraddistingue i video amatoriali generati dai cittadini, il regista stesso si interroga sulla verità che si cela dietro l'immagine e la sua inevitabile ricostruzione, «la verità è relativa alla prospettiva che adottiamo per guardare le immagini». Nel momento in cui i filmati della rivoluzione, della tragedia della guerra e della morte di centinaia di civili diventano un prodotto commerciabile, i filmmaker attuano forme di manipolazione dell'immagine in modo da rendere l'episodio più drammatico, patetico ed attraente, quindi maggiormente spendibile e vendibile all'interno di un discorso narrativo<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Su questo aspetto si veda ad esempio J. Dean, «*Faces as Commons: The Secondary Visuality of Communicative Capitalism*», in «Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain», 31 Dec. 2016. [www.onlineopen.org/faces-as-commons](http://www.onlineopen.org/faces-as-commons).

<sup>191</sup> Il documentario bellico prevede inevitabilmente un processo finzionale di costruzione e creazione dell'immagine, spinto da un funzionamento discorsivo e ideologico, come notava già Bazin facendo riferimento alla serie *Why we Fight* (1942-1945). Secondo lo studioso, il procedimento del ri-montaggio del materiale di repertorio realizzato durante Seconda Guerra Mondiale, creando un discorso piuttosto che un semplice racconto, rende lo spettatore testimone di avvenimenti «il cui svolgimento e il cui senso sono interamente immaginati». A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., 1958-1962; *Che cos'è il cinema?* tr. it. A. Aprà, Garzanti, Milano 2008, p. 26.

In apertura viene mostrato un giovane siriano seduto su una sedia mentre riflette su un filmato che ha realizzato alcuni mesi prima e che viene proiettato su uno schermo posizionato alle proprie spalle, in una messa-in scena che richiama la struttura di una *lecture*, sottolineando quindi l'aspetto saggistico e la riflessione critico-teorica promossa dal film. «L'inquadratura è perfetta. Una bella inquadratura stretta, la macchina da presa è fissa. Ci sono solo sette case nel campo visivo e l'esplosione avviene nel mezzo del quadro» commenta l'uomo facendo riferimento ad un filmato che mostra il bombardamento di un quartiere residenziale. Khaled chiede dunque al videomaker se questo tipo di inquadratura sia stata appositamente ricercata. «Sì, avevamo realizzato altre inquadrature ma poi abbiamo scelto questa. Ho sentito alla radio dove l'artiglieria avrebbe potuto colpire. Il regime stava bombardando questo complesso di edifici. Così ho zoomato per avvicinarmi a dove credevo sarebbe avvenuta l'esplosione. Il giorno che ho filmato questo bombardamento c'erano stati altri duecento attacchi missilistici. Io ne ho filmato solo uno» risponde l'uomo.

Domandandosi cosa si possa apprendere da questi filmati, come si possa generare conoscenza a partire da questi materiali, nel momento in cui il loro stato risulta essere per natura contraddittorio, così come problematico diventa segnare un distinguo tra realtà e ricostruzione, il regista posiziona i video amatoriali sullo sfondo, provocando un distanziamento e permettendo l'apertura di uno spazio per una riflessione critica intorno ad una società completamente determinata a livello politico e sociale dalla mediazione e ri-mediazione dell'immagine. La *networked image* diventa un oggetto sfaccettato, polivalente ed estremamente multifunzionale all'interno del *mediascape*, progettata e costruita secondo strategie estetiche e comunicative precise.

«Un'immagine per una possibile tragedia. Un'immagine per illustrare una tragedia. Un'immagine dei volti della tragedia. Un'immagine della profondità della tragedia. Un'immagine per chi riporta la tragedia. Un'immagine per gli spettatori. Un'immagine per chi ha a che fare con la tragedia. Un'immagine per tollerare la tragedia» commenta ancora Khaled. L'immagine lascia una traccia ma una traccia rivela due immagini, quella che l'ha causata e l'immagine della sua conseguenza, puntualizza ancora il regista. La traccia lasciata dall'immagine e la sua reiterazione, nella logica di commerciabilità del sistema di comunicazione mass mediale, risulta evidente anche nel finale del film. Uno dei videomaker intervistati commenta il filmato realizzato in occasione del funerale di un

suo amico attivista, Geiath. «Il giorno prima mi ha detto “sento che sto per morire, fai un film su di me”. Gli ho risposto, in maniera ironica, “farò un film su di te appena morirai”» confida l'uomo rivolgendo lo sguardo verso lo schermo in cui viene proiettato il filmato del rito funebre.

Intorno alle strategie estetiche e comunicative che muovono la formazione del *citizen imagery*, così come intorno al processo di storicizzazione e presentificazione del racconto traumatico si concentra anche *Still Recording* (2018) diretto da Ghiath Ayoub e Saeed Al Batal. Il montaggio finale è stato realizzato a partire da quattrocento-cinquanta ore di girato. Le riprese sono state effettuate sia dai due registi sia da altri sei videomaker, prevalentemente a Douma, Ghouta e Damasco, per un periodo di tempo che va dal 2011 al 2015.

Il film si apre con una lezione, tenuta da Saeed al Coordinating Committee media office di Douma, sul linguaggio cinematografico e di conseguenza su come poter applicare determinate strategie e formule per documentare la rivoluzione e rendere consapevole il mondo delle atrocità subite dalla popolazione siriana. Il giovane regista prende in esame *Underworld - Il risveglio* (*Underworld Awakening*, Måns Magnus Mårlind, Björn Stein, 2012), un *blockbuster* americano, soffermandosi sulla costruzione dell'inquadratura ed esaltando la capacità del cinema hollywoodiano di rispettare la centralità prospettica, l'armonia e la geometria dello spazio. «Notate come ogni inquadratura di questo film possa esistere anche separata dal contesto, come quadro o come fotografia. Noi possiamo filmare scene così? Certo che no. Siamo occupati nel bel mezzo degli avvenimenti» commenta Saeed.

La lezione prosegue e il regista si sofferma sull'utilizzo dei tagli in fase di montaggio e come sia necessario rispettare ancora le proporzioni del corpo umano, facendo riferimento all'Uomo vitruviano di Leonardo, per decidere quali dettagli e particolari integrare o poter escludere dall'inquadratura. Tuttavia, data la condizione critica in cui si troveranno i filmmaker nel corso delle riprese, le leggi e le regole che sono state delineate in apertura, come afferma lo stesso Saeed, verranno violate inevitabilmente. In questo caso ad essere centrale è l'imperativo e l'urgenza di testimoniare, restituire la potenza devastante di una realtà non mediata, non filtrata, la concretezza dell'immagine, la matericità e l'autenticità della ripresa in soggettiva, non necessariamente la sua nitidezza, risoluzione o processo di messa in scena. I video realizzati hanno tutti gli stilemi del

*citizen imagery*. Non è fondamentale mettere a fuoco il soggetto o rispettare le proporzioni geometriche e spaziali nella costruzione dell'inquadratura. I pixel sono sgranati, le riprese caotiche, interrotte da un colpo di artiglieria o da una fuga repentina da parte dell'operatore.

Contrariamente, l'inquadratura fissa e l'immagine statica caratterizzano le *perpetrator images*. Chi compie la violenza e non chi rischia la propria vita documentandola si può permettere il lusso dell'inquadratura fissa. Chi compie il crimine ha il tempo di posizionare la macchina da presa e studiare l'inquadratura in modo da rendere la violenza performata, a favore di camera, il più spettacolare possibile. I manifestanti e i dissidenti devono invece realizzare le riprese in fretta, scappando e nascondendosi<sup>192</sup>. Se nella cronaca di guerra, l'immagine statica, da una parte, incarna lo sguardo del carnefice, l'immagine povera e confusa, fuori fuoco, che esplicita la condizione di pericolo e crisi in cui è stata realizzata, caratterizza il *citizen imagery*, come abbiamo precedentemente sottolineato<sup>193</sup>. Nel film questa contrapposizione estetica e di natura dello sguardo risulta evidente dal momento in cui i filmmaker, dialogando tra di loro, si chiedono a vicenda se siano riusciti a realizzare qualche ripresa nitida, un'inquadratura fissa che possa mostrare in maniera chiara la situazione allo spettatore<sup>194</sup>.

Nel corso del film assistiamo ad una presa di coscienza, da parte dei giovani registi, per quanto concerne le potenzialità del mezzo cinematografico, mentre in maniera simile i contestatori iniziano ad acquisire dimestichezza con le armi. Saeed e gli altri filmmaker si interrogano su quali possano essere i migliori usi possibili della videocamera come vero e proprio strumento bellico, il cui zoom risulta essere fondamentale, ad esempio, per scrutare le linee nemiche. Oltre alle problematiche relative alle tecniche di ripresa, le discussioni vertono inoltre su alcune questioni etiche concernenti l'oggetto della rappresentazione. Come dichiara Ghiath:

Nei due anni di montaggio abbiamo affrontato numerose questioni, dilemmi tecnici ed etici. Uno di questi concerneva la modalità in cui potevamo parlare della guerra,

---

<sup>192</sup> D. Della Ratta, *The Unbearable Lightness of the Image*, cit.

<sup>193</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit.

<sup>194</sup> Nonostante siano diametralmente opposte, l'estetica dell'auto-rappresentazione in prima persona e l'immagine statica oggettificata (*caught on camera*) che caratterizza i dispositivi di video-sorveglianza convergono in quella che Catherine Zimmer definisce *compulsive documentation culture*. C. Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York 2015, p. 78.

della rivoluzione e della violenza senza includere immagini di morte o senza mancare di rispetto alle persone. C'è una scena in cui un bambino trova un braccio dopo un attacco aereo. Nonostante avessimo immagini del cadavere abbiamo deciso di non mostrarlo. Per la stessa ragione, nel momento in cui qualcuno viene fatto prigioniero e picchiato, oscuriamo il suo volto per rispetto. Tuttavia, i canali d'informazione utilizzano tantissime immagini di questo tipo, ed è l'esatto opposto di quello che abbiamo fatto noi. Le persone non vengono colpite da quello che vedono in televisione o sui social media. Scrollano le immagini, ormai sono abituati<sup>195</sup>.

I filmmaker decidono deliberatamente di tenere fuori campo alcuni dettagli che avrebbero avuto un effetto sensazionalistico e patemico, come il volto di un uomo ucciso da un cecchino. In questo modo viene a mancare nuovamente l'armonia e la proporzione della modalità di ripresa hollywoodiana, delineata da Saeed durante la lezione in apertura. I tagli di montaggio sui corpi, nella costruzione della messa in quadro, diventano invece una tragica riflessione sui cadaveri tagliati e mutilati delle vittime, su cui l'occhio della macchina da presa decide di non soffermarsi per non spettacolarizzare la tragedia della morte.

Alle immagini fattuali ed evidenziali, atte a mostrare l'orrore perpetrato dal regime e la drammatica quotidianità a cui sono costretti a vivere i cittadini siriani, viene alternato uno sguardo intimo e personale nei confronti degli individui che si celano dietro la rivoluzione e le differenti forme di contestazione e contro-narrazione che vengono messe in atto. Ghiath prosegue sostenendo che «non tutti i film devono necessariamente parlare esclusivamente della guerra. Ci sono anche film che parlano unicamente delle proteste. Tutti i film sono parte di un grande puzzle. In un primo momento volevamo riportare i fatti di cronaca. Successivamente ci siamo concentrati maggiormente sui personaggi»<sup>196</sup>.

*Still recording* cerca infatti di non focalizzare esclusivamente l'attenzione sulla rappresentazione cruda e spettacolare della sofferenza e del dolore, restituire un effetto sensazionalistico al fine di smuovere la coscienza dello spettatore, ma elaborare un discorso critico intorno alle modalità di formazione di una contro-storia e contro-

---

<sup>195</sup> E. Lewis, A. Mukhamedow, *Still Recording, An interview with Syrian director Ghiath Ayoub*, 30 Apr. 2019, <https://www.aljazeera.net/en/content/still-recording-interview-syrian-director-ghiath-ayoub>

<sup>196</sup> *Ibidem*.

narrazione rispetto all'opera di propaganda e all'ideologia del regime. Come ha mostrato Chouliaraki, le rappresentazioni della guerra «lavorano all'interno di specifici campi semantici in cui vengono evocate emozioni e disposizioni che portano lo spettatore ad affrontare frontalmente il dolore degli altri»<sup>197</sup>. Collocare al centro del discorso la violenza e le atrocità trasmesse dai media mainstream consolida le dinamiche di potere, rinforzando la distanza asimmetrica tra lo spettatore occidentale che guarda e chi invece soffre<sup>198</sup>. Riflettendo su come si possa posizionare lo spettatore di fronte alle immagini di sofferenza, Susan Sontag afferma che «l'immaginaria partecipazione alle sofferenze degli altri, promessaci dalle immagini, suggerisce l'esistenza tra chi soffre in luoghi lontani, in primo piano sui nostri schermi televisivi, e gli spettatori privilegiati di un legame che non è affatto autentico, ma è un'ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere»<sup>199</sup>.

Il racconto messo in atto da *Still Recording* mostra invece differenti forme di protesta e di riflessione sul processo di ri-elaborazione del trauma storico, ragazzi che realizzano graffiti riconfigurando e ri-semantizzando profondamente un paesaggio distrutto, l'apertura di uno studio di registrazione per comporre musica, esibizioni d'arte che rivalorizzano rovine e macerie come spazio espositivo. Invece di rimanere bloccati in un circolo vizioso e perpetuo di produzione e riproduzione di immagini che rappresentano sofferenza e dolore, Ghiath e Saeed investigano il ruolo dell'immagine come un *networked object* nelle sue molteplici connessioni. Come dichiara ancora il regista:

Per noi il film è un modo per revisionare il passato. Abbiamo guardato indietro ai nostri errori e alle lezioni che abbiamo imparato, cercando di migliorare quello che abbiamo fatto per la prossima rivoluzione. Così potremmo mettere in pratica quello che abbiamo imparato. Uno dei nostri principali obiettivi era quello di combattere la propaganda. Secondo me, se avessimo semplicemente tolto queste scene avremmo fatto anche noi propaganda<sup>200</sup>.

Il titolo *Still Recording* fa riferimento all'atto di filmare, continuativo e compulsivo, l'utopia della documentazione perenne e infinita del reportage in diretta, dell'azione

---

<sup>197</sup> L. Chouliaraki, *The aestheticization of suffering on television*, in «Visual communication», Vol. 5, No. 3, 2006, pp. 261-285, (262).

<sup>198</sup> L. Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, Sage, London 2006.

<sup>199</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 88.

<sup>200</sup> E. Lewis, A. Mukhamedow, *Still Recording*, cit.

documentata nel suo farsi, anche se in pericolo c'è la vita stessa dell'operatore. Inizialmente i videomaker riprendono tutto ciò che li circonda, corpi mutilati, pozze di sangue, edifici bombardati, conflitti a fuoco, con l'intento di caricare e condividere su internet e sui social network il resoconto delle operazioni militari dell'Esercito Siriano Libero. L'urgenza testimoniale e la logica accumulativa hanno contribuito alla proliferazione di immagini e informazioni sul conflitto, dalla dimensione privata e soggettiva all'attivismo politico e al racconto generazionale.

Tuttavia, dal momento che l'immediatezza e la prossimità emozionale delle immagini realizzate dai videomaker siriani avevano anche generato un senso di incertezza e ambivalenza, *Still recording* sposta la propria attenzione dall'estemporanea documentazione dei video amatoriali, intesi per choccare e scuotere l'opinione pubblica, verso una pratica più riflessiva, aprendo lo spazio per una elaborazione critica. «Perché stai filmando?» chiede un uomo a Saeed. «Per la memoria. Non per la riconciliazione» risponde. Nel momento in cui i registi iniziano a divenire consapevoli della posizione che assumono nei confronti del reale, abbandonano l'intento meramente rappresentativo per riflettere sull'elaborazione critica del materiale realizzato, così come sull'importanza di lavorare ad un'archiviazione. «L'immagine è l'ultima difesa contro il tempo. Quella immagine in cinquant'anni sarà un documento. Cercate di capire perché brandite una telecamera» afferma Saeed durante la sua lezione iniziale. Se l'immagine è una difesa contro il tempo non dovrà allora esclusivamente riportare in maniera didascalica e meccanica gli avvenimenti del conflitto. Nonostante sia necessario continuare a filmare, mostrare la realtà cruda e tragica della guerra, bisogna comprendere le potenzialità del cinema come forma espressiva di figurazione della memoria traumatica<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Facendo riferimento alla realizzazione audiovisiva durante il conflitto, Elias e Omareen identificano due fasi. La prima consiste nella realizzazione di video amatoriali realizzati principalmente tramite telefoni cellulari in condizioni di pericolo di vita, durante le dimostrazioni, i bombardamenti, gli scontri a fuoco. Il compito primario di queste immagini, che vengono condivise sui network e sui social media, consiste nel fornire delle prove documentali per mostrare gli orrori e le atrocità perpetrate dal regime siriano. Durante la seconda fase invece, i cittadini, molti dei quali dopo aver ricevuto un *training*, acquisito alcune nozioni e dimestichezza con tecniche di ripresa, grazie ad organizzazioni come Bidayyat e DOX Box, hanno iniziato ad interrogarsi in maniera critica sulla modalità di rappresentazione e costruzione dell'immagine. C. Elias, Z. Omareen, *Syria's Imperfect Cinema*, cit; Similmente, Miriam Cooke pone in contrasto i filmati amatoriali atti a choccare lo spettatore e a spingere la comunità internazionale ad agire con una fase successiva, contraddistinta da una sperimentazione formale che produce un pensiero critico. M. Cooke, *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*, Routledge, New York-London 2017.

I due registi diventano figure chiave nella formazione di una contro-narrazione in contrasto con la propaganda promossa dalle politiche di regime e dai poteri istituzionalizzati, raccogliendo, collezionando, preservando e trasmettendo prove dei crimini di guerra perpetrati così come testimonianze e racconti della popolazione siriana. Come sottolinea ancora Ghiath sulla costruzione di un archivio che agisca come contro-narrazione:

Il nostro film è un invito a tutti quelli che hanno brandito una camera dal 2011 per aprire i loro stessi archivi e raccontare una storia. Adesso siamo in conflitto con il regime per quanto riguarda la memoria della guerra e le storie che devono essere raccontate. Siamo pronti a condividere l'esperienza in sede di montaggio a chiunque voglia realizzare un film per aiutare le persone a raccontare le proprie storie. Il materiale è qui con noi a Beirut e possiamo dividerlo con chi vuole contattarci. Non vogliamo metterlo online, perché vorrebbe dire che chiunque potrebbe appropriarsene e distorcere gli eventi<sup>202</sup>.

I registi creano un contesto in cui la voce dei cittadini possa essere compresa, in cui le memorie personali vengano re-inserite all'interno di una prospettiva universale, non rimangano repertorio istantaneo della sfera individuale ma entrino in una dimensione costitutiva del racconto testimoniale e della costruzione della memoria collettiva<sup>203</sup>. Andando oltre la tematizzazione del dolore nel conflitto, il film riflette dunque sui processi di storicizzazione e presentificazione del racconto traumatico così come sul cinema come mediatore performativo del ricordo, delle dinamiche memoriali nel suo farsi. La testimonianza dell'orrore nel tempo presente non prevede esclusivamente un racconto emozionale, voyeuristico e patemico nell'espone e restituire il dolore delle vittime, ma acquisisce un valore testimoniale nel continuo dialogo con il flusso perpetuo dell'archivio vivente della storia.

---

<sup>202</sup> E. Lewis, A. Mukhamedow, *Still Recording*, cit.

<sup>203</sup> L'organizzazione *The Syrian Archive* si pone un simile obiettivo, raccogliendo un enorme quantità di materiale audio-visivo proveniente da Youtube, Facebook e Twitter realizzato dai cittadini, come prova per mostrare i crimini perpetrati dal regime. I filmati vengono in prima istanza analizzati e certificati, successivamente catalogati e inseriti prevalentemente in due archivi: *Chemical Weapons Database* e *Russian Airstrike Database*. Sul sito è possibile inoltre consultare una mappa della Siria, in continuo aggiornamento, in cui sono segnalati i luoghi in cui sono stati realizzati i video. <https://syrianarchive.org/en>

### 3.6 *Ethical work of magical thinking. Ri-appropriazione e ri-mediazione delle immagini amatoriali*

La riflessione intorno alla natura e al ruolo delle immagini, così come il loro valore storico, realizzate dai cittadini per documentare gli atti di violenza del regime di Assad è anche al centro di *The Pixelated Revolution*, una conferenza “non accademica” messa in scena da Rabih Mroué<sup>204</sup>. Durante la performance l’artista libanese appare sul palcoscenico dietro ad una scrivania. Di fronte a lui è presente un laptop e un foglio di appunti mentre alle spalle uno schermo su cui vengono proiettate immagini, video e testi che vengono di volta in volta interpretati.

A spingere Mroué ad interrogarsi sulla rappresentazione della violenza e sul rapporto tra documentazione e memoria delle immagini stesse, facendo riferimento ai video realizzati dai cittadini siriani e caricati in rete, è stata un’affermazione di un amico, il quale sosteneva che i contestatori stavano filmando la loro stessa morte. Il primo esempio che fornisce Rabih al pubblico consiste in un breve video di poco più di un minuto, caricato su youtube, girato su un tetto di un palazzo in un quartiere residenziale di Damasco. Il cittadino siriano cerca di filmare con la fotocamera del proprio cellulare uno scontro a fuoco che si sta consumando in strada. La ripresa è estremamente confusa, l’immagine traballante e fuori fuoco. L’operatore è in continuo movimento, cercando un punto da cui poter filmare l’episodio senza essere visto dalle forze armate. Dopo essersi riparato a ridosso di un muretto, l’occhio del cittadino e di conseguenza quello della camera si sofferma su un cecchino nascosto dietro un palazzo. L’uomo armato di fucile nota la presenza dell’operatore, si gira verso di lui e gli spara. Il dispositivo cade a terra, la camera continua a filmare, mentre lo spettatore sente fuori campo la voce dell’autore del filmato che cerca aiuto dopo essere stato colpito. Il video si interrompe bruscamente e nessuno ha idea di come possa essersi concluso l’episodio, se l’uomo sia riuscito a sopravvivere alla ferita d’arma da fuoco oppure no. Dalle immagini sembra chiaro come l’operatore si sia accorto della presenza del cecchino ma nonostante questo abbia continuato a filmare. «Come possono i siriani voler documentare la propria morte se si

---

<sup>204</sup> *The Pixelated revolution* è stato presentato in anteprima presso il Performance Space 122 a New York nel 2012 durante il COIL Festival e successivamente in Germania a Kassel in occasione della manifestazione dOCUMENTA (13) così come, nel corso degli anni, in altri paesi e contesti.

stanno ribellando contro l'atrocità della guerra, se stanno lottando per un futuro migliore, dunque per la vita stessa?» si domanda Mroué. Per quale motivo quindi l'operatore una volta resosi conto della presenza del soldato non ha smesso di filmare e non ha cercato di mettersi in salvo?<sup>205</sup>

Il secondo filmato che viene presentato al pubblico mostra un operatore filmare con il proprio telefono cellulare una strada apparentemente deserta quando all'improvviso, da dietro un palazzo, compare un carro armato. I soldati si accorgono della presenza dell'uomo. La torretta del corazzato si gira di quarantacinque gradi e spara verso il cameraman, colpendolo. Il telefono cellulare cade a terra e l'immagine diventa nera. «Cosa rappresenta? Una discesa verso la morte?» si chiede ancora l'artista.

Mroué sottolinea come in questi brevi filmati non sia messo in scena alcun tipo di suicidio o martirio attuato dal cittadino per motivi politici o religiosi. Secondo quanto afferma l'artista libanese, l'operatore sembrerebbe non rendersi conto di trovarsi in pericolo di vita. Il cameraman si identificherebbe nel ruolo dello spettatore, la realtà filmata non corrisponderebbe al mondo esterno ma ad una dimensione virtuale, cinematografica dove il proiettile non può raggiungere il bersaglio fuori dallo schermo. L'artista durante la performance mostra un diagramma in cui viene allineato l'operatore, il cecchino e lo spettatore. «Il fatto che noi spettatori vediamo il video prova che l'operatore non sia morto. Essendo allineati con la linea di fuoco se muore l'uomo, moriamo anche noi» commenta Mroué. Tuttavia, il gioco di guerra è inevitabilmente asimmetrico, la camera non è un'arma equivalente al fucile e la lente non fornisce riparo contro la drammatica realtà<sup>206</sup>.

«Credo che i siriani vedano esattamente ciò che filmano. La realtà che osservano dal piccolo schermo del cellulare mentre stanno filmando combacia con quella esterna. Voglio dire che non sembrano guardarsi intorno per scegliere particolari angoli o scene da filmare. Simultaneamente guardano attraverso la camera e filmano. L'occhio e la lente della camera vedono la stessa cosa» commenta ancora l'artista<sup>207</sup>. Le tecnologie di ripresa digitali, come sottolinea Alice Cati, consentono l'instaurarsi di «una perfetta continuità

---

<sup>205</sup> C. Elias, *Emergency Cinema and the Dignified Image: Cell Phone Activism and Filmmaking in Syria*, in «Film Quarterly», Vol. 71, No. 1, 2017, pp. 18-31, <https://filmquarterly.org/2017/09/14/emergency-cinema-and-the-dignified-image-cell-phone-activism-and-filmmaking-in-syria/>

<sup>206</sup> L. Marks, *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, MIT Press, Cambridge 2015.

<sup>207</sup> S. Bay-Cheng, *Pixelated Memories: Performance, Media, Digital Technology*, in «Contemporary Theatre Review», Vol. 27, No. 3, pp. 324-339.

tra esperienza di vita ed esperienza di visione: filmo nel mentre di un evento. [...] L'esperienza visiva è esperienza mediale, mediatizzata, mediatica»<sup>208</sup>. La fotocamera diventa quindi un'estensione protesica dell'occhio del cittadino. La realtà filmica corrisponde a quella fattuale e l'operatore non comprende di essere testimone della propria morte. La vittima percepisce la scena come irreali, o iperreali, come sottolinea Laura Bertens facendo riferimento alla concezione proposta da Jean Baudrillard, nel momento in cui il reale viene sostituito dal simulacro<sup>209</sup>.

I cameramen siriani non credono di venir uccisi, la loro morte avviene solo all'interno dell'immagine dal momento che l'atto di morire, commenta ancora Mroué, è un elemento mancante nel filmato, che si consuma fuori campo. Lo spettatore sembra infatti assistere al momento che precede e a quello che segue la morte dell'operatore mentre il momento esatto non può essere localizzato. La vera lotta dei contestatori siriani sembra dunque trascorrersi all'interno dell'immagine<sup>210</sup>.

Partendo dal contatto visivo che si instaura tra il cittadino e il soldato, l'artista pone in correlazione l'atto dei due individui, facendo riferimento al doppio significato del verbo *to shoot* (sparare e filmare)<sup>211</sup>. Il cecchino spara per salvaguardare la stabilità del regime mentre l'operatore filma per proteggere la vita dei propri concittadini. Il potenziale attestativo dell'immagine viene messo a confronto con la capacità dell'arma da fuoco di uccidere l'operatore e quindi di annientare l'immagine stessa. La guerra del regime sembra essere contro la camera, o contro l'immagine e la sua potenzialità a livello iconico. I soldati scelgono intenzionalmente di colpire chiunque abbia una camera in mano per filmare l'evento<sup>212</sup>.

Per mettere ordine alla moltitudine di informazioni visive che vengono proiettate sullo schermo alle proprie spalle, l'artista ri-organizza le immagini disponendole in una griglia

---

<sup>208</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 18.

<sup>209</sup> L. Bertens, *Playing and Dying Between the Real and the Hyperreal Processes of Mediation in Mroué's The Pixelated Revolution and Cardiff and Bures Miller's Alter Bahnhof Video Walk*, in «Third Text», Vol. 30, No. 1-2, 2016, pp. 90-99.

<sup>210</sup> S. Bay-Cheng, *Pixelated Memories*, cit.

<sup>211</sup> Alisa Lebow riflette sulla coincidenza etimologica del verbo *to shoot* (filmare e sparare) sottolineando come, fin dall'invenzione del cinematografo, ci sia stata una «intima e reciproca relazione tra la macchina da presa e l'arma da fuoco». Uno dei primi prototipi di cinepresa, la *Fusil Photographique* progettata da Etienne-Jules Marey, aveva la forma di un fucile da caccia e veniva usato in modo analogo. La canna fungeva da obiettivo e l'operatore, tirando il cane del fucile, riprendeva dodici fotogrammi al secondo. A. Lebow, *Shooting with Intent*, cit., p. 41.

<sup>212</sup> K. Ruchel-Stockmans, *The Revolution Will Be Performed. Cameras and Mass Protests in the Perspective of Contemporary Art*, in «Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies», Vol. 10, 2015, pp. 7-23.

e delineando alcuni modelli ricorrenti. Mroué riflette su alcune caratteristiche strutturali e formali dei filmati presi in esame, delineando una sorta di manifesto che raccoglie molteplici indicazioni e suggerimenti che compaiono su alcuni canali facebook, concernenti i requisiti per riprendere e documentare le proteste e gli avvenimenti della rivoluzione siriana. Per prima cosa, queste immagini devono mostrare senza rivelare l'identità dell'operatore. Risulta necessario dunque che le riprese avvengano da debita distanza e che non vengano mostrati i volti dei contestatori. Solo in caso di assalto è determinante filmare il volto dell'aggressore.

Dal punto di vista estetico, Mroué identifica invece alcuni aspetti che caratterizzano i video amatoriali come l'utilizzo della camera a mano, riprese effettuate sul luogo dell'azione, non premeditate o ricostruite, il suono esclusivamente diegetico, la mancanza di luci artificiali e filtri così come di elissi temporali<sup>213</sup>. Il *citizen camera-witness*, con riprese mosse, sporche e crude che rispecchiano e cercano di trasmettere la situazione di pericolo in cui sono state effettuate, attua un approccio alla costruzione dell'immagine in netta opposizione rispetto al regime che invece vuole trasmettere e dimostrare sicurezza e chiarezza. Contrariamente, l'illusione di un ordine stabile e la forza del sistema politico, promossi dal governo di Assad, vengono restituiti da immagini chiare e nitide, realizzate con inquadrature fisse<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Mroué trova alcune somiglianze tra le regole e le caratteristiche stabilite per documentare la violenza e l'atrocità perpetrata durante la rivoluzione siriana con il manifesto programmatico pubblicato nel 1995 dal Gruppo Dogma 95. Questa comparazione problematizza il regime di rappresentazione dal momento in cui viene a mancare la distinzione tra l'annullamento dell'artificio cinematografico, nato per assoluta necessità, come nel caso dei *citizen camera-witnesses* siriani, e il rifiuto all'illusione filmica come scelta artistica. D. Della Ratta, *The Unbearable Lightness of the Image*, cit.

<sup>214</sup> Secondo quanto sostiene l'artista, ci sono due approcci all'immagine. Il primo propone di realizzare un'immagine chiara e definita in modo che questa possa diventare prova ufficiale dell'evento, un'immagine eterna e immortale. Questa è stata, secondo Mroué, l'intenzione da parte dei terroristi in occasione dell'attacco a New York l'11 Settembre 2001. A seguito dello scontro del primo aereo contro la Torre Nord del *World Trade Center*, moltissime persone si sono raccolte per riprendere la catastrofe. L'attacco successivo quindi ha avuto moltissimi testimoni oculari. I cittadini erano pronti per riprendere in diretta l'accaduto. L'immagine del secondo aereo che si schianta contro la Torre Sud diventa icona stessa dell'evento. Contrariamente, l'altro approccio delineato da Mroué, posiziona l'immagine chiara e definita come un'antagonista della rivoluzione, dal momento che, all'interno di questo scenario, non dovrebbe esserci alcun tipo di preparazione, nessuna possibilità di posizionare un treppiedi per realizzare un'inquadratura stabile. Non ci deve essere nessun tipo di costruzione o ricercatezza nella formazione dell'immagine. I *citizen camera-witnesses* riprendono momenti transitori, le loro inquadrature non servono per immortalare un momento o un evento specifico, ma una porzione di quotidianità che andrà a formare un diario, frammentario, atto a documentare le violenze e le atrocità subite dai cittadini durante il regime. M. Valderrama, *Chasing the Gaze of the Killer: Rabih Mroué's The Pixelated Revolution*, in «Arab Stages», Vol. 5, No. 1, Fall 2016, <https://arabstages.org/2016/10/chasing-the-gaze-of-the-killer-rabih-mroues-the-pixelated-revolution/>

Mroué invita lo spettatore a considerare la rivoluzione siriana come un evento «*aesthetically digitized*»<sup>215</sup> dal momento che, come abbiamo precedentemente notato facendo riferimento al *citizen imagery*, le immagini pixelate, povere e di bassa risoluzione sono originate seguendo delle pianificate strategie politiche ed estetiche, con l'obiettivo di conferire autenticità e immediatezza così come per porsi al di fuori dei sistemi di informazione regolamentari e delle istituzioni ufficiali<sup>216</sup>. Tuttavia, nonostante si ponga in contrasto con le immagini professionali realizzate dall'apparato di stato, l'immagine amatoriale, in quanto *networked image*, immagine realizzata per essere condivisa e riprodotta, viene spesso ricontestualizzata e re-inserita nei canali mainstream.

Nel corso della performance l'artista estrapola i filmati della guerra civile siriana dall'archivio digitale potenzialmente infinito della rete, osservando l'immagine non come mera narrazione cronachistica della guerra ma come azione e arma implicata nello stesso conflitto. Mroué concentra infatti la propria attenzione verso le condizioni materiali per mezzo delle quali l'immagine viene prodotta e ri-distribuita, oltre il simbolo e l'icona, attraverso un processo di ri-mediazione e ri-appropriazione<sup>217</sup>. L'artista duplica e sdoppia l'immagine, rallenta il filmato e utilizza lo zoom per cogliere i lineamenti del volto di un ceccchino ma l'immagine perde di definizione diventando pura astrazione. Impossibile cogliere la verità che si cela dietro<sup>218</sup>. «Come dei pescatori andiamo a caccia di una storia o di un'immagine da pescare e di cui impossessarci, su cui rilavorare e infine ri-presentare» commenta l'artista. Ogni immagine pixelata o a bassa risoluzione è

---

<sup>215</sup> R. Mroué, Z. Nawfal, C. Martin, *Pieces The Pixelated Revolution*, in «TDR», Vol. 56, No. 3, Fall 2012, pp. 18-35, (24).

<sup>216</sup> Facendo riferimento alle fonti che producono immagini della rivoluzione siriana, Mroué dichiara durante la performance che «quello che distingue la rivoluzione in Siria rispetto ad altri paesi arabi, specialmente all'inizio, è che i giornalisti, professionisti o freelance appartenenti ad un'organizzazione, erano completamente assenti dall'evento. [...] Ci sono solo due modi per vedere cosa sta succedendo là, il primo sono i canali ufficiali di stato e il secondo sono i video amatoriali realizzati dai protestanti e che circolano in rete».

<sup>217</sup> Nonostante non fosse nelle sue intenzioni, come sottolinea lo stesso artista, le immagini amatoriali prese in esame da Mroué subiscono un processo di ri-mediazione, confluendo dal web allo spazio espositivo della galleria d'arte. S. Bay-Cheng, *Pixelated Memories*, cit.

<sup>218</sup> Mroué decostruisce i video ulteriormente separando l'immagine dall'audio. I brevi frammentari video realizzati dagli attivisti siriani vengono inoltre giustapposti, ad esempio, con scene del film diretto da Elia Suleiman *Il tempo che ci rimane* (*The Time that Remains*, 2009), un racconto autobiografico sull'esperienza dei palestinesi in Israele. Le immagini documentarie si contrappongono con quelle finzionali, riconfigurando la dicotomia tra copia e originale, vero e falso. K. Arfara, *The Politics of the Digital Public Sphere: On Rabih Mroué's The Pixelated Revolution*, in K. Arfara, A. Mancewicz, R. Remshardt (a cura di) *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, Palgrave Macmillan, London-New York 2018, pp. 173-190, (179).

innanzitutto materiale d'archivio che in questo caso viene utilizzato come strumento critico.

L'immagine intollerabile, facendo ancora riferimento alla concettualizzazione proposta da Rancière, immagine che provoca necessariamente allo spettatore un sentimento di dolore e indignazione viene riconfigurata in una *pensive image*, immagine che contiene un *unthought thought*, intenzioni che non sono da attribuire a chi ha prodotto l'immagine ma su cui si può riflettere attraverso una lettura critica<sup>219</sup>. Nella sua performance Mroué si riappropria dunque delle immagini desacralizzandole attraverso un processo artistico di decontestualizzazione, cercando di evidenziarne la struttura sottesa alla costruzione, osservando a debita distanza e lasciando spazio alla riflessione<sup>220</sup>.

I molteplici significati implicati nella ri-appropriazione e nel ri-uso dei video amatoriali, la ri-naturarizzazione dell'archivio al fine di attivare una riflessione intorno ai discorsi estetici e politici dell'utilizzo della fotocamera come arma nella rivoluzione siriana sono un punto centrale anche di *Autoritratto siriano (Eau argentée, Syrie autoportrait, 2014)* di Ossama Mohammed. Il film è quasi interamente composto da filmati amatoriali realizzati dai contestatori del regime di Assad o dalle milizie armate. Le mille e uno immagini raccolte (come viene dichiarato in apertura), realizzate con il cellulare, il tablet o la videocamera, vanno a costituire una micro-storia degli orrori perpetrati nel primo anno di guerra civile in Siria. Ad alternarsi sono immagini a bassa risoluzione, pixelate, confuse, mosse, difficili da comprendere e decifrare, un susseguirsi di uccisioni a sangue freddo, torture da parte dei soldati del regime, esplosioni, scenari di drammatica quotidianità, una distruzione che sembra non conoscere fine.

Il film si interroga inoltre sul ruolo dell'immagine nel testimoniare e riprodurre atti di violenza. Come afferma Joshua Oppenheimer: «il cinema ha a lungo condizionato non solo come la violenza politica, dalla tortura alla guerra fino al genocidio, viene percepita

---

<sup>219</sup> J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, cit., p.106.

<sup>220</sup> In occasione dell'esposizione a DOCUMENTA nel 2012, Mroué riflette in maniera approfondita intorno alla decostruzione e dissoluzione delle immagini amatoriali, così come del processo di riappropriazione a cui vanno incontro, realizzando dei piccoli *flipbook* a partire dai video presi in esame. In questo modo il visitatore deve ricostruire l'avvenimento attraverso una propria azione, potendo invertire inoltre l'evento e riportare in vita l'operatore. Questa dinamica di ribaltamento occorre nuovamente. Un video proiettato in loop all'interno dello spazio espositivo mostra un uomo cadere a terra seguito dalla sua inversione che lo raffigura alzarsi nuovamente. L. Marks, *Hanan al-Cinema*, cit.

ma anche come viene performata»<sup>221</sup>. Il cinema non rappresenta o tematizza la violenza ma provvede ad una risorsa immaginativa per la riproduzione della violenza nel mondo. La sovrapposizione tra violenza reale e discorsiva viene resa visibile nel momento in cui i membri delle milizie del regime filmano in maniera consapevole la loro stessa brutalità. La camera diventa un'arma sia per il carnefice sia per la vittima, instaurando un dialogo per mezzo delle immagini. Se il primo documenta il proprio atto di violenza in maniera spettacolare e performativa, il secondo cerca di mostrare gli orrori perpetrati dal regime. In Siria dunque l'immagine sembra aver preso drammaticamente il posto centrale sia nell'esecuzione della violenza sia nella sua denuncia<sup>222</sup>.

Nel film, l'esperienza del conflitto viene infatti restituita sotto diversi punti di vista e prospettive dal momento che si alternano due tipologie di sguardo e di racconto, il *cinema of the killer (cinema muqatl)*, ovvero i filmati realizzati dai soldati del regime, che mostrano i prigionieri mentre vengono umiliati e percossi, così come operazioni di assalto e di attacco per mezzo dei mortai e, dall'altra parte, un cinema della vittima, *cinema of the killed (cinema qatl)*.

Esiliato a Parigi<sup>223</sup> il regista siriano si interroga sulla funzione dialettica della pratica di ri-mediazione e ri-contestualizzazione delle immagini amatoriali. Estrapolate da un confuso e precario mediascape, che le avrebbe portate all'oblio o alla perdita delle proprie specificità, le immagini diventano pensanti, non solo forme archiviali che contengono un repertorio delle tracce del passato ma strumento da cui partire per un'analisi critica così come per la formazione della memoria culturale e collettiva.

Frammenti ed elementi molteplici sono collegati insieme per creare nuove costellazioni di significato, secondo un processo che Laura Marks definisce *imaginative folding*<sup>224</sup>. Questa dimensione di sguardo creativo e gesto interpretativo, verso la costruzione di nuove forme di significato, *ethical work of magical thinking*<sup>225</sup>, viene

---

<sup>221</sup> J.T. Brink, J. Oppenheimer, *Introduction*, in J.T. Brink, J. Oppenheimer (a cura di) *Killer Images*, cit., pp. 1-14, (1).

<sup>222</sup> L'aspetto performativo della tortura si manifesta attraverso una costruzione molto sofisticata dell'immagine. L'inquadratura fissa riprende in maniera chirurgica l'esecuzione passo dopo passo. Come ricorda il regista, che è stato incarcerato nei primi mesi della rivoluzione, i soldati di Assad «si vestivano come per un giorno di festa in occasione delle torture. Sono brutali e non hanno alcuna pietà di te, ma alcuni di questi, dopo che hanno finito il turno, ti vengono a fare visita come se niente fosse successo. Sembrano completamente altre persone». O. Mohammed cit. in D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit., p. 377.

<sup>223</sup> Dopo essere stato invitato nel 2011 al Festival di Cannes, Ossama Mohammed non era più riuscito a far ritorno in patria dal momento che rischiava l'incarcerazione.

<sup>224</sup> L. Marks, *L. Hanan al-Cinema*, cit., p. 213.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 208.

esplicito all'interno del flusso narrativo nel momento in cui ricorrono più volte immagini di nascite, come in apertura, in cui viene mostrato un neonato a cui viene tagliato il cordone ombelicale. La figura del filmmaker in esilio, in questo caso, «*acts as a proxy for the spectator*»<sup>226</sup>. Nonostante non appaia in prima persona sullo schermo, il regista manifesta la propria presenza attraverso la voce over che accompagna le immagini di violenza e di morte. L'elaborazione di un discorso critico a partire dal presente, sull'immagine non come semplice artefatto ma come forma di resistenza, permette di superare la commemorazione costante del passato per riscrivere un processo di *working through* e di ri-elaborazione del trauma storico.

Cosa significa testimoniare la morte attraverso queste molteplici modalità di produzione e trasmissione dell'immagine? Il regista si interroga su questo quesito coinvolgendo Wiam Simav Bedirxan, un'insegnante curda che documenta la propria esperienza quotidiana nella città di Homs. La donna, il cui nome tradotto dal curdo significa acqua argentata, per mezzo della propria videocamera documenta la vita nella città assediata dalle forze del regime, dove molti cittadini sono costretti a scappare, filmando la distruzione in atto. La pratica filmica equivale ad un atto di resistenza, un atto politico, la videocamera diventa strumento di documentazione e protesta, reclamazione di uno spazio pubblico così come processo di rieducazione del cittadino, «non so come filmare. Questa è la mia prima volta» commenta un uomo durante una manifestazione. L'occhio dell'operatore e l'obiettivo della videocamera funzionano come arma di opposizione al regime.

Ossama Mohammed, attraverso la formazione di un discorso intermediale ed un esercizio critico, ricontestualizza e re-interpreta la moltitudine sconfinata di immagini di morte e distruzione che, saturando il mediascape contemporaneo, sono state inevitabilmente obliate. Facendo riferimento al parallelismo tra l'elaborazione e la riorganizzazione delle immagini mediali, Pietro Montani afferma:

Elaborare le immagini che riceviamo dai media significa attraversarle, aprire passaggi, disporre aree di intersezione, costruire strutture di intermediazione: adoperare, insomma, l'immaginazione non tanto come una forza che unifica il

---

<sup>226</sup> S. Chaudhuri, *The alterity of the image: the distant spectator and films about the syrian revolution and war*, in «Transnational Cinemas», Vol. 9, No. 1, 2018, pp. 31-46, (37).

molteplice della sensazione, quanto come un lavoro, o una tecnica, che distribuisce e discrimina, differenzia e confronta. Un'immaginazione che potremmo definire critica, a patto di intendere la parola secondo il suo etimo antico – krinein – che significa separare e distinguere. [...] È proprio il carattere confusivo di molte immagini mediali, l'indistinzione tra spettacolo e documento, ciò che ci impedisce di farne oggetto di esperienza<sup>227</sup>.

L'intermedialità, come abbiamo accennato in precedenza, sembra essere un organo centrale nell'etica delineata da Montani e il concetto di autenticazione determina l'elaborazione del trauma. Attraverso un processo di ri-contestualizzazione, «una perlustrazione critica»<sup>228</sup>, tra ri-mediazione e rimemorazione, le immagini possono veicolare una conoscenza, riassumere il proprio valore testimoniale, nel momento in cui non restituiscono un richiamo esclusivamente affettivo ma vengo rese disponibili alla «configurazione di un'esperienza effettiva»<sup>229</sup>.

Ossama Mohammed dichiara che il suo intento primario consiste nell'archiviare materiale per il futuro, «I video sono il nostro futuro. Affrontiamolo, non possiamo ricostruire il nostro paese senza affrontare il nostro passato, anche se scendere a patti con chi ha perpetrato i crimini non sarà un compito facile»<sup>230</sup>. Le immagini amatoriali vengono desacralizzate, manipolate e modificate attraverso l'utilizzo di didascalie, suoni extradiegetici, accompagnamento musicale, re-inserite in una nuova prospettiva risignificante, destinate a liberarsi dello statuto spettacolare ed affettivo a cui sono state relegate spesso dai network mainstream occidentali. Come riprende il regista: «i media inseriscono i video in un contesto legato alle notizie d'attualità, e le persone che muoiono sotto i bombardamenti o per le torture diventano semplici numeri»<sup>231</sup>. Contrariamente, *Autoritratto siriano* si pone l'obiettivo di «gettare luce sull'aspetto umano di questi eventi», attraverso un discorso intermediale, un film «interattivo per certi versi, perché

---

<sup>227</sup> P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. XI.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>230</sup> O. Mohammed in S. Chaudhuri, *Beauty is when justice is retained somewhere, even if this somewhere is in the future*, in «The mosaic rooms», 23 Jun. 2016, <https://mosaicrooms.org/blog/beauty-is-when-justice-is-retained-somewhere-even-if-this-somewhere-is-in-the-future/>

<sup>231</sup> *Ibidem*.

mostra molte cose, alcune estremamente crude, ma lascia anche spazio allo spettatore per pensare»<sup>232</sup>.

La pratica del montaggio intermediale, come strumento critico e creativo, ri-assemblea le immagini riposizionandole in un nuovo circuito di senso, partendo da processi che richiedono il coinvolgimento e la partecipazione interattiva del soggetto, sollecitandone l'immaginazione<sup>233</sup>. Oltre al rinvenimento delle tracce del passato, il film fornisce una ridefinizione dei nuovi significati dell'immagine. Il processo di autenticazione, ri-sensibilizzazione e rinnovamento permette alle immagini, analizzate, contestate, confrontate e rimediate, di costituirsi come oggetti funzionali alla costruzione di una memoria collettiva<sup>234</sup>. Secondo Montani, l'idea di una presa diretta e trasparente dell'immagine sul mondo risulta obsoleta:

Idea già invalidata dal fatto che il mondo presenta oggi un alto o altissimo tasso di mediatizzazione. [...] Il paradigma audiovisivo a cui penso poggia sul presupposto che, solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le sue diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono<sup>235</sup>.

Come riprende Alice Cati, facendo ancora riferimento al pensiero di Montani, «la prestazione referenziale (la capacità di intercettare, prendere e riproporre il mondo sotto un determinato profilo) e l'impegno testimoniale (il debito che l'immagine contrae nei confronti del suo altro, il reale appunto)» dovrà vertere «sulle relazioni intermediali (tra i diversi dispositivi) dell'immaginario tecnologico»<sup>236</sup>.

Nell'epoca della cultura partecipativa e connettiva, con lo sviluppo di nuove pratiche di elaborazione e riutilizzo dei contenuti mediali, lo statuto dell'immagine d'archivio cambia radicalmente, così come i confini stessi del concetto di archivio, che

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Per una riflessione sulla capacità del cinema di riattivare, attraverso un montaggio intermediale, le immagini del passato, facendo riferimento al pensiero di Pietro Montani, si veda anche F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

<sup>234</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit., p. 67.

<sup>235</sup> P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 13.

<sup>236</sup> A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 53.

in questo caso finisce per coincidere con la struttura indicizzata e sconfinata della rete. Internet sembra raccogliere al suo interno un potenziale infinito di informazioni e immagini pronte ad essere ricollocate e ri-utilizzate all'interno di un racconto. Tuttavia, le immagini e le testimonianze del conflitto, come abbiamo ripetuto in precedenza, rischiano di rimanere sepolte e perdersi in questo orizzonte sconfinato. Risulta dunque cruciale, ancora una volta, il ruolo critico e creativo del regista, «agente di quella globale pulsione d'archivio»<sup>237</sup>, che ri-abilita e ri-sensibilizza l'immagine d'archivio in forma testimoniale<sup>238</sup>.

Nell'attuale configurazione mediale viene a mancare sia il principio di disparità temporale sia il principio di disparità intenzionale. Come sottolinea Angela Maiello: «viviamo, infatti, in una sorta di *recorded present*, cioè di presente registrato, conservato, che diviene subito passato, nel momento in cui il mero svolgersi dell'esistenza è o può essere immediatamente catturato, restituito, riprodotto e conservato»<sup>239</sup>.

Per produrre nuova conoscenza storica, l'immagine deve venir ri-mediata dalla memoria archivio, «il cumulo dei ricordi non organizzati e non utilizzati», alla memoria funzionale, «una memoria strutturata da un processo di scelta, di collegamento, di costruzione del senso»<sup>240</sup>. Dagmar Brunow sottolinea come la distinzione delineata da Assmann possa tornare utile per concettualizzare il processo di ri-mediazione così come la teorizzazione dell'archivio, «ciò che non viene costantemente ri-mediato, presto verrà dimenticato»<sup>241</sup>. Come sostiene anche Astrid Erll: «la ri-mediazione tende a solidificare la memoria culturale, creando e stabilendo certe narrazioni e icone del passato»<sup>242</sup>. La ri-mediazione diventa dunque pratica archivistica con l'intento di creare uno spazio per

---

<sup>237</sup> A. Maiello, *L'Immagine d'archivio nell'epoca della partecipazione interattiva*, in «Rivista di estetica», Vol. 63, 2016, pp. 87-98, (94).

<sup>238</sup> L'immagine d'archivio pone delle domande, quesiti, riflessioni sul processo di mediazione e formazione della memoria, il suo adattamento, traduzione, appropriazione, e politiche della rappresentazione. Sulla relazione tra pratiche di archiviazione e di ripresa digitale oltre che sulle teorie e metodologie delineate intorno agli *amateur media studies* si veda A. Motrescu-Mayes, S. Aasman, *Amateur Media and Participatory Cultures*, cit.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 150.

<sup>241</sup> D. Brunow, *Remediating Transcultural Memory Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, De Gruyter, Berlin-New York 2015, p. 15.

<sup>242</sup> A. Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London 2011, p. 141.

articolare la memoria culturale<sup>243</sup>. L'immagine viene re-inserita in uno specifico contesto storico-sociale.

L'elaborazione e l'attivazione di una memoria funzionale, mobile e rinnovabile, risulta essere un atto creativo e critico che per mezzo di rinnovate pratiche memoriali consente una rielaborazione del passato e del trauma storico<sup>244</sup>. Dal momento che il flusso delle immagini del conflitto ha saturato il mediascape contemporaneo, risulta necessario un processo di ri-ordinamento e di ri-organizzazione. Attraverso la rielaborazione critica del discorso intermediale le immagini traumatiche ritrovano una dimensione plurale, recuperano la propria funzione testimoniale, mobilitando i valori e la sensibilità dello spettatore<sup>245</sup>.

I casi di studio analizzati in questa ultima parte del capitolo, attraverso nuove pratiche di elaborazione e ri-attivazione dei contenuti mediali, selezione, montaggio e post-produzione, un percorso critico e creativo di immaginazione interattiva e *working-throught*, tessendo uno scambio tra memoria archivio e memoria funzionale, permettono alle immagini amatoriali di riacquisire un nuovo senso, efficacia e significato diventando forme testimoniali. Secondo quanto afferma Mitchell:

Nella nostra epoca [...] le domande che dobbiamo porre alle immagini non possono limitarsi al loro significato e a quello che fanno. Dobbiamo anche domandare loro come vivono, come si muovono, come evolvono e mutano, e quale sorta di bisogni, desideri e richieste incarnano, generando quel campo di affettività ed emotività che anima le strutture della sensibilità proprie del nostro tempo<sup>246</sup>.

Non era mai accaduto prima che un crimine contro l'umanità venisse filmato e documentato giorno dopo giorno con la cooperazione sia delle vittime sia dei carnefici, trasmesso dai principali network e canali d'informazione in molteplici e diversificate

---

<sup>243</sup> La memoria culturale è inestricabilmente collegata alla propria forma mediale, è sempre mediata, non si può avere accesso al di fuori delle sue mediazioni. Come sostengono Astrid Erll e Ann Rigney: «Non c'è nessuna memoria culturale prima della mediazione, non c'è nessuna mediazione senza ri-mediazione, tutte le rappresentazioni del passato ricorrono alle tecnologie mediali disponibili, ad esistenti prodotti mediali, a schemi di rappresentazione ed estetiche mediali». A. Erll, A. Rigney, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlin-New York 2009, p. 4.

<sup>244</sup> Marita Sturken descrive i media come «tecnologie della memoria, non contenitori in cui la memoria rimane passivamente». M. Sturken, *Tangled Memories*, cit., p. 9.

<sup>245</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra*, cit.

<sup>246</sup> W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, cit., p. 17.

forme, sia per il pubblico generalista sia in prodotti destinati ai circuiti festivalieri o agli spazi espositivi delle gallerie d'arte. La produzione e la proliferazione di immagini di dolore e morte delineano quello che Enrico De Angelis definisce un *controversial archive*, contraddittorio e controverso dal momento che la sua vera ragione d'essere è messa fortemente in discussione dagli stessi attivisti siriani, giornalisti e intellettuali, ovvero i primi produttori e consumatori di quell'immaginario<sup>247</sup>. La sovra-esposizione della sofferenza, la patemizzazione e la spettacolarizzazione della morte banalizzano l'orrore depoliticizzandolo, derealizzandolo, mostrandolo in maniera astratta come condizione universale, non affrontando la specificità della situazione trattata.

Tuttavia, la presenza di queste immagini permette di riflettere intorno alla formazione di questo regime visivo e di consumo, elementi da cui partire per dare vita ad una contro-narrazione attraverso un esercizio critico, discutere sui limiti della rappresentazione del trauma storico e sulle differenti modalità di restituzione e configurazione dell'orrore della guerra civile. Le immagini di orrore e morte, come sottolinea Della Ratta, sono inoltre fondamentali prove fattuali dello sterminio, immagini malgrado tutto, malgrado siano pixelate o abbiano una scarsa risoluzione, malgrado il soggetto sia fuori fuoco o lo scenario confuso, immagini che bisogna affrontare, provare a comprendere, facendo esplicitamente riferimento alla posizione di Didi-Huberman sul dibattito intorno all'iconoclastia e all'iconofilia discusso nel capitolo precedente<sup>248</sup>. Se le immagini scattate nel campo di concentramento, che vengono prese in esame dal filosofo francese, consistevano in prove fondamentali per riscattare l'orrore dall'invisibilità, forma per contrastare la politica promossa dal Nazismo<sup>249</sup>, ovvero l'annientamento totale e la cancellazione di qualunque traccia dei crimini commessi, le immagini del conflitto siriano rischiano di diventare invisibili non per la loro assenza o a seguito della loro distruzione ma a causa della ridondanza che le riduce ad un sottofondo visivo indistinguibile.

Agli occhi del regime, i dissidenti semplicemente non esistevano, non avevano alcun tipo di visibilità nello spazio pubblico e se la ottenevano venivano considerati cospiratori o individui la cui *syrianness* doveva essere contestata e negata<sup>250</sup>. A differenza della

---

<sup>247</sup> E. De Angelis, *The Controversial Archive: Negotiating Horror Images in Syria*, in «Visual Cultures», May 2019, <http://networkcultures.org/longform/2019/05/07/the-controversial-archive-negotiating-horror-images-in-syria/>

<sup>248</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit.

<sup>249</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit.

<sup>250</sup> D. Della Ratta, *Shooting a Revolution*, cit.

*disimagination strategy* promossa dal Nazismo, in Siria non è necessario coprire le tracce di un crimine commesso ma negare fermamente che quelle stesse vite siano esistite. Di conseguenza, prima di diventare un atto consapevole, il *citizen camera-witness* era determinato a collezionare in maniera compulsiva e ininterrotta immagini che potessero testimoniare gli orrori subiti<sup>251</sup>.

Nell'epoca delle news, l'informazione è diventata la nuova forma di spettacolo, «l'immagine convenzionale che il potere seleziona dall'esperienza risulta un cliché: un'immagine che conferma l'ideologia e impedisce di approfondire gli aspetti più sfumati e molteplici dell'esperienza»<sup>252</sup>. Le immagini che popolano il *mediascape* contemporaneo, cercando di indurre attraverso un potere seduttivo sentimentalismo o compassione senza portare ad una comprensione, informazione senza conoscenza, perdono il proprio potenziale politico e valore testimoniale. La passività con cui queste immagini vengono esperite provoca una deresponsabilizzazione da parte dello spettatore. Risulta necessario dunque riattivare e riattualizzare l'archivio, esplorare innovative e molteplici modalità di racconto e forme di testimonianza, invitare lo spettatore alla riflessione critica e all'immaginazione.

---

<sup>251</sup> La predominanza di immagini di violenza deriva inoltre dal fatto che non c'è mai stata una tradizione di fotogiornalismo in Siria. Come commenta il fotografo Muzaffar Salaman: «Quando ero ad Aleppo, stavo collaborando con attivisti che stavano lavorando anche per Reuters (agenzia di stampa britannica) e li stavo insegnando. Cercavo di dirli cosa significasse produrre fotografie quotidianamente, perché non sapevano come fare. “Se c'è un atto di violenza noi fotografiamo e pubblichiamo” mi dicevano. Se li chiedi di ritrarre la vita quotidiana, loro non sanno di cosa stai parlando. Un giorno un giovane fotografo mi ha chiesto “Facevi fotografie anche prima della rivoluzione? Cosa fotografavi?”». M. Salaman cit. in E. De Angelis, *The Controversial Archive*, cit.

<sup>252</sup> L. Marks, *Hanan al-Cinema*, cit., p. 71.

## Conclusioni

«Ho speso la mia vita cercando di capire la funzione del ricordo, che non è l'opposto dell'oblio, ma piuttosto il contrario. Noi non ricordiamo mica, noi riscriviamo la memoria così come si riscrive la storia».  
*Sans Soleil* (C. Marker, 1982)

Nella presente ricerca il mio obiettivo è stato quello di riflettere intorno al concetto e alla categoria di trauma, che ha assunto ormai un ruolo centrale all'interno degli studi culturali, in rapporto con il cinema documentario. Nonostante risulti difficile e probabilmente ingannevole tracciare e racchiudere i casi di studio presi in esame all'interno di rigide strutture e categorizzazioni, data la loro natura politestuale e ibrida, i film analizzati, confrontandosi con la latenza dell'esperienza traumatica e la sua successiva ricomposizione e figurazione audiovisiva, richiamano la definizione di cinema post-traumatico proposta da Joshua Hirsch<sup>1</sup>. Mettendo in primo piano il proprio processo di costruzione/creazione, suggerendo un ri-orientamento storiografico, ponendosi in contrasto con le forme di narrazione tradizionali e lineari, a favore della manipolazione e della frammentazione, al fine di riflettere sulle modalità di figurazione di un caso limite, come il trauma storico, i film presi in esame coniugano l'impossibilità di teorizzazione propria della condizione postmoderna al principio di irrepresentabilità della *trauma theory*.

Come abbiamo sottolineato nel corso della ricerca, l'impatto aporetico degli *holocaustal event* ha portato ad un rigetto e rifiuto delle forme e narrazioni convenzionali, mimetiche, che implicano un senso di controllo e padronanza sugli eventi passati. Al fine di proporre un superamento della "fissazione sul trauma", risulta necessario riguardare all'irrepresentabile nei termini di una nuova formazione discorsiva, specialmente per quanto concerne il rapporto tra ricordo, esperienza e soggetto. Affermare che il trauma precluda ogni forma di rappresentazione, «poiché i meccanismi ordinari della coscienza e della memoria vengono temporaneamente distrutti», rischia di relegare l'esperienza, per natura incomunicabile, inaccessibile per la comprensione, ad uno stato quasi religioso e dogmatico<sup>2</sup>. Al fine di superare questa impasse, Ann Kaplan e Ban Wang sostengono che

---

<sup>1</sup> J. Hirsch, *Afterimage*, cit.

<sup>2</sup> R. Leys, *Trauma*, cit., p. 266.

deve venir compiuta una scelta «tra un racconto inadeguato e il relegare il trauma ad un silenzio disorientante»<sup>3</sup>. Proponendo una lettura del trauma storico, che vada oltre un modello empirico di sofferenza collettiva, i due studiosi suggeriscono di esaminare «come le tracce degli eventi traumatici lascino il proprio segno sulle culture»<sup>4</sup>. In linea con l'assunto di LaCapra, Kaplan e Wang sostengono che la possibilità di «*inadequate telling*» sia preferibile ad un'insistenza sull'esperienza traumatica come impossibile da rappresentare<sup>5</sup>.

I casi di studio presi in esame, seppur adottando molteplici e diversificate forme espressive, pongono una riflessione intorno alle modalità di figurazione per rendere conto di eventi traumatici, restituendo immagini che richiamano formalmente l'esperienza, sviluppando una conoscenza storica post-traumatica. Il cinema post-traumatico tenta infatti di trovare e riconfigurare una forma espressiva e narrativa che rifletta la visualizzazione dell'impensabile. Il corrispettivo formale del trauma dunque, la sua natura temporale ritardata e latente, difficilmente riconducibile ad uno schema narrativo e un percorso di rimemorazione razionale, possono venir al meglio figurate da una forma non realistica e antimimetica. Per prima cosa è fondamentale non separare la storia dalla memoria dell'accaduto. Invece che interrogarsi sulla veridicità e accuratezza delle sue rappresentazioni, il cinema post-traumatico si serve di una narrazione polifonica che possa riconoscere il trauma e i suoi effetti, evitando il feticismo narrativo, ovvero situare l'origine della perdita in un luogo altrove.

La prima forma di figurazione del trauma ad essere stata investigata, che attua un uso della memoria criticamente consapevole, è la pratica del *reenactment*. Il *reenactment* non rappresenta un evento storico nella forma e nella misura esatta in cui questo occorre ma consiste in una sua ri-messa in scena in chiave finzionale. Il soggetto testimone, in qualità di *reenactor*, ri-performa la propria esperienza nel tempo presente, procedendo verso una re-interpretazione dell'evento storico. Con l'affiorare di sofferenze represses, la recitazione si mescola con la testimonianza. Questa modalità di ri-messa in scena ri-elabora chiaramente il potenziale di figurazione di un evento traumatico, una forma di riscrittura di accaduti che non possono semplicemente essere dimenticati, ma nemmeno

---

<sup>3</sup> E.A. Kaplan, B. Wang, *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, in E.A. Kaplan, B. Wang (a cura di) *Trauma and Cinema*, cit., pp. 1-22, (12).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 12.

essere adeguatamente ricordati. Attraverso la pratica del *reenactment*, i casi presi in esame nel primo capitolo rifiutano un approccio storicista, da cui deriva la concezione di tempo come continuum, una narrazione lineare che espone i fatti nella maniera e nel modo in cui accaddero, andando invece a costituire una contro-storia, una contro-narrazione che riflette sulle modalità di costruzione, rappresentazione e attualizzazione del ricordo. La ripetizione del gesto, attraverso la testimonianza, intesa come atto linguistico performativo, non raffigura necessariamente «un atto di mimesis passiva» ma, in linea con la concezione di realismo traumatico, ri-mette in scena l'evento «come oggetto di conoscenza», facendo in modo che gli spettatori «siano costretti a riconoscere il loro rapporto con una cultura post-traumatica»<sup>6</sup>. Il recupero dei gesti e dei movimenti che hanno caratterizzato l'esperienza traumatica avviene non attraverso un atto compulsivo di *acting out*, ma promuovendo un esercizio consapevole per favorire un processo di ri-elaborazione cognitiva del trauma (*working through*).

Un modello alternativo, antimimetico, per accedere al passato e per figurare i contenuti dislocati, frammentari e fantasmatici della memoria traumatica viene fornito anche dall'animazione che dissolve completamente il legame indessicale con la realtà rappresentata. La tecnica dell'animazione, oltre a risignificare e re-interpretare l'accaduto attraverso una rilettura e una ri-soggettivazione puramente ri-elaborativa, fa emergere la tensione tra visibile e non visibile, ricordo e cancellazione, attraverso un discorso intermediale. Le tracce animate dialogano con le immagini d'archivio, promuovendo un ripensamento e un ri-orientamento storiografico. La pratica del montaggio intermediale può produrre una forma pensante, proporre un accesso all'inaccessibile, creando nuove significazioni.

Rielaborate, ripensate, ri-contestualizzate e riconfigurate in forma critica, attraverso la pratica dialettica del montaggio, le immagini d'archivio acquisiscono un nuovo valore testimoniale e traumatico, veicolando conoscenza. Le immagini di dolore e sofferenza, immagini malgrado tutto, non rimangono solo semplici artefatti memoriali, reliquie da adorare e commemorare ma, entrando in relazione dialogica con la storia, convergono in maniera dinamica, diventando uno strumento conoscitivo capace di rileggere e riformulare il passato traumatico.

---

<sup>6</sup> M. Rothberg, *Traumatic Realism*, cit., p. 103.

Se l'Olocausto fu la base di partenza attorno alla quale si inaugurarono gli studi sul trauma a partire dagli anni Novanta, l'11 settembre 2001 ha certamente portato ad una riconcettualizzazione e riconfigurazione delle teorie precedentemente concettualizzate. Riflettendo sull'effettiva rappresentabilità dell'esperienza traumatica, sulle problematicità che pone nella possibilità della storia, nella sua trasmissione e nel suo processo di costruzione, Felman e Laub definiscono la Shoah come indice di una crisi della testimonianza, evento senza testimoni<sup>7</sup>. Tuttavia, l'intento alla base della ricerca dei due studiosi, come abbiamo sottolineato nel primo capitolo, non è quello di screditare le molteplici testimonianze o il processo stesso di testimoniare un'esperienza traumatica, quanto proporre alcune riflessioni sulla relazione tra testimonianza e verità storica, concentrandosi sulle tecniche di condivisione del ricordo così come delle responsabilità degli interlocutori/intervistatori.

Il modello pionieristico delineato pone le sue basi nello studio e nella realizzazione di video-testimonianze. L'impossibilità di raccontare viene controbilanciata dal bisogno di testimoniare per poter riaffrontare i fantasmi del passato e ri-elaborare il trauma. La video-testimonianza oltre ad avere l'obiettivo di permettere al sopravvissuto di condividere le proprie esperienze con un possibile ascoltatore, o un terapeuta, pone le basi per la formazione di un archivio destinato alle generazioni future. Il racconto acquisisce un nuovo significato, un rinnovato valore testimoniale e storico nel momento in cui viene trasmesso, andando a ricostruire la memoria culturale e collettiva. Se da una parte, ogni atto di testimonianza implica un processo di mediazione, dall'altra parte, la mediazione implica una forma di testimonianza, strettamente interconnessa con l'utilizzo della tecnologia.

L'urgenza e l'imperativo di testimoniare un evento, che rischia di essere completamente obliato nel futuro, viene a riconfigurarsi radicalmente in un'epoca dominata dai mezzi di comunicazione di massa. L'11 settembre, in quanto *mass-mediated event*, ha segnato incontrovertibilmente l'uso deliberato «dell'inclusività referenziale dei media moderni di interpellare lo spettatore come testimone finale»<sup>8</sup>, un evento a cui siamo stati tutti testimoni, ponendo una netta distinzione tra chi veniva direttamente esposto all'accaduto e chi lo esperiva in maniera mediata.

---

<sup>7</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit.

<sup>8</sup> P. Frosh, A. Pinchevski, *Introduction*, cit., p. 9.

Nell'epoca post-mediale e connettiva, in cui ogni catastrofe è visibile, resa e mostrata nella propria interezza nel momento stesso in cui si verifica, la preoccupazione principale non è più quella di documentare e trasmettere un evento traumatico che rischia di venir obliato ma, contrariamente, dare ordine ad un *mediascape* affollato e saturo di immagini di dolore e sofferenza, che rischiano di produrre degli effetti di derealizzazione e anestetizzazione nei confronti dello spettatore. Tuttavia, il cinema documentario, attraverso un dialogo intermediale, può assumere l'imperativo di dare testimonianza incarnando uno sguardo critico e consapevole, districando le immagini dal flusso ripetitivo e interminabile della coazione a ripetere, ri-attivandone il valore traumatico e testimoniale.

La guerra civile in Siria, su cui ho focalizzato l'attenzione nell'ultima parte del terzo capitolo, risulta essere un evento paradigmatico al fine di riflettere intorno all'estetica, all'etica e alla politica della rappresentazione di un evento traumatico. I casi di studio analizzati nell'ultima parte di questa ricerca, attraverso nuove pratiche di elaborazione e ri-attivazione dei contenuti mediali, selezione, montaggio e post-produzione, ri-attivano l'immagine d'archivio, l'immagine amatoriale, nel tempo presente, che diventa un oggetto funzionale da cui partire per un'analisi critica così come per la formazione della memoria culturale e collettiva. Attraverso un processo artistico di decontestualizzazione e desacralizzazione, i filmmaker siriani abbandonano l'intento meramente rappresentativo ed espositivo delle immagini traumatiche, per riflettere sull'elaborazione critica del materiale realizzato, osservando a debita distanza e lasciando spazio alla riflessione.

Il presente contributo si vuole inserire all'interno di una serie di studi che fanno riferimento al discorso teorico sul cinema documentario adottando, tuttavia, una prospettiva interdisciplinare pronta a sollevare questioni che intercettano differenti campi di ricerca che possono includere fotografia, antropologia visiva, etnografia, sociologia, letteratura e psicologia. Il mio obiettivo è stato quello di mostrare come le concettualizzazioni e i paradigmi delineati dai *trauma studies* e dai *memory studies*, in particolar modo, su cui si sta concentrando negli ultimi anni, in maniera crescente, l'attenzione e l'interesse della comunità scientifica, possano rispondere ad alcuni quesiti, suscitandone inevitabilmente altri, intorno al cinema documentario contemporaneo che mescola e dialoga con diversi codici, linguaggi, forme e modalità.

I casi di studio sono stati scelti in modo da condurre il lettore in una sorta di percorso critico mirato a creare connessioni e rinvii tra produzioni documentarie che, investendo su differenti processi creativi e culturali, mi hanno permesso di sollevare interrogativi che investono la sfera di ricerca concernente il rapporto tra trauma storico, estetica e cultura filmico-visuale. I film presi in esame non si presentano semplicemente come parte di un processo volto alla mera rappresentazione di eventi traumatici ma, contrariamente, riflettono intorno alle modalità e ai limiti di figurazione dell'esperienza traumatica, ponendo un radicale e innovativo strumento di indagine e di riflessione sul reale all'interno del quale le ferite storico-culturali vengono ri-semantizzate, ri-presentificate e ri-elaborate a livello simbolico, performativo e sociale, andando a colmare il buco nero della significazione.

Nonostante la circoscrizione effettuata sia per forza di cose limitata, credo che la presente ricerca possa suscitare stimoli e fornire alcuni strumenti per riflettere, oltre che sul problema della rappresentazione del trauma, aspetto e tematica centrale nel cinema documentario contemporaneo, dalla dimensione individuale a quella storica, forma stessa del presente, anche sul rapporto che intercorre tra il cinema tout court e le pratiche di formazione e trasmissione del ricordo così come dei processi memoriali. Nella ricerca condotta ho cercato inoltre di esplorare differenti manifestazioni di trauma, molteplici e diversificate forme e modelli di rappresentazione che figurano sofferenze individuali e collettive estremamente eterogenee in contesti globali e non esclusivamente spazi esperenziali euro-americano-centrici. Nonostante il quadro teorico di riferimento, di partenza, fosse quello della *trauma theory*, nella forma elaborata dalla scuola di Yale, ho cercato inoltre di pluralizzare la stessa nozione di trauma, riconoscendone anche limiti e problematiche nella sua configurazione, come si possa declinare a differenti scenari e servirsi di modelli estetici differenti. A conferma di un'intrinseca vocazione interdisciplinare<sup>9</sup>, i *trauma studies* hanno infatti maturato al

---

<sup>9</sup> Tra le ultime pubblicazioni che esplorano le differenti prospettive di ricerca all'interno dei trauma studies si veda ad esempio M. Balaev (a cura di) *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, London-New York 2014; Beulens G., Durrant S., Eaglestone R. (a cura di) *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, New York-London 2013; Per quanto riguarda invece il rapporto tra arte, media, cinema e trauma si rimanda a M. Broderick, A. Traverso (a cura di) *Trauma, Media, Art: New Perspectives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010; N. Hodgins, A. Thakkar (a cura di) *Scars and Wounds Film and Legacies of Trauma*, Palgrave Macmillan, London 2017.

loro interno differenti prospettive di ricerca, dall'approccio cognitivista (*intrusive memories of trauma*) a quello post-coloniale (*decolonised trauma*), dall'approccio critico-culturologico (*critical trauma studies*)<sup>10</sup> a quello ecologista (*eco-trauma*)<sup>11</sup>.

Ad ogni modo, credo che lo studio proposto, interrogandosi e interrogando l'immagine filmica, il valore testimoniale e traumatico che conserva e comporta, le forme di figurazione, possa portare un interessante contributo all'interno del dibattito concernente il cinema documentario contemporaneo, promuovendo lo sviluppo di un pensiero critico per «imparare a maneggiare il dispositivo delle immagini, per sapere che farcene del nostro vedere e della nostra memoria»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> P. Bracken, *Trauma Culture, Meaning and Philosophy*, cit.; M.J. Casper, E. Wertheimer, *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*, NYU Press, New York 2016; V. Matthies-Boon, *Towards a Critical Trauma Studies: A Response to Felix Lang Source*: in «Middle East: Topics & Arguments», Vol. 11, 2018, pp. 159-162.

<sup>11</sup> E.A. Kaplan, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick 2016; A. Narine (a cura di) *Eco-Trauma Cinema*, Routledge, New York-London 2014.

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 221.

## Bibliografia

Adorno T.W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966;  
*Dialettica negativa* (1970), Einaudi, Torino 2004.

Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri,  
Torino 1998.

Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi: Percorsi transdisciplinari*, Meltemi,  
Roma 2007.

Agnew V., *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*,  
in «Rethinking History», Vol. 11, No. 3, 2007, pp. 299-312.

Agostinho D., *Arresting Images: Inhabiting the Nazi archive in Yael Hersonski's A Film  
Unfinished*, in «Diffractions», Vol. 3, 2014, pp. 1-22.

Åhäll L., Gregory T. (a cura di), *Emotions, Politics and War*, Routledge, New York 2015.

Albano C., *Memory, Forgetting and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, London  
2016.

Albano L., Pravadelli V. (a cura di), *Cinema e psicoanalisi: tra cinema classico e nuove  
tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.

Allan S., *Citizen Witnessing, Revisioning Journalism in Times of Crisis*, Polity Press,  
Cambridge 2013.

Id., Zelizer B. (a cura di), *Reporting War: Journalism in Wartime*, Routledge, London  
2004.

Id., Thorsen E. (a cura di), *Citizen Journalism: Global Perspectives*, Peter Lang, New York 2009.

Ames E., *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

Andermahr S., *Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism*, MDPI, Basel 2016.

Antichi S., *Suspicious Images. Tra narrazione e documentazione, sulla critica postmoderna della rappresentazione in Hostage: The Bachar Tapes di Walid Raad*, in «La Valle dell'Eden», Vol. 33, 2018, pp. 87-95.

Apel D., *War Culture and the Contest of Images*, Rutgers University Press, New Jersey-London 2012.

Arendt H., *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York 1963; *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli 1964.

Id., (1963) *On revolution*, Penguin, New York 2008; *Sulla rivoluzione*, Einaudi, Torino 2009.

Id. (a cura di), *Illuminations*, Pilmico, London 1999.

Arfara K., Mancewicz A., Remshardt R. (a cura di), *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, Palgrave Macmillan, London-New York 2018.

Askanius T., *DIY Dying: Video activism as archive, commemoration and evidence*, in «International Journal of E-Politics», Vol. 3, No. 1, 2012, pp. 12-25.

Assmann A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Munich 1999; *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.

Austin J.L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford 1962; *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

Badt K., *Rithy Panh's The Missing Picture: A Survivor's Memory of the Cambodian Genocide*, 04 Jan. 2014,  
[https://www.huffpost.com/entry/rithy-panhs-the-missing-p\\_b\\_5068106](https://www.huffpost.com/entry/rithy-panhs-the-missing-p_b_5068106)

Baladi E., *The opposition's documentaries and the regime's narrative films... Thus Syrian cinema conveys the war*, Apr. 2019,  
<https://english.enabbaladi.net/archives/2019/04/the-oppositions-documentaries-and-the-regimes-narrative-films-thus-syrian-cinema-conveys-the-war/>

Balaev M. (a cura di) *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, London-New York 2014.

Balsom E., *The Reality-Based Community*, in «E-flux», Vol. 83, Jun. 2017,  
<https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>

Bakker, K. (a cura di), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.

Barker M., *A 'Toxic Genre': The Iraq War Films*, Pluto Press, London 2011.

Barnes L., *The Image of a Quest': The Visual Archives of Rithy Panh*, in «*Australian Humanities Review*», Vol. 59, Apr./May 2016, pp. 190-208.

Barnouw E., *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1993.

Baron J., *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York 2013.

Baudrillard J., *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Éditions Galilée, Paris 1991; *Guerra virtuale e guerra reale: alcune riflessioni sul conflitto del golfo*, Mimesis, Milano 1991.

Id., *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, Paris 2002; *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

Id., *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Éditions Galilée, Paris; *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

Bay-Cheng S., *Pixelated Memories: Performance, Media, Digital Technology*, in «Contemporary Theatre Review», Vol. 27, No. 3, pp. 324-339.

Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., 1958-1962; *Che cos'è il cinema?* tr. it. A. Aprà, Garzanti, Milano 2008.

Beard G.M., *Neurasthenia or Nervous Exhaustion*, in «Boston Medical and Surgical Journal», Vol. 53, 1869.

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, *Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.

Id., *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», Vol. 6, 1937, pp. 346-380; *Eduard Fuchs, Collector and Historian*, in «New German Critique», Vol. 5, Spring 1975, pp. 27-58.

Id., *Opere complete. I passages di Parigi*, Vol. 9, Einaudi, Torino 2000.

Id., *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1932-1933*, Vol. 5, Einaudi, Torino 2003.

Id., *Opere complete di Walter Benjamin*, Vol. 6, Einaudi, Torino 2004.

Benthall J., *Disasters, Relief, and the Media*, I.B. Tauris, London 1993.

Berger J., *About Looking*, Vintage Books, New York 1980; *Sul guardare*, Mondadori, Milano 2003.

Bertens L., *Playing and Dying Between the Real and the Hyperreal Processes of Mediation in Mroue' 's The Pixelated Revolution and Cardiff and Bures Miller's Alter Bahnhof Video Walk*, in «Third Text», Vol. 30, No. 1-2, 2016, pp. 90-99.

Bertozzi M., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Padova 2013.

Beulens G., Durrant S., Eaglestone R. (a cura di), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, New York-London 2013.

Bial H., Brady S. (a cura di), *The Performance Studies Reader*, 3rd edition, Routledge, London 2015.

Biosca V.S., *Challenging Old and New Images Representing the Cambodian Genocide: The Missing Picture*, in «Genocide Studies and Prevention», Vol. 12, No. 2, 2018, pp. 140-164.

Boltanski L., *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié 1993; *Lo spettacolo del dolore: Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

Borradori G., *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago-London 2003; *Filosofia del terrore: dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Bari 2003.

Böser U., *A Film Unfinished: Yael Hersonski's Re-representation of Archival Footage from the Warsaw Ghetto*, in «Film Criticism», Vol. 37, No. 2, Winter 2012, pp. 38-56.

Bounoure G. (a cura di), *Alain Resnais*, Editions Seghers, Paris 1962.

Boyce D.G., *The Falklands War*, Palgrave Macmillan, London 2005.

Boyle D., *Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», Vol. 50, No. 1-2, 2009, pp. 95-106.

Bracken P., *Trauma Culture, Meaning and Philosophy*, Whurr Publishers, Sussex 2002.

Bradshaw N., *Memories of Murder: Rithy Panh on the Missing Picture of Childhood*, 10 Feb. 2019,

<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>

Branca G., *Raed Andoni e i fantasmi della libertà*, in «Il Manifesto», 17 Mar. 2017, <https://ilmanifesto.it/raed-andoni-e-i-fantasmi-della-liberta/>

Brink J.T., Oppenheimer J. (a cura di), *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Columbia University Press, New York 2012.

Broderick M., Traverso A. (a cura di), *Trauma, Media, Art: New Perspectives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010.

Brodesco A., *Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in «Scienza & Politica», Vol. 25, No. 47, 2012, pp. 199-209.

Brown A., *The New Pornography of War*, in «The Guardian», 28 Sept. 2005,  
<https://www.theguardian.com/world/2005/sep/28/afghanistan.comment>

Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. 5, Einaudi, Torino 2001.

Brunow D., *Remediating Transcultural Memory Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, De Gruyter, Berlin-New York 2015.

Bruzzi S., *New Documentary: A Critical Introduction*, 2nd edition, Routledge, London-New York 2006.

Buonauro A., *Percezione, Trauma e memoria. Il lavoro psicosomatico in ambienti mediatici e tecnologici*, Tesi di dottorato, Università di Roma Tre, Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo, 2012.

Id., *Cinema americano post-11 settembre, trauma vicario e senso di colpa occidentale. Il caso di Babel*, in «Imago», Vol. 6, 2013, pp. 47-59.

Butler J., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London-New York 1993; *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, Feltrinelli, Milano 1996.

Id., *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London-New York 1997.

Calinescu M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.

Camhi L., *The Banal Faces of Khmer Rouge Evil*, in «New York Times», 16 May 2004,

<https://www.nytimes.com/2004/05/16/movies/film-the-banal-faces-of-khmer-rouge-evil.html>

Carluccio G. (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014.

Carroll N., Bordwell D. (a cura di), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

Caruth C., *Unclaimed Experience, Trauma and the possibility of History*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 181-192.

Id., *Trauma: Exploration in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1995.

Id., *Unclaimed Experience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1996.

Casper M.J., Wertheimer E., *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*, NYU Press, New York 2016.

Cati A., *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Id., *The Act of Killing: L'impunità e la performatività della memoria*, in «Fata Morgana», Vol. 23, 2014, pp. 205-210.

Id., *Private Images in Place of the Beloved Bodies: Relics Against the Politics of Disappearance*, in «Cinéma & Cie», Vol. XV, No. 24, Spring 2015, pp. 79-91.

Cazenave J., *Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture*, in «Cinema Journal», Vol. 57, No. 2, Winter 2018, pp. 44-65.

Cayrol J., *Poèmes de la nuit et du brouillard*, éditions Pierre Seghers, Avignon 1946.

Cecchi D., *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

Cerofolini C., *E la vita continua... intervista a Stefano Savona regista di La strada dei Samouni*, in «Taxidivers», 17 Ott. 2018,  
<https://www.taxidivers.it/108590/conversation/la-vita-continua-intervista-stefano-savona-regista-la-strada-dei-samouni.html>

Cervini A., *Ripensare il reale*, in «Fata Morgana Web», 10 Dic. 2018,  
<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/category/autori/alessia-cervini/>

Id. (a cura di), *La forma cinematografica del reale*, Università degli studi di Palermo 11-15 Dicembre 2018, Atti del convegno, in corso di pubblicazione.

Id., Scarlato A., Venzi L. (a cura di), *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010.

Chalfen R., *The Home Movies in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*, in «The Journal of Film and Video», Vol. 38, No. 3-4, 1986, pp. 102-110.

Chapman J., *Issues in Contemporary Documentary*, Polity Press, Cambridge-Malden 2009.

Chaudhuri S., *Beauty is when justice is retained somewhere, even if this somewhere is in the future*, in «The mosaic rooms», 23 Jun. 2016,  
<https://mosaicrooms.org/blog/beauty-is-when-justice-is-retained-somewhere-even-if-this-somewhere-is-in-the-future/>

Id., *The alterity of the image: the distant spectator and films about the syrian revolution and war*, in «Transnational Cinemas», Vol. 9, No. 1, 2018, pp. 31-46.

Chéroux C., *Diplopie: l'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*, Le Point du Jour, Paris 2009; *Diplopie, L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010.

Chianello C., *Paul Ricoeur e il fondamento del filosofare*, in «Lo sguardo - rivista di filosofia», Vol. 12, 2013, pp. 11-21.

Chiesi R., *Jean-Luc Godard*, Gremese Editore, Roma 2003.

Chimenti D., Coviello M., Zucconi F. (a cura di), *Sguardi incrociati: Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Fondazione dello Spettacolo, Roma 2011.

Chimento A., *9/11: la 25° ora del cinema americano*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2017.

Chouliaraki L., *The aestheticization of suffering on television*, in «Visual communication», Vol. 5, No. 3, 2006, pp. 261-285.

Id., *The Spectatorship of Suffering*, Sage, London 2006.

Id., *Towards an analytics of mediation*, in «Critical Discourse Studies», Vol. 3, No. 2, 2006, pp. 153-178.

Id., *Ordinary witnessing in post-television news: Towards a new moral imagination*, in «Critical Discourse Studies», Vol. 7, No. 3, 2010, pp. 305-319.

Clemente M.C., *Representing 9/11: Alejandro González Iñárritu's short film in 11'09"01: September 11*, in «E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone», Vol. 9, No. 1, 2011, <https://journals.openedition.org/erea/2060>

Cohen R., *In Sarajevo, Victims of a 'Postmodern' War*, in «New York Times», 21 May 1995.

Colombat A.P., *The Holocaust in French Film*, Scarecrow Press, New York-London 1993.

Comolli J.-L., *Historical Fiction: A Body Too Much*, in «Screen», Vol. 19, Summer 1978, pp. 41-53.

Id., *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Paris 2016.

Id., J. Rancière (a cura di), *Arrêt sur Histoire*, Editions de Centre Pompidou, Paris 1997.

Cooke M., *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*, Routledge, New York-London 2017.

Corrigan T., *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*, Oxford University Press, New York 2011.

Cottle S., *Media and the Arab uprisings of 2011: Research notes*, in «Journalism», Vol. 12, No. 5, 2011, pp. 647-659.

Coviello M., *Testimoni di guerra, cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2015.

Crichlow W., *It's All About Finding the Right Excuse" in Joshua Oppenheimer's The Act of Killing*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 37-43.

Cronin P., *Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002.

Cushman T., Mestrovic S.G. (a cura di), *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*, New York University Press, New York 1996.

Daney S., *Resnais et l'écriture du desastre* (1983), in «Ciné-journal», Vol. II, 1983-1986, Cahiers du cinema, 1998, pp. 27-30.

Id., *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Aléas, Lyon 1991; tr. parziale, *Cinema, televisione, informazione*, E/O, Roma 1999.

Darelli V., *I Serious Games di Farocki. Gioco, apprendimento, terapia*, in «Cinergie – Il cinema e le altre arti», Vol. 15, 2019, pp. 105-114.

David C. (a cura di), *Tamáss: Contemporary Arab Representations*, Macba, Barcellona 2002.

Davis N.Z., Starn R., *Introduction*, in «Representations», Vol. 26, Spring 1989, pp. 1-6.

Dean J., «*Faces as Commons: The Secondary Visuality of Communicative Capitalism*», in «Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain», 31 Dec. 2016, [www.onlineopen.org/faces-as-commons](http://www.onlineopen.org/faces-as-commons).

De Angelis E., *The Controversial Archive: Negotiating Horror Images in Syria*, in «Visual Cultures», May 2019, <http://networkcultures.org/longform/2019/05/07/the-controversial-archive-negotiating-horror-images-in-syria/>

De Franceschi G., *Werner Herzog*, in «Il Foglio», 30 Nov. 1999, <https://www.ilfoglio.it/ritratti/1999/11/30/news/werner-herzog-401/>

De Lucas G. (a cura di), *The Poetry of the Earth. Portuguese cinema: Rite of Spring*, in «Cinema Comparative Cinema», Vol. 3, No. 6, 2015.

Deguy M. (a cura di), *Au sujet de Shoah: Le Film de Claude Lanzmann*, Paris 1990.

Del Bò C., *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*, Carocci, Roma 2017.

Delage C., *Caught on Camera: Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014.

DeLillo D., *Falling Man*, Simon & Schuster, New York 2007; *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino 2008.

Della Ratta D., *Expanded Places: Redefining Media and Violence in the Networked Age*, in «International Journal of Cultural Studies», Vol. 21, No. 1, 2017, pp. 90-104.

Id., *The Unbearable Lightness of the Image: Unfinished Thoughts on Filming in Contemporary Syria*, in «Middle East Journal of Culture and Communication», Vol. 10, No. 2-3, 2017, pp. 109-132.

Id., *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, Pluto Press, London 2018.

Demaria C., *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna 2012.

Der Derian J., *Virtuous war/virtual theory*, in «International Affairs», Vol. 76, No. 4, 2000, pp. 771-788.

Derrida J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995; *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005.

Didi-Huberman G., *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000; *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Id., *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003; *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

Id., *Remontage du temps subi*, Éditions de Minuit, Paris 2010.

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

Donghi L., *Scenari della guerra al terrore. Visualità Bellica, testimonianza e autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016.

Dottorini D., *Immagini alla prova. Sul limite del cinema*, in «Fata Morgana Web», 22 Mag. 2017,

<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/05/22/immagini-alla-prova-sul-limite-del-cinema/>

Id., *La passione del reale: Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Udine 2018.

Dupont J., *Ari Folman's journey into a heart of darkness*, 19 May 2008,

<https://www.nytimes.com/2008/05/19/arts/19iht-ari.1.13005821.html>

Eagle G., Kaminer D., *Continuous Traumatic Stress: Expanding the Lexicon of Traumatic Stress*, in «Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology», Vol. 19, No. 2, 2013, pp. 85-99.

Ekinci B.T., *A Hybrid documentary Genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir*, in «CINEJ Cinema Journal», Vol. 6, No. 1, 2017, pp. 5-22.

Elias C., *Emergency Cinema and the Dignified Image: Cell Phone Activism and Filmmaking in Syria*, in «Film Quarterly», Vol. 71, No. 1, 2017, pp. 18-31,

<https://filmquarterly.org/2017/09/14/emergency-cinema-and-the-dignified-image-cell-phone-activism-and-filmmaking-in-syria/>

Ellis J., *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, London 2000.

Elphick J., *Joshua Oppenheimer discusses The Act of Killing*, in «4:3», 2 May 2014, <http://fourthreefilm.com/2014/05/interview-joshua-oppenheimer/>

Elsaesser T., *Postmodern as Mourning Work*, in «Screen», Vol. 42, No. 2, Summer 2001, pp. 193-201.

Id., *German Cinema: Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*, Routledge, London-New York 2014.

Emiliani M., *Medio Oriente: Una storia dal 1991 ad oggi*, Laterza, Bari 2012.

Epps B., *The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's Chile, La Memoria Obstinada, and Nostalgia De La Luz*, in «Journal of Latin American Cultural Studies», Vol. 26, No. 4, pp. 483-502.

Erlil A., *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London 2011.

Id., A. Rigney, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlin-New York 2009.

Espinosa J.G., *For an Imperfect Cinema*, in «JumpCut», Vol. 20, 1979, pp. 24-26, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

Fairfax D., *Cinema against Cinema: Daech, le cinéma et la mort by Jean-Louis Comolli*, in «Sense of Cinema», Vol. 83, 2017, <http://sensesofcinema.com/2017/book-reviews/cinema-against-cinema-daech-le-cinema-et-la-mort-by-jean-louis-comolli/>

Fanara G. (a cura di), *Shooting from heaven. Trauma e soggettività nel cinema americano. Dalla seconda guerra mondiale al post 11 settembre*, Bulzoni, Roma 2012.

Farinotti L., Grespi B., Villa F. (a cura di), *Harun Farocki, Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Farocki H., *Serious Games*, in «NECSUS. European Journal of Media Studies», Autumn 2014, <https://necsus-ejms.org/serious-games/>

Id., Steyerl H., *A Magical Imitation of Reality*, in «Kaleidoscope», Feb. 2011, [http://monoskop.org/images/5/57/Farocki\\_Harun\\_Steyerl\\_Hito\\_A\\_Magical\\_Imitation\\_of\\_Reality.pdf](http://monoskop.org/images/5/57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf)

Felman S., *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 103-150.

Id., *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002, pp. 152-153.

Id., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, London-New York 1992.

Fore S., *Reenacting Ryan: The Fantasmatic and the Animated Documentary*, in «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 6, No. 3, 2011, pp. 277-292.

Formenti C., *The sincerest form of docudrama: reframing the animated documentary*, in «Studies in Documentary Film», Vol. 8, No. 2, pp. 103-115.

Foster H., *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge 1996.

Id., *The Archival Impulse*, in «October», Vol. 110, Autumn 2004, pp. 3-22.

Foucault M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

Fraser N., *We love Impunity: The case of the Act of Killing*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 21-24.

Id., *The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie*, in «The Guardian», 23 Feb. 2014,  
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-indonesia>

Id., *Shooting Syria: documentaries from the most dangerous place on earth*, in «The Guardian», 12 Feb. 2017,  
<https://www.theguardian.com/film/2017/feb/12/syria-and-the-film-maker-documentary-last-men-in-aleppo-white-helmets-city-of-ghosts>

Freud S., *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, Vol. 2, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Id., *Opere 1915-1917, Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

Id., *Opere, L'io e l'Es e altri scritti*, Vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Id., *Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Allert de Lange*, Amsterdam 1938; *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Friedlander S., *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, Harper & Row, New York 1988.

Id., (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

Id., *Trauma, Transference and 'Working Through' in Writing the History of the Shoah*, in «History and Memory», Vol. 4, No. 1, 1992, pp. 39-59.

Frohne U., *Expansion of the Immersion Zone: Military Simulacra between Strategic Training and Trauma*, in «Immersion in the Visual Arts and Media», Vol. 9, Oct. 2015, pp. 215-248.

Frosch P., *The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability*, in «International Journal of Communication», Vol. 9, 2015, pp. 1607-1628.

Id., Pinchevski A. (a cura di), *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2009.

Fuhs K., *Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency*, in «Concentric: Literary and Cultural Studies», Vol. 38, No. 1, Mar. 2012, pp. 51-78.

Furedi F., *Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, Routledge, London-New York 2004.

Galeati E., *La Shoah tra invisibile e indicibile*, in «La Valle dell'Eden», Vol. 12, 2004, pp. 143-151.

Gandini L., Bellavita A. (a cura di), *Ventuno per Undici: Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008.

Gil J., *Portugal Hoje. O Medo de Existir*, Relógio d'Água, Lisboa 2004.

Giordano F., *Il "test de trois dessins: avant, pendant et avenir". Uno strumento qualitativo per la valutazione clinica del trauma psichico nel bambino vittima di terremoto*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2011.

Girardet E. (a cura di), *Somalia, Rwanda, and Beyond: The Role of the International Media in Wars and Humanitarian Crises*, Crosslines, Dublin 1995.

Godard J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, Vol. II, 1995.

Goldberg A., *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, in «Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies», 9 Jun. 1998, [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org)

Goldberg M., *Director Joshua Oppenheimer Talks The Act of Killing, How the Film Has Affected Indonesia, Seeing Horror through Cinematic Prism, the Director's Cut*, in «Collider», 9 Jan. 2014, <http://collider.com/joshua-oppenheimer-the-act-of-killing-interview/>.

Gómez-Barris M., *Atacama Remains and PostMemory*, in «Media Fields Journal», Vol. 5, 2012, pp. 1-16.

Gow J., Paterson R., Preston A. (a cura di), *Bosnia by Television*, British Film Institute, London 1996.

Grant B.K., Sloniowski J. (a cura di), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit 2013.

Grierson J., *The Documentary Producer*, in «Cinema Quarterly», Vol. 2, No. 1, 1933, pp. 7-9.

Griffiths A., *Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment*, in «Screen», Vol. 44, No. 1, 2003, pp. 1-37.

Guerin F., Hallas R. (a cura di), *The Image and The Witness, Trauma, Memory and Visual Culture*, Wallflower Press, London 2007.

Guerri M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Maltemi, Roma 2017.

Gupta S., Miller C., *Bearing Witness in A Post-Factual Age Documentary Shorts on the Syrian Crisis and Critical Media Literacy*, in «Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism», Vol. 45, No. 2-3, 2017, pp. 13-19.

Guynn W., *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*, Columbia University Press, New York 2016.

Hacking I., *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Halasa M., Omareen Z., Mafhoud N. (a cura di), *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*, Saqi Books, London 2014.

Hansen M., *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, in «Critical Inquiry», Vol. 22, No. 2, 1996.

Id., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012.

Hartog F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris 2003; *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo 2007.

Hebard A., *Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's Night and Fog*, in «New German Critique», Vol. 71, 1997, pp. 87-113.

Heller D. (a cura di), *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, Palgrave MacMillan, New York 2005.

Hellmich C., Purse L. (a cura di), *Disappearing War: Interdisciplinary Perspectives on Cinema and Erasure in the Post-9/11 World*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.

Herzog W., *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», Vol. 17, No. 3, pp. 1-12.

Heywood M., *Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma (1988–98)*, in «Studies in French Cinema», Vol. 9, No. 3, 2009, pp. 273-283.

Hirsch J., *Afterimage, Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2003.

Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

Id., *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», Vol. 14, No. 1, 2001, pp. 5-37.

Id., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

Id., L. Spitzer, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, in «Poetics Today», Vol. 27, No. 2, pp. 353-83.

Hodgin N., Thakkar A. (a cura di), *Scars and Wounds Film and Legacies of Trauma*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Hoffman M., *Empathy and moral development: Implications for caring and justice*, Cambridge University Press, New York 2000.

Hoskins A., *Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn*, in «Parallax», Vol. 17, No. 4, 2011, pp. 19-31.

Howard P., Hussain M., *The Upheavals in Egypt and Tunisia: The Role of Digital Media*, in «Journal of Democracy», Vol. 22, No. 3, 2011, pp. 35-48.

Hunter D., Lobato R., Richardson M., Thomas J. (a cura di), *Amateur Media: Social, Cultural and Legal Perspectives*, Routledge, London 2013.

Hutcheon L., *Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988.

Huyssen A., *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford California 2003.

Insdorf A., *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, New York 2003.

Isabella T., *Nastri della memoria. Le immagini video dell'11 settembre tra tempo reale e ripetizione*, in «Elephant & castle: Laboratorio dell'immaginario», Vol. 5, 2011, [http://cav.unibg.it/elephant\\_castle/web/uploads/saggi/c9e1f32b9a2abc3efe320bccfc861b8f75741e69.pdf](http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/c9e1f32b9a2abc3efe320bccfc861b8f75741e69.pdf)

Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

Janet P., *L'Automatisme Psychologique* L'Harmattan, Paris 1889; *L'automatismo psicologico*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

Jedlowski P., *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, F. Angeli, Milano 2002.

Id., Cuomo V., Bruno M.W., et al., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007.

Johnson L.R., *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Rochester, New York 2016.

Jones D.M., *Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in Nostalgia de la luz/ Nostalgia for the Light (2010)*, in «Third Text», Vol. 27, No. 6, 2013, pp. 707-722.

Jones E., Wesely S., *Shell shock and mild traumatic brain injury: a historical review*, in «The American Journal of Psychiatry», Vol. 164, Nov. 2007, pp. 1641-1645.

Juhasz A., Lebow A. (a cura di), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Oxford 2015.

Junod T., *The falling man*, in «Women & Performance: a journal of feminist theory», Vol. 14, No. 1, 2004, pp. 211-227.

Kaes A., *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton 2009.

Kahana J. (a cura di), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford University Press, New York 2016.

Kaplan E.A., *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005.

Id., *Global trauma and public feelings: Viewing images of catastrophe*, in «Consumption, Markets and Culture», Vol. 11, No. 1, 2008, pp. 3-24.

Id., *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick 2016.

Id., B. Wang (a cura di), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004.

Katz J., *From Archive to Archiveology*, in «Cinematograph», No. 4, 1991, pp. 96-103.

Kaufmann F., *Interview et Interpretation consecutive dans le film Shoah de Claude Lanzmann*, in «Meta», Vol. 38, No. 4, 1993, pp. 664-73.

Kellner D., *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush–Cheney Era*, Wiley Blackwell, Chichester 2010.

Kember S., Zylinska J., *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*, MIT Press, Cambridge 2012.

Kerner A., *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, Continuum, New York 2011.

Khondker H., *Role of the New Media in the Arab Spring*, in «Globalizations», Vol. 8, No. 5, 2011, pp. 675-679.

Kiernan B., *The Pol Pot Regime: Race, Power and Genocide in Cambodia Under the Khmer Rouge, 1975-1979*, Yale University Press, New Haven 2014.

Killen A., *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006.

King G. (a cura di), *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality Tv and Beyond*, UK Intellect, Bristol 2005.

King H., *Born Free? Repetition and Fantasy in The Act of Killing*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, p. 30-36.

Knudsen B.T., *The Eyewitness and the Affected Viewer, September 11 in the Media*, in «Nordicom Review», Vol. 24, No. 2, 2003, pp. 117-125.

Kouchner B., *Le malheur des autres*, Odile Jacob, Paris 1991.

Kraemer J.A., *Waltz with Bashir (2008): Trauma and Representation in the Animated Documentary*, in «Journal of film and video», Vol. 67, No. 3-4, 2015, pp. 57-68.

Krämer S., *Performativität und Medialität*, Fink, München 2004.

Koch G., *The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable*, in «October», Vol. 48, 1989, pp. 15-24.

Id., *The Angel of Forgetfulness and the Black Box of Facticity: Trauma and Memory in Claude Lanzmann's Film Shoah*, in «History and Memory», Vol. 3, No. 1, 1991, pp. 119-134.

Kuntsman A., Stein R., *Digital Suspicion, Politics, and the Middle East*, in «Critical Inquiry», 2011,  
[http://criticalinquiry.uchicago.edu/digital\\_suspicion\\_politics\\_and\\_the\\_middle\\_east](http://criticalinquiry.uchicago.edu/digital_suspicion_politics_and_the_middle_east)

La Capra D., *Representing the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca-London 1994.

Id., *Lanzmann's Shoah: Here There Is No Why*, in «Critical Inquiry», Vol. 23, No. 2, Winter 1997, pp. 231-269.

Id., *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Id., *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca-London 2004.

Lang F., *The Lebanese Post-Civil War Novel: Memory, Trauma, and Capital*, Palgrave, New York-London 2015.

Langford J.M., *Consoling Ghosts: Stories of Medicine and Mourning from Southeast Asians in Exile*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Lanzmann C., *Shoah: An Oral History of the Holocaust*, Pantheon Books, New York 1985.

Id., *Why Spielberg Has Distorted the Truth*, in «Guardian Weekly», 3 Apr. 1994.

Id., Gantheret C., *L'Entretien de Claude Lanzmann, Les non-lieux de mémoire*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», Vol. 33, 1986, pp. 293-305.

Id., Larson R., Rodowick D., *Seminar With Claude Lanzmann 11 April 1990*, in «Yale French Studies», Vol. 79, 1991, pp. 82-99.

Laplanche J., Pontalis J.B., *Vocabulaire de psychanalyse*, PUF, Paris 1967; *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Bari 1990.

Le V., *What Remains: Returns, Representation, and Traumatic Memory in S-21: The Khmer Rouge Killing Machine and Refugee*, in «American Quarterly», Vol. 66, No. 2, Jun. 2014, pp. 301-332.

Leone M., Pezzini I. (a cura di), *Semiotica della soggettività*, Aracne Editrice, Roma 2013.

Letort D., *The War Tapes: Documenting the Iraq War with Digital Cameras*, in «InMedia», Vol. 4, 2013, <https://journals.openedition.org/inmedia/729>

Levi P., (1986) *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2014.

Lewis E., Mukhamedow A., *Still Recording, An interview with Syrian director Ghiath Ayoub*, 30 Apr. 2019, <https://www.aljumhuriya.net/en/content/still-recording-interview-syrian-director-ghiath-ayoub>

Leys R., *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2000.

Liebman S., *The Never-Ending Story: Yael Hersonski's A Film Unfinished*, in «Cineaste», Vol. 36, No. 3, 2011, pp. 15-19.

Livingstone S., *Clarifying the CNN Effect: An Examination of Media Effects According to Type of Military Intervention*, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics, and Public Policy, Harvard University, Cambridge 1997.

Liz M. (a cura di), *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*, Tauris, London-New York 2018.

Loshitzky Y. (a cura di), *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana University Press, Bloomington 1997.

Lotman J.M., *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Moskva 1993; *La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e Imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

Luckhurst R., *The Trauma Question*, Routledge, London-New York 2008.

Lumley R., *Dentro al fotogramma: Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Roma 2013.

Lusztig I., *The Fever Dream of Documentary A Conversation with Joshua Oppenheimer*, in «Film Quarterly», Vol. 67, No. 2, Winter 2013, pp. 50-56.

Lütticken S. (a cura di), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam 2005.

Lyotard J.F., *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979; *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985.

Id., *Le Différend*, Éditions de Minuit, Paris 1983; *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano 1985.

Id., *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982–1985*. Galilée, Paris 1986; *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

Macdonald S., *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London 2008.

MacDonald S., *Interview with Susana de Sousa Dias*, in «Rethinking History», Vol. 18, No. 3, 2014, pp. 400-412.

Magagnoli P., *A Method in Madness Historical Truth in Walid Raad's Hostage: The Bachar Tapes*, in «Third Text», Vol. 25, No. 3, May 2011, pp. 311-324.

Maiello A., *L'Immagine d'archivio nell'epoca della partecipazione interattiva*, in «Rivista di estetica», Vol. 63, 2016, pp. 87-98.

Mangano D., Mattozzi A. (a cura di), *La ricerca semiotica*, Interventi dal III Simposio interdotto del CISISM, Centro Internazionale di Studi Interculturali di Semiotica e Morfologia dell'Università di Urbino "Carlo Bo", Aracne, Roma 2012.

Marcheschi E., *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Kaplan, Torino 2015.

Margarese I., *Il cinema di Péter Forgács*, in «Nuova Corvina», Vol. 24, 2012, pp. 135-141.

Margolis E., Pauwels L. (a cura di), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, SAGE Publications, New York 2011

Margulies I., *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2019.

Marks L., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.

Id. (a cura di), *Rites of Realism, Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, Durham 2003.

Id., *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, MIT Press, Cambridge 2015.

Masters H.G., *Walid Raad: Those Who Lack Imagination Cannot Imagine What is Lacking*, in «Art AsiaPacific», Vol. 65, Sept./Oct. 2009, pp. 131-32.

Matthies-Boon V., *Shattered Worlds: Political Trauma Amongst Young Activists in Post-Revolutionary Egypt*, in «Journal of North African Studies», Vol. 22, No. 4, 2017, pp. 620-644.

Id., *Towards a Critical Trauma Studies: A Response to Felix Lang Source*: in «Middle East: Topics & Arguments», Vol. 11, 2018, pp. 159-162.

McNally R.J., Breslau N., *Does Virtual Trauma Cause Posttraumatic Stress Disorder?* in «American Psychologist», Vol. 63, No. 4, pp. 282-283.

McSorley K., *Helmetcams, militarized sensation and "Somatic War"*, in «Journal of War & Culture Studies», Vol. 5, No. 1, 2012, pp. 47-58.

McSweeney T., *The 'War on Terror' and American Film: 9/11 Frames Per Second*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

Meek A., *Trauma and Media, Theories, Histories, and Images*, Routledge, New York-London 2010.

Id., *Media Traumatization, Symbolic Wounds and Digital Culture*, in «Communication and Media», Vol. 11, No. 38, 2016, pp. 91-110.

Meghnagi D., *Il testamento spirituale di Freud: I tre saggi su L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in «International Journal of Psychoanalysis and Education – IJPE», Vol. 2, No. 2, 2010, pp. 143-162.

Menarini R., *Il cinema dopo il cinema: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Genova 2010.

Mereghetti P., Nosei E. (a cura di), *Cinema anni vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il castoro, Milano 2000.

Miller N.K., Tougaw J. (a cura di), *Extremities. Trauma, Testimony and Community*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2002.

Minear L., Scott C., Weiss T.G., *The News Media, Civil War, and Humanitarian Action*, Lynne Rienner, Boulder 1996.

Minuz A., *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010.

Mitchell W.J.T., *Cloning Terror: The war of images, 9/11 to the present*, University of Chicago Press, Chicago 2010; *Cloning Terror: La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze 2011.

Moeller S., *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, Routledge, New York 1999.

Montani P., *La funzione testimoniale dell'immagine*, in «Enciclopedia Treccani» 2009, [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/)

Id., *Apertura e differenza delle immagini*, in «Aut-Aut», Vol. 348, 2010, pp. 45-65.

Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

Morag R., *Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary Cinema*, in «Camera Obscura», Vol. 27, No. 2, 2012, pp. 93-133.

Morgenstern N., *The Primal Scene in the Public Domain: E. L. Doctorow's The Book of Daniel*, in «Studies in the Novel», Vol. 35, No. 1, 2003, p. 68-88.

Mortensen M., *When citizen photojournalism sets the news agenda: Neda Agha Soltan as a Web 2.0 icon of post-election unrest in Iran*, in «Global Media and Communication», Vol. 7, No. 1, 2011, pp. 4-16.

Mosso L. (a cura di), *Private Europe. Il cinema di Péter Forgács*, Filmmaker, Milano 2003.

Motrescu-Mayes A., Aasman S., *Amateur Media and Participatory Cultures Film, Video, and Digital Media*, Routledge, London 2019.

Mroué R., Nawfal Z., Martin C., *Pieces The Pixelated Revolution*, in «TDR», Vol. 56, No. 3, Fall 2012, pp. 18-35.

Murphy K.M., *Remembering in ruins: Touching, seeing and feeling the past in Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light ([2010] 2011)*, in «Studies in Spanish & Latin American Cinemas», Vol. 13, No. 3, 2016, pp. 265-281.

Murray S., *Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics*, in «Journal of Visual Culture», Vol. 7, No. 2, 2008, pp. 147-163.

Nakas K., Schmitz B. (a cura di), *The Atlas Group: A Project by Walid Raad*, Walther König, Cologne 2006.

Narine A. (a cura di) *Eco-Trauma Cinema*, Routledge, New York-London 2014.

Nath V., *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21*, White Lotus, Bangkok 1998.

Natoli J., Hutcheon L. (a cura di), *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, Albany 1993.

Nayman A., *Find me Guilty: Joshua Oppenheimer's The Act of Killing*, in «Cinema Scope», Vol. 53, Winter 2013, pp. 24-30.

Neuman J., *Lights, Camera, War: Is Media Technology Driving International Politics?*, St. Martin's, New York 1996.

Nichols B., *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994.

Id., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2001.

Id., *The Memory of Loss*, in «Film Quarterly», Vol. 56, No. 4, Summer 2003, pp. 2-12.

Id., *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «Critical Inquiry», Vol. 35, 2008, pp. 72-89.

Id., *Documentary Reenactments: A Paradoxical Paradoxical Temporality That Is Not One*, in «Dok.Revue», 28 Apr. 2014,  
<http://www.dokrevue.cz/en/clanky/documentary-reenactments-a-paradoxical-temporality-that-is-not-one>

Id., M. Renov (a cura di), *Cinema's Alchemist: The films of Péter Forgács*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Nora P., *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», Vol. 26, Spring 1989, pp. 7-24.

Id., *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1992.

Odin R. (a cura di), *Le Film de famille. Usage privé, usage Public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995.

Panh R., Bataille C., *L'Élimination*, Grasset, Paris 2012; *L'eliminazione*, Feltrinelli, Milano 2014.

Papacharissi Z.A., *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Polity Press, Cambridge 2001.

Papadopoulos K.A., *The Trauma of Representation Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack*, in «Nordicom Review», Vol. 24, No. 2, 2003, pp. 89-104.

Id., *Body horror on the Internet: US soldiers recording the war in Iraq and Afghanistan*, in «Media, Culture and Society», Vol. 31, No. 6, 2009, pp. 921-28.

Id., *Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of mediated mass self-communication*, in «New media & society», Vol. 16, No. 5, 2013, pp. 753-769.

Id., *Media Witnessing and the “Crowd-Sourced Video Revolution”*, in «Visual Communication», Vol. 12, No. 3, 2013, pp. 341-57.

Id., Pantti M. (a cura di), *Amateur Images and Global News*, Intellect Ltd, Bristol 2012.

Parenzan G., *Trauma, memoria e immagine nel secondo dopoguerra*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, 2009.

Pasquinelli M. (a cura di), *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*, Meson Press, Leuphana 2015.

Pearlman L.A., Saakvitne K.W., *Trauma and the therapist: Countertransference and vicarious traumatization in psychotherapy with incest survivors*, W.W. Norton, New York 1995.

Pedersen A.E., *Technologies of Experience: Harun Farocki's Serious Games and Military Aesthetics*, in «Boundary 2», Vol. 44, No. 4, 2017, pp. 155-178.

Perniola I., *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Udine 2014.

Id., *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2014.

Petkovic V., *Anja Kofmel: regista*, in «Cineuropa», 22 May 2018,  
<https://cineuropa.org/it/interview/354671/>

Petrovic A., *Depth Two: An Illusion-Destroying Documentary Thriller*, in «Balkanist», 12 Aug. 2016,

<https://balkanist.net/depth-two-an-illusion-destroying-documentary-thriller/>

Pierson M., *Avant-Garde Re-Enactment: "World Mirror Cinema, Decasia", and "The Heart of the World"*, in «Cinema Journal», Vol. 49, No. 1, Fall 2009, pp. 1-19.

Pollack M., *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*, Residenz Verlag, Salzburg 2014; *Paesaggi contaminati*, Keller, Rovereto 2014.

Portugese C., *Home Movies, Found Images and Amateur Films as a Witness to History: Péter Forgács's Private Hungary*, in «The moving image», Vol. 1, No. 2, 2001, pp. 108-123.

Pozzato M.P. (a cura di), *Testi e memoria. Semiotica e costruzione del discorso politico*, Il Mulino, Bologna 2010.

Raad W., *Scratching on Things I Could Disavow: Some Essays from the Atlas Group Project*, Macba, Barcellona 2007.

Rabinowitz P., *Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory*, in «History and Theory», Vol. 32, No. 2, May 1993, pp. 119-137.

Radstone S., *Trauma Theory: Contexts, Politics*, in «Paragraph», Vol. 30, No. 1, 2007, pp. 9-29.

Rancière J., *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000; *La Partizione del sensibile: Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

Id., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008; *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.

Ranstorp M., *Hizb'Allah in Lebanon: The Politics of the Western Hostage Crisis*, Palgrave Macmillan, London 1997.

Rapold N., *Interview: Joshua Oppenheimer*, in «Film Comment», Vol. 49, No. 4, 2013, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-joshua-oppenheimer-the-act-of-killing/>

Rascaroli L., *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower, London 2009.

Id., Young G., Monahan B. (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-London 2014.

Reestorff C.M., *Unruly activism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing*, in «Studies in Documentary Film», Vol. 9, No. 1, pp. 10-27.

Reger G.M., Gahm G.A., *Virtual Reality Exposure Therapy for Active Duty Soldiers*, in «Journal of Clinical Psychology», Vol. 64, No. 8, 2008, pp. 940-946.

Reljic T., *Long Read Joshua Oppenheimer on The Act of Killing*, 2 Mar. 2014, <https://teodoreljic.com/2014/03/02/long-read-joshua-oppenheimer-on-the-act-of-killing/>

Rhodes G.D., Springer J.P. (a cura di), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina-London 2005.

Ricoeur P., *Temps et récit III: Le temps raconté*, Seuil, Paris 1985; *Tempo e racconto 3: Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

Id., *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris 1990; *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2011.

Rizzo A., Difede J., Rothbaum B.O., Reger G.M., Spitalnick J., Cukor J., *Development and early evaluation of the Virtual Iraq/Afghanistan exposure therapy system for combat-related PTSD*, in «Annals of the New York Academy of Sciences», Oct. 2010, pp. 114-25.

Roe A.H., *Absence, excess and epistemological expansion: towards a framework for the study of animated documentary*, in «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 6, No. 3, 2011, pp. 215-230.

Id., *Animated Documentary*, Palgrave Macmillan, London 2013.

Roosa J., *Interview with Joshua Oppenheimer*, in «Rethinking History», Vol. 18, No. 3, 2014, pp. 413-422.

Rosenau P.M., *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads and Intrusions*, Princeton University Press, Princeton 1991.

Rossi P., *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di Storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1991.

Rossin F., *Cinema e storia. Immagine d'archivio e uso politico nel cinema documentario*, Feltrinelli, Milano 2016.

Rotberg R.I., Weiss T.G. (a cura di), *From Massacres to Genocide: The Media, Public Policy, and Humanitarian Crises*, Brookings Institution, Washington 1996.

Rothberg M., *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

Id., *Decolonizing Trauma Studies: A Response*, in «Studies in the Novel», Vol. 40, 2008, pp. 224-34.

Id., *Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire*, in «Yale French Studies», Vol. 118-119, 2010, pp. 3-12.

Roumette S., *Alain Resnais à la question*, in «Premier plan», Vol. 18, 17 May 1961, pp. 36-54.

Rubinstein D., Sluis K., *A Life More Photographic; Mapping The Networked Image*, in «Photographies», Vol. 1, No. 1, Mar. 2008, pp. 9-28.

Ruchel-Stockmans K., *The Revolution Will Be Performed. Cameras and Mass Protests in the Perspective of Contemporary Art*, in «Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies», Vol. 10, 2015, pp. 7-23.

Russell C., *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, Durham-London 2018.

Salecl R., Žižek S. (a cura di), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham-London 1996.

Sarat A., Davidovitch N., Alberstein M. (a cura di), *Trauma and Memory: Reading, Healing, and Making Law*, Stanford University Press, Stanford 2007.

Sartre J.-P., *Le scénario Freud*, Gallimard, Paris 1984; *Freud. Una sceneggiatura*, Einaudi, Torino 1985.

Saxton L., *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Wallflower Press, London 2008.

Schaffer B., *Just Like a Movie: September 11 and the Terror of Moving Images*, in «Sense of Cinema», Vol. 17, Nov. 2001,  
<http://sensesofcinema.com/2001/terror-disaster-cinema-and-reality-a-symposium/schaffer/>

Schaffer K., Smith S., *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*, Palgrave MacMillan, New York 2004.

Schlund-Vials C.J., *Evincing Cambodia's Genocide: Juridicial Belatedness, Historical Indictment, and Rithy Panh's The Missing Picture*, in «Contemporary French and Francophone Studies», Vol. 20, No. 2, 2016, pp. 287-296.

Seib P., *Headline Diplomacy: How News Coverage Affects Foreign Policy*, Praeger, Westport 1997.

Shay J., *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, Atheneum, New York 1994.

Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903; *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1996.

Singer J., Hermida B., Domingo A., *Participatory journalism: Guarding the open gates at online newspapers*, Wiley-Blackwell, Malden 2011.

Snowdon P., *The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and Documentary Film Practice After the Arab Spring*, PhD thesis, University of Hasselt 2016.

Smith A., (1759) *The Theory of Moral Sentiments*, Penguin, London 2010; *Teoria dei sentimenti morali*, Mondadori, Milano 1997.

Smith I. (a cura di), *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, Scope, Nottingham 2009.

Sobchack V. (a cura di), *The persistence of history: cinema, television and the modern event*, Routledge, London-New York 1996.

Sontag S., *On Photography*, Straus and Giroux, New York 1977; *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.

Id., *Regarding the Pain of Others*, Straus and Giroux, New York 2003; *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

Souto M., *Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship*, in «Comparative Cinema», Vol. 3, No. 6, 2015.

Spieker S., *At the Center of Mitteleuropa: A Conversation with Péter Forgács*, in «Art Margins Online», 20 May 2002,  
<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peterforgacs>

Spiessens A., *The Aim of All Genuine Art is Always Engaged*, in «Témoigner. Entre histoire et mémoire», Vol. 118, 2014, pp. 66-73.

Spila P., *Straub/Huillet, Cineasti Italiani*, Falsopiano, Alessandria 2018.

Stahl R., *Militainment Inc.: War, Media, and Popular Culture*, Routledge, Oxford 2010.

Stoicea G., *The Difficulties of Verbalizing Trauma: Translation and the Economy of Loss in Claude Lanzmann's Shoah*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», Vol. 39, No. 2, Fall 2006, pp. 43-53.

Stoler A.L., *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in «Archival Science», Vol. 2, 2002, pp. 87-109.

Strobel W.P., *Late-Breaking Foreign Policy: The News Media's Influence on Peace Operations*, U.S. Institute of Peace, Washington 1997.

Sturken M., *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997.

Surace B., *Le intenzioni della memoria, Ipotesi per una teleologia semiotica da Das Ghetto a A Film Unfinished*, in «Lexia. Rivista di semiotica», Vol. 29-30, 2017, pp. 113-130.

Tait S., *Pornographies of violence: Internet spectatorship on body horror*, in «Critical Studies in Mass Communication», Vol. 25, No. 1, 2008, pp. 91-111.

Tavares E., *The Imprisoned Images*, in «Seismopolite», 30 Sept. 2012,  
<http://www.seismopolite.com/the-imprisoned-images>

Temple M., Williams J.S., Witt M. (a cura di), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000.

Id., Id., Id. (a cura di), *For Ever Godard*, Black Dog, London 2007.

Tenenboim-Weinblatt K., Zelizer B. (a cura di), *Journalism and Memory*, Palgrave Macmillan, London 2014.

Tobagi B., *Cambogia, dentro lo sterminio*, Feltrinelli, Milano 2007.

Torchin L., *Mediation and Remediation: La Parole Filmée in Rithy Panh's The Missing Picture*, in «Film Quarterly», Vol. 68, No. 1, Fall 2014, pp. 32-41.

Traverso A., *Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors*, in «Humanities», Vol. 7, No. 1, 2018, pp. 1-16.

Tumarkin M., *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne University Press, Melbourne 2005.

Id., *Twenty Years of Thinking about Traumascesapes*, in «Fabrications», Vol. 29, No. 1, 2019, pp. 4-20.

Turillazzi S.M., Pazzagli A., *Acting-out*, in «Rivista di psicoanalisi», Vol. 30, 1984, pp. 93-105.

Turim M., *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, New York 1989.

Tyner J.A., Alvarez G.B., Colucci A.R., *Memory and the everyday landscape of violence in post-genocide Cambodia*, in «Social & Cultural Geography», Vol. 13, No. 8, Dec. 2012, pp. 853-871.

Tzioumakis Y., Molloy C. (a cura di), *The Routledge Companion to Film & Politics*, Routledge, Abingdon 2016, pp. 218-230.

Ullman H.K., Wade J.P., *Shock And Awe: Achieving Rapid Dominance*, National Defense University, Washington 1996.

Valderrama M., *Chasing the Gaze of the Killer: Rabih Mroué's The Pixelated Revolution*, in «Arab Stages», Vol. 5, No. 1, Fall 2016,  
<https://arabstages.org/2016/10/chasing-the-gaze-of-the-killer-rabih-mroues-the-pixelated-revolution/>

Väliaho P., *Affectivity, Biopolitics and the Virtual Reality of War*, in «Theory, Culture & Society», Vol. 29, No. 2, 2012, pp. 63-83.

Van der Kolk B.A., Weisaeth L., McFarlane C., Van der Hart O., *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, The Guilford Press, New York 1996; *Stress Traumatico. Gli effetti sulla mente, sul corpo e sulla società delle esperienze intollerabili*, Magi Editore, Roma 2005.

Van Dijck J., *Digital photography: Communication, identity, memory*, in «Visual Communication», Vol. 7, No. 1, 2008, pp. 57-76.

Varghese A., *Social Media Reporting and the Syrian Civil War*. *United States Institute of Peace*, in «PeaceBrief», Vol. 151, No. 7, 2013,  
<http://responsibilitytoprotect.org/PB151.pdf>.

Viegas S., *Aesthetical divide: A Study on Susana de Sousa Dias' 48*, in «Revista de Literatura, História e Memória», Vol. 10, No. 15, pp. 9-17.

Viljoen J.M., *Waltz with Bashir: between representation and experience*, in «Critical Arts», Vol. 28, No. 1, 2014, pp. 40-50.

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

Virilio P., *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, Éditions de l'étoile, Paris 1984;  
*Guerra e cinema: Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

Wajcman G., *De la croyance photographique*, in «Les Temps Modernes», Vol. 613, 2001, pp. 47-83.

Walden V.G., *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*, Palgrave Macmillan, University of Sussex Brighton 2019.

Wahlberg M., *Documentary time: Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

Walker J., *The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events*, in «Signs», Vol. 22, No. 4, Summer 1997, pp. 803-825.

Id., *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley 2005.

Id., *Moving testimonies and the geography of suffering: Perils and fantasies of belonging after Katrina*, in «Continuum: Journal of Media & Cultural Studies», Vol. 24, No. 1, 2010, pp. 47-64.

Wall M., *Citizen Journalism: Practices, Propaganda, Pedagogy*, Routledge, New York 2018.

Ward P., *Documentary: The Margins of Reality*. Wallflower Press, London 2005.

Wassmann C. (a cura di), *Therapy and Emotions in Film and Television*, Palgrave Macmillan, London 2015.

Wells P. (a cura di), *Art and Animation*, Academy Editions, London 1997.

Wees W., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993.

Wessels J.I., *Video Activists from Aleppo and Raqqa as 'Modern-Day Kinoks'? An Audiovisual Narrative of the Syrian Revolution*, in «Middle East Journal of Culture and Communication», Vol. 10, 2017, pp. 159-174.

Whissel K., *Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», Vol. 22, No. 3, 2002, pp. 225-243.

White H., *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2000.

Wieviorka A., *L'Ère du témoin*, Plon, Paris 1998; *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999.

Williams L., *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, in «Film Quarterly», Vol. 46, No. 3, Spring 1993, pp. 9-21.

Winston B., *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, BFI Publishing, London 1995.

Woods B., *The Act of Killing by Joshua Oppenheimer*, in «Ethnomusicology», University of Illinois Press, Vol. 58, No. 3, Fall 2014, pp. 558-562.

Yael D. (a cura di), *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, Plenum, New York 1998.

Yosef R., *War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's Waltz with Bashir*, in «Journal of Modern Jewish Studies», Vol. 9, No. 3, Nov. 2010, pp. 311-326.

Id., *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, Routledge, New York 2011.

Young A., *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*, Princeton Univ Press, Princeton 1997.

Id., *Images in the aftermath of trauma: Responding to September 11th*, in «Crime Media Culture», Vol. 3, No. 1, 2007, pp. 30-48.

Young-Bruehl E., *The interpretation of an architect's dream: relational trauma and its prevention*, in «Journal for the Psychoanalysis of Cultural and Society», Vol. 8, No. 1, 2003, pp. 51-61.

Zagato L., Vecco M. (a cura di), *Citizens of Europe, Sapere l'Europa, sapere d'Europa*, Ca' Foscari, Venezia 2015.

Zelizer B. (a cura di), *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001.

Id., *On "Having Been There": "Eyewitnessing" as a Journalistic Key Word*, in «Critical Studies in Media Communication», Vol. 24, No. 5, 2007, pp. 408-428.

Zimmer C., *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York 2015.

Zimmermann P., *An amateurized media universe*, in «Jump Cut: A Review of Contemporary Media», Vol. 55, 2013,  
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc55.2013/zimmermanAmateur/index.html>

Id., Ishizuka K. (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008.

Žižek S., *Welcome to the Desert of the Real*, Verso Books, London 2002; *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002.

Zornick G., *The Porn of War*, in «The Nation», 10 Oct. 2005,  
<https://www.thenation.com/article/porn-war/>

Zryd M., *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, in «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists», Vol. 3, No. 2, 2003, pp. 40-61.

Zucconi F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

## Filmografia

- 11 settembre 2001 (11' 09'' 01 September 11*, Alejandro González Iñárritu et al., 2002)
- 1997: fuga da New York (Escape from New York*, John Carpenter, 1981)
- 22 Luglio (22 July*, Paul Greengrass, 2018)
- 48 (Susana de Sousa Dias*, 2010)
- 9/11 (Jules Naudet, Gédéon Naudet*, 2002)
- 9/11: 10 years after (Jules Naudet, Gédéon Naudet*, 2011)
- 9/11: The Falling Man (Henry Singer*, 2006)
- The Act of Killing (Joshua Oppenheimer*, 2012)
- L'alba della libertà (Rescue Dawn*, Werner Herzog, 2006)
- Apocalypse Now (Francis Ford Coppola*, 1979)
- Apocalisse nel deserto (Lektionen in Finsternis*, Werner Herzog, 1992)
- Armadillo (Janus Metz*, 2010)
- Austerlitz (Sergei Loznitsa*, 2016)
- Autoritratto siriano (Eau argentée, Syrie autoportrait*, Ossama Mohammed, 2014)
- The Bartos Family (A Bartos család*, Péter Forgács, 1988)
- Bophana, a Cambodian Tragedy (Bophana, une tragédie cambodgienne*, Rithy Panh, 1996)
- Cambodia: Between War and Peace (Cambodia, entre guerre et paix*, Rithy Panh, 1991)
- Caschi Bianchi (White Helmets*, Orlando von Einsiedel, 2016)
- Cavallo Denaro (Cavallo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014)
- Chris the Swiss (Anja Kofmel*, 2018)
- City of Ghosts (Matthew Heineman*, 2017)
- Claude Lanzmann: Spectres of the Shoah (Adam Benzine*, 2015)
- Combat Obscura (Miles Lagoze*, 2018)
- Cries from Syria (Evgeny Afineevsky*, 2017)
- Cronaca di un'estate (Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961).
- Dal Polo all'Equatore (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, 1990)
- Depth Two (Dubina dva*, Ognjen Glavonic, 2016)
- Il dittatore folle (Den blodiga tiden*, Erwin Lester, 1960)

*Duch, Master of the Forges of Hell* (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh, 2011)

*Erased, Ascent of the Invisible* (*Tirss, rihlat alsoo'oud ila almar'i*, Ghassan Halwani, 2018)

*Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)

*The Falklands War—The Untold Story* (Peter Kosminsky, 1987)

*Family Gathering* (Lise Yasui, 1988)

*Fernando Returns* (*Fernando ha vuelto*, Silvio Caiozzi, 1998)

*A Film Unifinished* (*Shtikat Haarchion*, Yael Hersonski, 2010)

*First Person Plural* (Lynn Hershman, 1990)

*Fix Me* (Raed Andoni, 2009)

*Fortini/Cani* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1976)

*Free Fall* (*Az Orveny*, Péter Forgács, 1996)

*Fuga dal Laos* (*Flucht aus Laos*, Werner Herzog, 1997)

*Ghost Hunting* (*Istiyad Ashbah*, Raed Andoni, 2017)

*The Globalization Tapes* (Joshua Oppenheimer, 2003)

*Graves Without a Name* (*Les tombeaux sans noms*, Rithy Panh, 2018)

*Gunner Palace* (Petra Epperlein, Michael Tucker, 2004)

*Historie(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

*History and Memory* (Rea Tajiri, 1991)

*Holocaust* (Gerald Green, 1978)

*Hostage: The Bachar Tapes* (Walid Raad, 2001)

*I am Von Höfler: Variations on Werther* (*Von Höfler vagyok: Werther variáció*, Péter Forgács, 2008)

*L'immagine mancante* (*L'image manquante*, Rithy Panh, 2013)

*Independence Day* (Roland Emmerich, 1996)

*Inextinguishable Fire* (*Nicht löschbares Feuer*, Harun Farocki, 1969)

*L'inferno di cristallo* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974)

*Jellyfish* (Khaled Abdulwahed, 2015)

*JFK—Un caso ancora aperto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991)

*JLG/JLG. Autoritratto a dicembre* (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, 1994)

*Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)  
*Korengal* (Sebastian Junger, 2014)  
*Last Men in Aleppo* (Feras Fayyad, 2017)  
*Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog, 1997)  
*Maelstrom: A Family Chronicle* (Péter Forgács, 1997)  
*The Matrix* (Lana Wachowski, Lily Wachowski, 1999)  
*Moving the Mountain* (Michael Apted, 1994)  
*Neak Sre* (Rithy Panh, 1994)  
*Ninfa Celeste* (Apsara, Norodom Sihanouk, 1966)  
*Nostalgia della luce* (*Nostalgia de la luz*, Patricio Guzman, 2010)  
*Notte e nebbia* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955)  
*One Night After the War* (*Un Soir après la guerre*, Rithy Panh, 1998)  
*Pengkhianatan G 30 S/PKI* (Arifin C. Noer, 1984)  
*Piombo Fuso* (Stefano Savona, 2009)  
*Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951)  
*Pourquoi Israël* (Claude Lanzmann, 1973)  
*Reconstructing Utøya* (Carl Javér, 2019)  
*Red Line* (*Linha Vermelha*, José Filipe Costa, 2012)  
*Respite* (*Aufschub*, Harun Farocki, 2007)  
*Restrepo* (Tim Hetherington, Sebastian Junger, 2010)  
*S21: La macchina di morte dei Khmer rossi* (*S.21, la machine de mort Khmère rouge*, Rithy Panh, 2003)  
*Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998)  
*Sans Soleil* (C. Marker, 1982)  
*Schindler's List – La lista di Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993)  
*Serious Games* (*Ernste Spiele*, Harun Farocki, 2010)  
*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)  
*Sicko* (Michael Moore, 2007)  
*Silence* (Orly Yadin, Sylvie Bringas, 1998)  
*Site 2* (Rithy Panh, 1989)  
*The Sorrow and the Pity* (*Le Chagrin e la Pitié*, Marcel Ophüls, 1969)  
*La sottile linea blu* (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988)

*The Square – dentro la rivoluzione (Al Midan, Jehane Noujaim, 2013).*  
*Still Life (Natureza Morta, Susana de Sousa Dias, 2005)*  
*Still Recording (Ghiath Ayoub, Saeed Al Batal, 2018)*  
*La strada dei Samouni (Stefano Savona, 2018)*  
*Tabu (Miguel Gomes, 2012)*  
*Tak for Alt: Survival of a Human Spirit (Laura Bialis, Broderick Fox, Sarah Levy, 1988)*  
*The Ties That Bind (Su Friedrich, 1984)*  
*The Time of the Ghetto (Le temps du ghetto, Frédéric Rossif, 1961)*  
*Il tempo che ci rimane (The Time that Remains, Elia Suleiman, 2009)*  
*Il trionfo della volontà (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935)*  
*Theatre of War (Teatro de guerra, Lola Arias, 2018)*  
*To See If I'm Smiling (Tamar Yarom, 2007)*  
*Troppo presto, Troppo tardi (Trop tôt/Trop tard, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1981)*  
*Trouble the Water (Tia Lessin, Carl Deal, 2008)*  
*Tsahal (Claude Lanzmann, 1994)*  
*U-July 22 (Utøya 22.Juli, Erik Poppe, 2018)*  
*L'ultimo degli ingiusti (Le dernier des injustes, Claude Lanzmann, 2013)*  
*L'ultimo Eden (Moana, Robert Flaherty, 1926)*  
*Underworld – Il risveglio (Underworld Awakening, Måns Magnus Mårlind, Björn Stein, 2012)*  
*Valzer con Bashir (Waltz with Bashir, Ari Folman, 2008)*  
*War at a Distance (Harun Farocki, 2003)*  
*The War Tapes (Deborah Scranton, 2006)*  
*When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts (Spike Lee, 2006)*  
*Wings of Hope (Julianes Sturz in den Dschungel, Werner Herzog, 2000)*  
*Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom (Evgeny Afineevsky, 2015)*  
*Who Killed Vincent Chin? (Christine Choy, Renee Tajim, 1988)*  
*The Yellow Star (Der gelbe Stern, Dieter Hildebrant, 1981)*  
*Z32 (Avi Mograbi, 2008)*