

# «Documentary turn»?

## La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del «reale»

*di Cristina Demaria*

### 1. Quale «reale»?

Come si può riflettere sullo statuto documentario dell'immagine, sul rapporto che essa intrattiene con la memoria e la testimonianza, sulla sua eventuale efficacia politica? Nelle prossime pagine, entro una prospettiva semiotica attenta al confronto con la cultura visuale, e con parte della vastissima letteratura sulle rappresentazioni delle memorie traumatiche, vorrei suggerire alcune possibili direzioni di ricerca e, soprattutto, di analisi dedicate agli effetti delle immagini audiovisive tese a testimoniare un passato violento. Sono però necessarie alcune premesse, utili a tratteggiare l'orizzonte in cui proverò a collocarmi. Gli interrogativi con cui ho aperto questo scritto riguardano infatti non solo livelli differenti attraverso cui si può discutere di cultura visuale, bensì i modi e le forme stesse del visibile, dell'immagine come prova, come possibilità di elaborazione di una nuova, o comunque diversa, conoscenza del mondo. Sono cioè domande sullo statuto delle immagini audiovisive nel loro rapporto con il «reale», con ciò a cui si riferiscono e che si trovano a rappresentare, più o meno verosimilmente o autenticamente. E certo sono questioni enormi e già ampiamente dibattute, che però riemergono, per esempio, in recenti riflessioni filosofiche ed estetiche sulla categoria di documento, da vedersi non solo come la certificazione di un fatto, ma in quanto iscrizione di un atto (Ferraris 2009), pratica memoriale di cui individuare le forze, i soggetti produttori e i modi di manifestazione (Criqui 2010); oggetto, infine, che ha un valore diverso se ci si rivolge all'ambito storico, giuridico, letterario, artistico o cinematografico. Si tratta di questioni inoltre sottese, più in generale, all'idea che documentare voglia dire fornire prove, corroborare, e così anche far apprendere, trasmettere conoscenza, riportare un evento spesso sotto la forma di una narrazione, costruire testimonianza. Quella di documentario o documentale è quindi non solamente una tipologia attraverso cui si indicano testi che mantengono dichiaratamente un rapporto con la realtà che ritraggono, ma una struttura interpretativa che rinvia a processi di codificazione culturale, che viene utilizzata anche per riferirsi a qualcosa di animato da un impulso di

miglioramento, con una funzione esortativa, uno statuto «umanistico» (Solomon-Godeau 1991). E, dunque, se i significati e gli usi di un concetto sono dati anche da ciò con cui entra in relazione, documentario a che cosa si oppone, ovvero comprende, completa: la finzione? E come è cambiata, nel confronto e nell'ibridazione delle posizioni e dello statuto di ciò che è documentario, l'idea stessa di finzione, insieme a quelle di falso e di autentico?

Non ho sicuramente la pretesa di esaurire, o anche solo di circoscrivere, le molte posizioni che hanno affrontato tali questioni, le quali a loro volta delineano un campo che si presenta come uno dei nodi problematici del regime scopico della cultura visuale, dei meccanismi che regolano le forme dello sguardo, dei processi di produzione, circolazione e consumo delle immagini, degli strumenti, delle tecniche e, soprattutto, delle strategie e degli effetti di tali processi. Non ho nemmeno il desiderio, ancor più presuntuoso, di tornare a visitare il dibattito sul realismo e la verità delle rappresentazioni che, da Platone passando per Richard Rorty (1979), ha ossessionato la filosofia come la teoria critica del pensiero occidentale. Un dibattito che non ha ovviamente riguardato solo lo statuto dell'immagine, ma quello più ampio della scrittura così come per esempio la intendeva Jacques Derrida (1969), vale a dire come iscrizione e trasformazione del senso, ma anche della scrittura della stessa storia, come ha dimostrato l'attacco al realismo di Hayden White e le risposte a tale attacco, date in nome della possibilità di raggiungere una verità storica, proposte per esempio da Carlo Ginzburg (1992)<sup>1</sup>. Su tali dibattiti, e su come, inoltre, la categoria di storia si intrecci o entri comunque in relazione con la memoria e le sue forme di iscrizione (Ricoeur 2000), influenzando la produzione (di nuovo, la scrittura in senso ampio), ma anche la ricezione delle rappresentazioni del passato, si è davvero detto moltissimo. Qui mi interessa invece brevemente esplorare come la cultura visuale abbia accolto, e in parte ri-tradotto, questo dibattito. Seguirò perciò una prospettiva semiotica e culturologica, secondo cui il «reale» è un effetto di senso<sup>2</sup>, risultato di interazioni e interferenze fra diversi dispositivi e attori sociali, o, meglio, dell'insieme «delle reti che, fra artefatti tecnologici e attori umani, vanno a comporre le nostre società» (Montanari 2009, 18). Più semplicemente, che non vi è la realtà da un lato, e le rappresentazioni dall'altro, e ciò che definiamo come reale è frutto, anche, dei discorsi, dei generi e degli immaginari culturali

<sup>1</sup> Non è mia intenzione ripercorrere diatribe filosofiche e storiografiche, soprattutto epistemologiche, molto complesse e articolate. Tra i moltissimi lavori che provano a discutere la portata di tali discussioni si vedano Friedlander (1992), in cui tale dibattito è intrecciato con la memoria stessa dell'Olocausto, e Levine (1993).

<sup>2</sup> Quando parlo di effetti intendo come il testo costruisce al suo interno sguardi, modi possibili di fruizione, strategie privilegiate di lettura. Penso all'effetto non come il risultato concreto che un testo sortisce in un contesto preciso, bensì il modo in cui prova a determinare questo stesso risultato, le posizioni del soggetto che rende possibili, gli immaginari che suggerisce: per una recente sintesi semiotica di questa posizione si veda Marrone (2010).

che differentemente provano a interpretarlo. Il reale non si risolve nelle sue rappresentazioni o nei suoi simulacri, ma è l'effetto del tutto sensibile e anche materiale di pratiche, tra cui la produzione di immagini, che variamente si intrecciano e ci restituiscono il senso del mondo. Le immagini, intese come dispositivi semiotici iscritti in testi e pratiche attraverso cui acquistano senso, sono allora interpretabili rispetto al modo in cui una cultura concepisce i suoi stessi modi di significazione, e cioè di «rappresentazione», di *testualizzazione* della realtà (Marrone 2010). È in questa direzione che può essere rilevante discutere come la cultura visuale abbia ripreso parte delle questioni che ho sin qui evocato, ponendosi come un campo di indagine della costruzione visuale del sociale, e non solo della costruzione sociale della visione (Mitchell 1992). Il valore che oggi assume l'immagine stessa, le trasformazioni che ha subito e anche indotto nei modi di documentare il mondo, costituiscono di fatto alcuni degli interrogativi principali dei *visual studies*. Nell'elencare l'originalità, e anche la specificità, dell'oggetto proprio della cultura visuale, Roberta Coglitore (2008, 120) ne ha già peraltro articolato i livelli e le prospettive salienti ponendo, accanto al problema della rappresentazione dello spettatore o dei modi in cui l'autore può iscriversi nell'oggetto rappresentato, la questione del realismo delle immagini, della loro capacità di astrazione e di figurabilità, che a sua volta dialoga con l'interrogazione sul potere di manipolazione esercitato dalla visione sulla conoscenza. È peraltro una posizione non così distante dalla ricerca sociosemiotica sulle immagini che, a partire dal dibattito sull'iconismo degli anni settanta (Eco 1975), oggi afferma che non bisogna «pensare alle immagini come a testi altri, radicalmente diversi. Superato il presupposto della loro naturalità, della loro trasparenza, della loro analogicità, si tratta di vedere come riorganizzano i codici culturali di cui vivono, come costruiscono i loro (trasparenti od opachi) effetti di senso, *di realtà* e di somiglianza etc.» (Pezzini 2008, 19-20, corsivo mio, si veda anche Bettetini *et al.* 2005). È quindi un processo che avviene grazie alla circolazione di rappresentazioni in quanto forme di iscrizione di significati culturali nei testi e nelle pratiche, in questo caso mediatriche; rappresentazioni che, in alcuni casi, possono essere pensate come delle *ri-presentazioni*. Ri-presentare si pone cioè come un'azione che non riguarda la semplice ripetizione, ma il presentare di nuovo, in ordine al tempo, e al posto di, in ordine allo spazio, come precisa Isabella Pezzini (2008, 126) rifacendosi anche ai lavori di Louis Marin (2005): «Il prefisso re-importa nel termine il valore di sostituzione: qualcosa che era presente e non lo è più è ora rappresentato». L'effetto primario della rappresentazione va inteso come potenzialità di saper *presentificare* l'assente, «come se ciò che ritorna fosse lo stesso e talvolta migliore, più intenso, più forte che se fosse lo stesso» (*ibidem*). Rappresentare la «realtà» non significa quindi restituirla grazie a determinati mezzi espressivi, ma selezionarne ogni volta forze e forme, renderle presenti, produrre nuovi e ulteriori quadri di senso.

A partire da queste premesse epistemologiche, vorrei ora introdurre un dibattito che ha visto mescolarsi la teoria alle pratiche stesse di produzione e rappresentazione visiva del «reale», per poi discutere come questo reale sia stato rielaborato e differentemente *immaginato* nel cinema documentario. Pur partendo dal generale vorrei muovermi verso il particolare, interrogando un genere che da sempre si è posto come documento visuale della «realtà», anche per problematizzare ciò che recentemente si è indicata come «svolta documentaria» (*documentary turn*<sup>3</sup>). La «svolta visuale» si accompagnerebbe cioè a una rinnovata fame di reale (*Reality Hunger* è il titolo di un libro-manifesto recentemente apparso negli Stati Uniti: si veda Shield 2010<sup>4</sup>), che non a caso va di pari passo con l'ossessione contemporanea per un passato che dovrebbe tornare a legittimare il presente, agitando inoltre la riflessione, teorica e pratica, su ciò che si dà come autentico nell'ambito delle «comunità documentali» (Ferraris 2009). Ma partire dalle implicazioni contenute in questa supposta fame di reale non significa arrivare a individuarne le cause, peraltro impossibili da sintetizzare, e trasversali alla già citata trasformazione delle categorie di storia, memoria e documento, oltre che sicuramente ascrivibili allo sviluppo delle tecnologie digitali. Significa invece, entro una prospettiva limitata ma possibilmente puntuale, provare a descrivere alcuni possibili effetti di quelle cause, grazie all'analisi di testi sincretici (in cui interagiscono immagini, parole e suoni), appartenenti a un genere che lavora sulla forma e sul contenuto di quel che può essere considerato un documento visuale. Per fare ciò, ho scelto due esempi per me emblematici – di cui tratterò nella seconda parte di questo scritto – che contengono al loro interno riflessioni vive sull'uso stesso delle immagini ai fini di una testimonianza del passato, in cui l'immagine stessa è non solo ripensata, ma già rielaborata e trasformata attraverso procedure di finzionalizzazione della realtà e di autenticazione della finzione. Senza forzare definizioni e irrigidire tendenze entro slogan riduttivi, il mio scopo è mostrare come alcune riflessioni *del* cinema documentario e *sul* documentario informino una strategia di ricerca sullo statuto delle immagini, rispetto a cui la svolta documentale diviene una interrogazione epistemologica che si esercita sulle forze e le forme del reale contemporaneo.

<sup>3</sup> Non voglio proclamare l'ennesima svolta, dopo quella linguistica, culturale, visuale etc. Prendo a prestito, in modo anche provocatorio, l'espressione contenuta nel titolo di un convegno tenutosi nel marzo del 2008 al Birkbeck College di Londra: «Eyewitness: A Workshop to Explore the Documentary Turn in Legal and Visual Cultures». Si veda: <http://www.bbk.ac.uk/law/downloads/eyewitness/eyewitnessinfo> (maggio 2011).

<sup>4</sup> Nel testo citato l'autore esplora in realtà differenti esempi di generi sempre più ibridi che, in modi diversi, invocano un rapporto con il «reale», quali per esempio le nuove forme di autobiografia e di auto-finzione.

## 2. «Reality hunger»?

Si è così tornati, ma sembrerebbe con una diversa urgenza, a una riflessione sul ruolo che alcuni tipi di immagini mantengono nella produzione e circolazione di conoscenza del mondo. Dopo oramai più di un decennio di reality tv – ma anche dieci anni dopo l'11 settembre, «evento» che, insieme alle guerre a esso succedute, ha profondamente mutato la concezione stessa della rappresentazione mediatica di «ciò che accade» – questa supposta fame di immagini documentarie del reale pare però andare di pari passo con l'erosione dell'efficacia di una retorica dell'immediatezza (Engle 2009). Più in generale, è un'urgenza che sembra accompagnarsi alla consapevolezza diffusa che poi il reale consumato e consumabile si presenta come un oggetto cangiante e differentemente ricostruito, sia dagli apparati di produzione delle immagini, sia dai suoi fruitori. E dove peraltro lo stesso confine tra queste due supposte sponde, con le nuove tecnologie della comunicazione che permettono a tutti di confezionare immagini e di accedervi facilmente grazie a internet, appare, in alcuni casi, sempre più labile. Il pubblico dei nuovi media, ma anche quello televisivo, forse non omogeneamente distingue, ma sicuramente riconosce come il reale che gli viene restituito assume forme e generi assai differenti: dal reportage *embedded* al reality in tutte le sue declinazioni (Demaria *et al.* 2002), dai video su YouTube alle immagini di eventi storici che ci trasmettono canali tematici come History Channel. Tale svolta documentale sembrerebbe reggersi così su un paradosso tanto banale, quanto schiacciante. Da un lato, grazie alla digitalizzazione dell'immagine, la fotografia e il cinema non sono più considerati segni indicali, perdendo così quell'aura di realismo che Marco Dinoi (2008) ha chiamato «ontologico». Dall'altro, i media con le loro immagini sempre di più si pongono come l'unica finestra possibile su un mondo che sembrerebbe darsi solo nel palinsesto delle sue rappresentazioni, nell'*intervisualità* (Mirzoeff 2002) come condizione formale della cultura visuale, nella messa in scena simultanea, e nell'interazione, fra diversi modi di una visione non più direttamente «autenticabile». Come già diceva Roland Barthes (1980), viviamo conformemente a un immaginario generalizzato, in cui all'incredulità nei confronti dell'immagine si accompagna la necessità del suo valore di testimonianza.

Ma perché tutto ciò? È forse un effetto della globalizzazione, una nostalgia per una conoscenza, e quindi una memoria, più situate, dovuta all'assenza di un'autorità e di un potere localizzabile? Indica forse il bisogno di una politica locale? Un desiderio di collocazione e di identità? O si tratta, invece, di una pulsione per ciò che si può vedere, un desiderio di collocare e forse controllare la memoria? Per rispondere a queste domande, l'ho già sottolineato, si può certo provare a stabilirne le cause storiche e antropologiche, ma anche, a un altro livello, guardare ai loro possibili effetti in quelle rappresentazioni e quei generi che differentemente tematizzano la memoria e le sue politiche. Può essere cioè utile

delimitare il ruolo giocato dall'immagine rispetto ai generi attraverso cui acquista un valore documentario, un rapporto con la memoria e, dunque, con la costruzione del presente, nella valutazione delle sue forme di visibilità e di conoscenza. In altre parole, analizzare i modi attraverso cui le immagini, e insieme a esse una certa idea di visibile, continuano a tessere una possibile relazione tra soggetti e mondo. Lo aveva già indicato Gilles Deleuze quando, parlando delle immagini e del loro rapporto con il tempo nel cinema, affermava come il problema fosse quello di credere ancora al mondo, di come rendere conto di questa credenza sempre più labile:

È il legame tra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza. La credenza non si rivolge più a un mondo altro o trasformato. L'uomo è nel mondo come in una situazione ottica e sonora pura. La reazione di cui l'uomo è privato può essere sostituita unicamente dalla credenza. Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e che sente. Bisogna che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame (Deleuze 1985, 191-192).

Come scrive Marco Dinoi (2008, 35) prendendo spunto dallo stesso Deleuze, l'adeguamento apparente della realtà allo schermo «ha paradossalmente prodotto un eccesso di realtà, direttamente conseguente a una situazione in cui il mondo e ciò che sperimentiamo come realtà non bastano più». Ma se questa è la nostra nevrosi, come individuarne non solo i sintomi, ma anche una possibile cura analitica, o comunque una critica? Se l'apparente credenza sempre più filmata, e non certo dal cinema di Roberto Rossellini o Jean-Luc Godard a cui pensava Deleuze, è quella dell'eccesso del cliché, esistono forse delle alternative, tanto nel pensiero *della* e *sulla* immagine, quanto nella sua produzione? La strada che sto qui cercando di tracciare è peraltro quella già seguita da alcuni lavori di cultura visuale, che provano a ripensare l'evento e la sua immagine anche per coglierne i risultati e le traiettorie – non sempre e solo riducibili alla realtà televisiva di massa – nel loro scambiarsi di posizione entro l'orizzonte cognitivo contemporaneo. Questo implica interrogarsi sullo «sguardo» inteso non solo come forma di produzione e di ricezione, ma come cornice cognitiva sottesa dall'inquadratura che ci è fornita dal sistema mediatico. Ma anche sulle forme dell'evento così come è stato proposto da Michel Foucault (Mirzoeff 2002), vale a dire non in quanto istante puntuale che può essere colto nel suo farsi, in diretta, ma come risultato di più forze, incrocio e articolazione di molteplici formazioni discorsive: «evento» e «reale» qui mostrano le loro implicazioni. Non si tratta perciò semplicemente di condannare la sovrapposizione tra finzione e realtà delle rappresentazioni, oppure di misurare il superamento dell'una, la finzione, rispetto all'altra, la realtà, il loro reciproco aggiustarsi a vicenda nel documentare un evento ma, per scomodare Pier Paolo Pasolini (1965), di guardare ai limiti, ma anche alle possibili forme attraverso cui

il «concreto sensibile» gioca con le immagini, e viceversa. E per quanto limitati nella distribuzione e non *mainstream*, esistono ancora generi dell'immagine che provano a definire mondi, e racconti, in cui il dato deve essere ridato: «esso deve essere ricevuto e ricreato per essere ciò che è [...] *ma ridare il reale per realizzarlo significa propriamente guardarlo*» (Nancy 2001, 23-24, corsivo mio). Esempi cioè di arte visuale e cinematografica che ci ri-guardano – che ci restituiscono un altro sguardo possibile – e che affrontano l'evento stesso in modi (Dinoi 2008, 109) «molto simili a ciò che potrebbe derivare dalla lezione foucaultiana, per cui il montaggio acquista un carattere nuovo [...] e sistematicamente affinato da quelle opere che [...] mettono al centro della rappresentazione il rapporto tra la Storia e le storie». Nel rendere visibile la rete di relazioni che costituisce qualsiasi evento, e nel cercarne le possibili immagini, vi sono cioè esempi di cinema che mettono in crisi il dualismo di causa ed effetto, organizzando la narrazione dell'evento rispetto a una idea diversa di fatto e della sua «realtà». Prima di passare all'analisi di due di questi esempi, vi è però ancora una domanda che ho già posto, ma che va approfondita: perché, tra i tanti generi possibili dell'immagine audiovisiva contemporanea, proprio il documentario?

### 3. Il reale e lo schermo

Nell'affrontare la scrittura visiva di un evento a opera del documentario non si può eludere il rapporto che le immagini cinematografiche da sempre hanno posto, o proposto, con la supposta verità o autenticità del loro «referente». È un tema, forse *il* tema, che ha caratterizzato la teorizzazione stessa dello statuto e della natura del cinema in quanto medium che non solamente riproduce tracce del reale, ma offre, a differenza dell'immagine fotografica, la possibilità di archiviare il tempo (Doane 2002). Dopo anni in cui il problema del referente sembrava a sua volta archiviato, i *film studies* hanno forse, non casualmente, riscoperto proprio il nodo che lega il cinema (qualunque sia il suo genere) al reale, per collegarlo alla questione della scrittura della storia, alla luce, inoltre, di tutte le implicazioni che nascono dalle modalità attraverso cui le nuove tecnologie della rappresentazione sono intervenute, e sempre più partecipano, alla ri-concettualizzazione del tempo e della sua rappresentabilità. Questa rivisitazione del problema del referente non è però ingenua, e non si limita a riscoprire il rapporto del cinema con la realtà, o i tratti caratterizzanti il suo «realismo», bensì riguarda, e qui torniamo alle questioni con cui ho aperto questo scritto, le diverse strategie della sua trascrizione, le sue forme di testualizzazione (Grande 2003). La traccia, ciò che il film registra, va cioè ripensata come un modo di produzione segnica complesso (Rosen 2001), segno-immagine da comprendersi rispetto alle articolazioni delle formazioni discorsive entro cui emerge e in cui circola. Contemporaneamente,



anche nell'ambito del campo oramai sconfinato degli studi sulla memoria, l'attenzione per la definizione stessa di evento mnemonico, in particolare di quello traumatico, ha portato la teoria a rivedere i propri presupposti epistemologici. Guardare alle forme di narrazione e di rappresentazione del passato di un evento che fa fatica a farsi esperienza memorizzabile, quale viene considerato un trauma (Caruth 1995), ha cioè riportato nella riflessione degli studi sulla memoria quella storia e quegli effetti materiali che una certa critica poststrutturalista, incline a un testualismo forte e trascendentalista, pareva aver abbandonato. L'attenzione per la memoria e per i modi in cui viene raccontata, immaginata, visualizzata, ha rappresentato cioè una delle strade attraverso cui la riflessione di molti autori è tornata ad affrontare il rapporto tra politica e rappresentazioni (Douglass e Vogler 2003), cercando di trovare una via di mezzo tra immanenza della teoria e «realtà». Di nuovo, non vi è il passato da un lato, e la sua documentazione dall'altro: ciò che conta è l'efficacia, la forza delle rappresentazioni e dei loro effetti, le forme specifiche di agentività dell'immagine. La cultura visuale e gli studi sul trauma possono cioè essere pensati anche in quanto campi di ricerca che si sono sviluppati, precisano Frances Guerin e Roger Hallas (2007, 3)<sup>5</sup>,

come risposta a quella critica poststrutturalista delle rappresentazioni che vedeva le categorie di verità e di reale come effetti del discorso e, dunque, come costrutti storici. I *visual studies* hanno assunto il compito di storicizzare il ruolo dell'immagine e delle rappresentazioni visive nei moderni regimi di verità e di conoscenza. I *trauma studies* hanno invece cercato di redimere la categoria del reale collegandola all'evento traumatico storico, che si presenta precisamente come un limite della rappresentazione, persino come una sfida alla stessa immaginazione. I *trauma studies* offrono così alla teoria poststrutturalista un modo per *reintrodurre un'istanza politica ed etica nella rappresentazione del reale*, senza per questo tornare a quella nozione di trasparenza mimetica che la teoria stessa aveva cercato di superare.

Il *documentary turn* può allora leggersi nelle oscillazioni e negli aggiustamenti, ma anche nelle aperture, permesse dal superamento sia dell'idea che le immagini mantengono un rapporto privilegiato e più autentico con il mondo che traducono, sia anche della paura suscitata dal loro potere di falsificazione e di manipolazione dell'evento. È questa una posizione che in passato ha caratterizzato un certo atteggiamento iconoclasta degli studi sulla memoria di fronte alle testimonianze visive proprio perché mimetiche del reale:

Nell'interesse di minimizzare le distorsioni che potrebbero condurre alla cancellazione dell'evento (traumatico), le rappresentazioni letterarie e testuali

<sup>5</sup> Traduzione mia e corsivo mio. Sto qui ovviamente sintetizzando posizioni molto articolate e complesse: si veda Kaplan e Wang (2004). Si veda anche Young (1988), un testo che ha anticipato molte di queste riflessioni.



sono state ripetutamente giudicate *più oneste* e responsabili, in quanto non affermavano di condurre a una verità mimetica (ivi, 7, corsivo mio).

L'idea di verità mimetica va invece ripensata interrogando come, di volta in volta, le immagini producono forme di azione in relazione all'evento storico e sociale che ri-presentano.

Il cinema documentario è forse una delle pratiche visuali che ha costituito un luogo di riflessione privilegiato di tutte le questioni sollevate fino ad ora, ponendosi non solo come genere, per eccellenza, della testimonianza visiva, ma trasformando le modalità stesse con cui tale dispositivo si intreccia con la scrittura e la trasmissione della memoria. Al tempo stesso, l'attualità del tema della memoria, e di conseguenza il modo in cui si sono «filmate le tracce» di determinati eventi storici, ha trasformato il dispositivo cinematografico, rinnovando e rilanciando alcuni degli interrogativi al centro dello studio della memoria nel cinema e del cinema della memoria<sup>6</sup>. In quale maniera il cinema può essere in sé dispositivo testimoniale, come può fornire delle prove, dar corpo all'assenza? Si tratta di domande che hanno caratterizzato la definizione del documentario come macro-genere, che non solo dipende dai confini cangianti di ciò a cui si dovrebbe opporre, e cioè la «fiction», ma anche, come ha sostenuto Jean Rouch – tra i padri acclamati del *cinéma vérité*, oltre che di quello etnografico – dal tipo particolare di verità e di documentazione permesso dal cinema e dalle sue tecnologie, da come queste ultime re-inventano il sensibile<sup>7</sup>. In un testo dedicato proprio al tentativo di definire il documentario, il critico e regista Jean Breschand non a caso afferma che

l'approccio documentario implica l'interrogarsi sulla posizione del reale di fronte alla macchina da presa [...]; scegliere una linea di riflessione [il ragionamento filmico] che presuppone che il cinema si reinventi quando riesce a rendere visibili aspetti sconosciuti del mondo. La visibilità non è soltanto il campo esplorato dallo sguardo (fin dove vedo), ma anche la rete di conoscenze, il vaglio di «immagini schermo» che organizzano la visione (Breschand 2002, 3).

Il documentario in quanto dispositivo visuale che migra in generi e campi a loro volta legati al tema della memoria, pone dunque questioni che non si limitano al problema dell'esposizione (*exposure*) e della dimostrazione (questa è la realtà;

<sup>6</sup> Questa posizione viene espressa sia da autori attenti alla cultura visuale contemporanea (Saxton 2008), sia da critici cinematografici (Frodon 2007) che molto poco hanno dialogato con i *visual studies*, per quanto sempre di più gli interessi e le domande di entrambi questi campi di ricerca si intreccino.

<sup>7</sup> Sul *cinéma vérité* si veda in particolare Nichols (2001). Non è questa la sede per esplorare le importanti implicazioni tra cinema, antropologia e analisi etnografica, o l'importanza che avuto, nello stabilire il genere stesso del documentario, il cinema etnografico: si vedano in particolare Corner (1996) e Jay (2000). Va da sé che qui sto facendo riferimento solo a una piccolissima porzione della vastissima letteratura sull'argomento.

oppure: questo è il racconto di ciò che è stato). Documentare non è solo registrare una prova, ma ripensare le modalità con cui si può partire dalla testimonianza per giungere alla traccia (Ricoeur 2000), ri-configurando le memorie collettive. Di queste possibili configurazioni, delle loro *assiografie* (Nichols 1991), e cioè dell'iscrizione di valori nello spazio filmico, nella costituzione degli sguardi e nelle relazioni tra osservatore e osservato, la lunga storia del documentario ha fornito diverse versioni o stili, ognuno dei quali dotato di specifiche qualità formali e ideologiche: dalla modalità classica dello stile diretto del documentario istituzionalizzato da John Grierson negli anni trenta del Novecento, al cinema etnografico e al *cinéma vérité* degli anni sessanta, al *direct cinema* inglese degli anni settanta, fino a ciò che Bill Nichols (2001) classifica come *cinema documentario riflessivo e interpretativo*. In questa tendenza, che riassorbe e declina tutti gli stili precedenti, la forma del film diviene parte del contenuto, e il film stesso ci chiede di essere guardato per ciò che è: una rappresentazione costruita, ma non per questo meno efficace o autentica. Ed è proprio attraverso questa modalità, che in alcuni casi diviene anche *auto e meta-riflessiva*, che il rapporto tra realtà e finzione è stato rielaborato grazie a lavori su cui ancora si discute, esempi che hanno mutato il modo stesso in cui l'immagine documentaria partecipa alla definizione degli archivi della memoria. Penso soprattutto a *Shoah* di Claude Lanzmann (Francia, 1985), su cui tornerò fra breve, ma anche a lavori di autori come Errol Morris e Michael Moore. Questo tipo di documentari non solo rende manifesto il rapporto tra cinema e realtà, ma prova a rendere visibili quegli stessi assunti epistemologici ed estetici che stanno alla base della produzione di un documento. Sono film caratterizzati dal paradosso di una manipolazione messa in scena, manifesta e a volte intrusiva, della «verità documentaria», che si accompagna alla consapevolezza che coloro le cui vite riguardano gli eventi di cui il film si pone come testimone, non rappresentano identità coerenti e chiuse, ma attori sociali che partecipano a narrazioni non più lineari, ma frammentarie, spesso anche tra di loro contrastanti; personaggi le cui storie entrano in competizione, costituendo testimonianze diverse e contraddittorie di ciò che è accaduto. Chi dirige un documentario così concepito spesso si assegna un ruolo predominante nella stessa messa in scena: al posto del voyeur che si auto-celava nel realismo del *direct cinema*, troviamo o la presenza concreta dell'autore come attore, o il suo accompagnarci silenzioso, ma comunque fortemente marcato dall'apparato enunciativo e dal montaggio, da uno sguardo che denuncia la propria parzialità e la rende evidente.

Nel documentario riflessivo e interpretativo il cinema prova a porsi come peculiare archivio di una memoria di cui tenta un'archeologia capace di mostrare gli strati e le disgiunture fra ordini di conoscenze, tra memoria delle parole e memorie dei corpi, degli spazi e degli oggetti rappresentati.

Quando poi la storia da «documentare» fa riferimento a memorie traumatiche di cui non c'è archivio, quando l'immagine ancora non esiste, l'operazione

archeologica serve a creare l'immagine stessa. E se per Deleuze il cinema capace di suscitare *un'immagine ottica*, qualcosa di ancora non codificato nel discorso, era quello che rendeva visibili le rovine lasciate dalla Seconda guerra mondiale, i luoghi contemporanei del cinema documentario riflessivo e interpretativo, in alcuni casi definito anche come «cinema interculturale», sono quelli del postcolonialismo, di una memoria *multidirezionale* (Marks 2000; Rothberg 2009), in cui non si può riconoscere una violenza o un trauma dominanti, soprattutto un unico archivio capace di indirizzare le regole della rappresentazione del passato.

#### 4. Il potere del falso, malgrado tutto

In questa seconda parte vorrei continuare a rielaborare i punti più volte sollevati grazie all'analisi di due film documentari che ritengo racchiudano alcune importanti soluzioni audiovisive al problema dell'immagine documentale e delle sue possibili strategie di autenticazione: *Shoah* di Claude Lanzmann e *Lo specialista* di Eyal Sivan. Questo non solo perché, da un punto di vista strettamente semiotico, la «teoria» sempre deve trovare la propria verifica nell'analisi testuale, ma anche per mostrare due particolari traduzioni del rapporto delle immagini con l'archivio e la figura del testimone. Non si tratta ovviamente degli unici esempi possibili, più semplicemente di film controversi e discussi, nel caso di *Shoah*, di un documentario che è giunto a costituire un riferimento imprescindibile del dibattito sulle rappresentazioni di memorie traumatiche *tout court*, tanto da far parlare di un *effetto Shoah* (Frodon 2007). *Lo specialista. Ritratto di un criminale moderno* di Eyal Sivan, di cui tratterò nel prossimo paragrafo, è invece un film che, pur non avendo suscitato lo scalpore di *Shoah*, si confronta con alcuni dei dogmi posti dal film di Lanzmann sul rapporto tra le immagini e la Shoah. La ragione specifica per cui qui vorrei infatti tornare a *Shoah*, film monumentale di nove ore e mezza, è il rapporto peculiare che questo documentario inaugura, nel suo tentativo implacabile di filmare una storia di cui non ci sono (quasi) immagini d'archivio, tra finzione, visibile e reale. *Shoah* ci mostra l'evento stesso della Shoah come un accadimento che aveva radicalmente annullato il ricorso a una corroborazione visiva, alla compartecipazione dell'atto di vedere, denunciando l'impossibilità di una comunità della testimonianza. *Shoah* non è quindi semplicemente un documento sull'Olocausto, ma in sé una riflessione teorica e di metodo sul racconto di quell'evento, da cui partire per indagare una possibile relazione tra storia e testimonianza, tra lo statuto dell'immagine e quello dell'archivio. *Shoah* raccoglie e filma le testimonianze di alcuni sopravvissuti ai *campi di sterminio* nazisti, dunque di vittime, al tempo membri del *Sonderkommando*, che avevano partecipato direttamente al processo di annientamento del loro popolo. A questi racconti il film alterna dialoghi in cui intervengono dei testimoni polacchi che avevano assistito

«dal di fuori» allo sterminio (come per esempio i contadini nei cui possedimenti passavano i treni diretti ai campi), ma anche interviste ad alcuni ex ufficiali delle SS, e a Raul Hilberg, lo storico a cui si deve uno dei più importanti lavori sullo sterminio degli ebrei, *The Destruction of the European Jews* (1961, seconda edizione 1985). Differenti tipi di testimoni e astanti che Lanzmann cercò a lungo e personalmente, in alcuni casi convinse a parlare per la prima volta, quando non addirittura a tornare nel luogo dello sterminio. I racconti dei sopravvissuti si alternano, ma a volte anche si sovrappongono, a immagini contemporanee dei luoghi di cui i racconti ci parlano, vale a dire come si presentano a Lanzmann negli anni in cui gira il film, e a cui fa ripetutamente ritorno. Caratteristica di quella che Lanzmann ha più volte affermato essere l'«estetica» di *Shoab* è di non far volutamente uso di materiali di archivio. Il film ci fa invece vedere l'evento dell'Olocausto come una occorrenza storica la cui evidenza travolgente lo rende, paradossalmente, un evento senza prove: l'era del testimone è l'era dell'assenza di prove, dell'assenza di immagini che devono quindi essere inventate, create. È il regista stesso a sostenere che *Shoab* è una serissima *fiction del reale*, una finzionalizzazione della realtà che fa ricorso all'artificio e al sotterfugio per indurre alla testimonianza, unica maniera di immaginare e quindi di costruire e trasmettere una «verità». A tale fiction Lanzmann partecipa perciò non come silenzioso voyeur, ma come presenza e come voce che tesse la storia complessiva del film, connettendo eventi e montando racconti, rendendo quella stessa storia possibile. In specifico, egli entra nel film con il ruolo di intervistatore pignolo e incalzante, che non si limita a porre le domande e ad ascoltare le risposte, ma che costringe a parlare, incalzando il testimone, esortandolo a continuare anche quando non sembra più in grado di procedere. Destinante manipolatore implacabile, Lanzmann così si investe, e investe soprattutto i sopravvissuti, del dovere di raccontare e di far sapere. A questo proposito esemplare è una scena, forse la più commentata, ma anche la più criticata, per alcuni anche la più difficile da guardare dell'intero film, in cui Abraham Bomba, che ad Auschwitz aveva il terribile compito di tagliare i capelli alle donne subito prima di venir ammassate nelle camere a gas, è letteralmente costretto da Lanzmann a rievocare i terribili momenti di quell'esperienza. Bomba è spinto a ricordare non solo quel che faceva, ma anche quel che provava nei pochissimi minuti che doveva impiegare per tagliare i capelli di persone ignare di stare per essere brutalmente uccise e che, disperate e sperdute, gli chiedevano che cosa sarebbe successo di lì a pochi istanti.

Il racconto di Bomba avviene dentro un negozio di parrucchiere, mentre l'oramai anziano barbiere sta tagliando i capelli a un presunto cliente, e cioè mentre il testimone sta compiendo lo stesso gesto che era costretto a fare nell'anticamera delle stanze della morte. La scena dura in tutto una ventina di minuti, e non ci risparmia nulla della sofferenza e della fatica di Bomba nel riandare a quei momenti. Quando poi Lanzmann, che non compare nell'immagine, ma solo

brevemente nel riflesso dello specchio di fronte a cui Bomba continua a spuntare i capelli di un pazientissimo e impassibile signore, quando le sue domande lo incalzano a esplicitare che cosa ha provato quando si è ritrovato di fronte a un gruppo di sue compaesane, il barbiere crolla, si ferma e, asciugandosi le lacrime, tenta di uscire dall'inquadratura (dal film), e aggiunge: «Stop, I can't do it», e aggiungendo poi un commento incomprensibile, forse in yiddish. Ma Lanzmann non si dà per vinto, continua a filmare e gli ricorda: «You must talk, you know it, we have to do it»<sup>8</sup>. Il compito di ricordare non appartiene solo a Bomba, ma è oramai un dovere collettivo, un imperativo morale. Si tratta di una scena che pone lo spettatore in una posizione estremamente scomoda, costretto a occupare la stessa posizione di osservazione da cui proviene la voce del regista che forse vorrebbe far tacere, forzato a scrutare le emozioni più nascoste, ad assistere al denudarsi del testimone, alla sua vergogna non solo di sopravvissuto, ma anche di colui che sapeva, ma non poteva dire, alla testimonianza della sua abiezione. Ciò a cui soprattutto si assiste, al di là del giudizio che si può avere sulla strategia impiegata, è come il ricordo di quel trauma si riveli non solo nel linguaggio, ma nel corpo del testimone. La «verità» viene incarnata, dice lo stesso Lanzmann, che giunge a parlare di *Shoah* come di un tentativo di resurrezione (Felman 1992). L'effetto-memoria, nella scena di Bomba, nel suo farsi immagine ottica, non nasce dalle parole, bensì dal contrasto tra il loro significato, tra il tono monotono e piatto con cui vengono pronunciate, e il gesto di continuare a tagliare i capelli del finto cliente prima, e nello scacco che il racconto trova di fronte all'emozione che riaffiora, e per cui non ci sono parole. L'incarnazione della verità ha luogo entro un particolare regime della rappresentazione, avviene grazie a una performance, un *acting out* (Saxton 2008), nell'apparente paradosso di una de-realizzazione<sup>9</sup>. *Shoah* è quindi forse uno dei primi esempi di ri-concettualizzazione visiva della testimonianza stessa in quanto *acting out*, capace di abolire, per quanto contingentemente, la distanza tra passato e presente. È la stessa recita che, nell'artificio, rende la finzione vera e presente; nella separazione, ma anche nella compresenza, del tempo della memoria e di un tempo in cui il testimone è agito dal passato stesso, nel presente eternamente ripetibile della sua performance audiovisiva. Un'immagine cristallo, avrebbe detto Deleuze (1985). Al di là di ogni finzione assoluta, o di qualsiasi realtà ultima, *Shoah* è una riflessione visiva sul confine

<sup>8</sup> Sto qui citando direttamente dal dialogo del testo, che nell'originale avviene in inglese. *Shoah* volutamente giustappone lingue diverse, e non usa traduzioni simultanee: il polacco, l'inglese dei sopravvissuti immigrati in America, il tedesco, le traduzioni dal polacco di un interprete per Lanzmann etc. Si veda Lanzmann (1985), tradotto in più lingue, dove sono trascritte tutte le testimonianze che si possono ascoltare nel film.

<sup>9</sup> A complicare ulteriormente le cose vi sono le posizioni di storici come Dominick La Capra (1997), che a più riprese ha dialogato con questo film, e non solo rispetto alla verità storica delle sue testimonianze.

tra verità e soglia, e sui modi in cui forzare, ri-tracciare questa soglia grazie a una possibile strategia della ri-presentazione.

Ma non è solo di questo aspetto che si discute a partire da *Shoah* e dal rifiuto di Lanzmann di utilizzare qualsiasi immagine d'archivio. La ragione la chiarisce lo stesso regista in un'intervista di poco successiva all'uscita del film (Lanzmann, in Chevie e Le Roux 1985), in cui afferma che le immagini d'archivio sono in realtà delle immagini senza immaginazione. Quella di *Shoah* si propone dunque come una scelta testuale, visiva e discorsiva, suggerisce Georges Didi-Huberman (2003), più che legittima, che si basa però su premesse spesso generalizzate, in alcuni casi trasformate in dogma, ipostatizzate entro una diatriba sul doppio regime, storico ed estetico, della rappresentazione di un evento in realtà irrepresentabile. La Shoah è *anche* esteticamente, e non solo moralmente, inimmaginabile, rimanda a un «sublime negativo» assoluto, al *Bildeverbote*: non c'è immagine che possa rendere conto della radicalità del male che in quell'evento si è manifestato. In altre parole, a partire da *Shoah* lo scacco della rappresentazione di fronte all'evento traumatico per molti è divenuto divieto. Come però in parte già dimostra la strategia di finzionalizzazione della realtà che *Shoah* stesso percorre – e lasciando da parte le intenzioni del suo autore, che qui poco ci interessano – la strada è quella della ricerca di una posizione intermedia tra il culto generalizzato dell'immagine e della sua potenza da un lato, e il rifiuto del potere che un'immagine possiede di restituire una qualche testimonianza dall'altro, tra immagine-feticcio e immagine-fatto, tra l'immagine che deve essere tutto, e l'immagine che non può essere nulla. Ma, come sostiene Didi-Huberman:

*L'immagine tutta* della Shoah, su questo siamo d'accordo, non esiste: ma non perché la Shoah sia inimmaginabile in linea di principio. Semmai perché l'immagine è sempre caratterizzata dal fatto di *non essere tutta*. E non è perché l'immagine ci restituisce una *scintilla* – avrebbe detto Benjamin – invece della *sostanza*, non è per questo che bisogna escluderla dalla povera cassetta degli attrezzi di cui disponiamo per affrontare la storia terribile di cui stiamo parlando (Didi-Huberman 2003, 109).

Al contrario «il *pensiero delle immagini*, oggi, appartiene in larga misura al *campo politico*» (ivi, 79). Nel provare a re-interrogare il valore storico delle immagini, nel porsi il problema di dove e come «tocchino» il reale, di nuovo ciò a cui guardare sono le procedure attraverso cui le immagini stesse sono montate e circolano, in questo modo ripensate e differentemente reinterpretate e storicizzate: la fissazione su cui riposa l'immagine-feticcio va superata per pensare l'immagine nelle sue permutazioni e nei suoi cambiamenti. Questa è la posizione che Didi-Huberman propone in un lungo saggio in cui risponde agli attacchi mossigli in seguito alla sua analisi, e quindi alla sua legittimazione, di quattro fotografie scattate dall'interno di un campo di sterminio da un gruppo di *Sonderkommando*, attacchi comparsi su «Les temps modernes», rivista a lungo diretta da

Lanzmann, e sferrati da studiosi che, rigettando la possibilità di considerare quelle immagini come parte dell'archivio dell'Olocausto, ribadiscono che solo un testo come *Shoah* può rappresentare «l'inimmaginabile incarnato» in quanto, proprio rifiutando l'archivio stesso, oppone al silenzio assoluto dell'orrore una parola assoluta. Non mi interessa però ripercorrere questa diatriba, solo sottolineare la sua *pars construens*, che Didi-Huberman elabora rifacendosi al pensiero di Walter Benjamin, Georges Bataille, Aby Warburg e Hannah Arendt. Nel produrre, ma anche nel leggere immagini che si riferiscono all'orrore bisognerebbe allora considerarle sempre rispetto al loro *doppio regime*, al flusso ma anche al riflusso di «verità» che le attraversa, al fatto che possano mostrare una superficie fittizia attraversata però da una turbolenza, tagliata, dice Didi-Huberman, da una «lama di conoscenza», capace di suscitare in chi la guarda un effetto, difficile e insieme fecondo, di «evidenza di verità». L'immagine non è solo archivio, un'immagine-fatto ricondotta entro una logica dell'immagine-prova, così come non è solo apparenza. Nei suoi rapporti con la storia, l'immagine può in realtà divenire archivio se quest'ultimo viene pensato non come deposito morto, collezione di evidenze fattuali, bensì, già lo sottolineava Michel de Certeau (1975), come produzione del documento che trasforma la collocazione e lo stesso statuto degli oggetti che lo compongono, e che l'archivio si trova non tanto a classificare (ad archiviare), ma a montare<sup>10</sup>. In questa concezione l'archivio diventa metafora della memoria come processo sempre in costruzione e, contemporaneamente, come traccia depositata; in altre parole, l'archivio chiede costantemente di essere definito, prodotto, ma è al tempo stesso già testimonianza. Pensare così l'immagine-archivio permette se non di conciliare, per lo meno di pensare la distruzione delle tracce *insieme* al carattere indistruttibile della memoria della distruzione: «Testimoniare significa raccontare malgrado tutto ciò che è impossibile da raccontare in alcun modo» (Didi-Huberman 2003, 135). L'archivio è luogo di congiunzione, di traduzione e anche di trasformazione della memoria individuale e di quella collettiva, potenzialmente in grado di liberare, ogni volta che un nuovo elemento vi viene integrato, «un effetto di reale imprevedibile». In questo senso la collezione di testimonianze che *Shoah* raccoglie costituisce, di fatto, un archivio in cui l'immagine non si oppone alla testimonianza ma la completa, dove al lavoro vi è il *potere di immaginazione* delle immagini stesse, che investe sia ciò che le ha suscitate, sia gli effetti che sono in grado di produrre. L'immagine diventa allora una pratica, un atto, e non un semplice oggetto, un testo che acquista senso grazie alle concatenazioni e alle configurazioni in cui è inserita, al modo in cui è *montata*. Il significato delle immagini – che è sempre *anche* la definizione di un abito, la modificazione di un comportamento – si costruisce nella loro messa in risonanza

<sup>10</sup> Anche Derrida (1995) aveva indicato la necessità di ripensare la categoria di archivio, messo in crisi dall'inconscio come archivio rimosso e dalla necessità culturale di affrontare «gli archivi del male».



e in contrapposizione con altre fonti, altre figure, altre testimonianze. Ed è quindi nel montaggio che si manifesta il valore euristico e politico dell'immaginazione: «L'immaginazione [...] è costruzione e montaggio di forme plurali che vengono messe in corrispondenza» (ivi, 153). Forse, più che un'iconografia, bisognerebbe allora inseguire una «*sismografia della storia*» (ivi, 195); non tentare di restituire le proporzioni dell'evento, né di prendere le sue esatte misure, ma lavorare sulla sproporzione stessa che separa un'esperienza estrema dal suo racconto e dalla sua immaginazione. L'immagine che così si viene a formare non nega l'assenza bensì la attesta, componendo un archivio disseminato di lacune, ma in grado di connettere la traccia alla scomparsa.

## 5. «The Specialist»: l'archivio e il criminale

Vorrei avviarmi verso la conclusione affrontando un film che lavora con l'idea di archivio attraverso la ri-presentazione visuale dell'evento che per Annette Wieviorka (1998) ha segnato la trasformazione della pratica della testimonianza, traghettandoci nell'era del testimone. Discuterò di *The Specialist*, documentario che nel 1999 il regista israeliano Eyal Sivan firma insieme a Rony Brauman, con cui scrive la sceneggiatura, scegliendo di utilizzare esclusivamente materiale d'archivio per raccontare il processo ad Adolf Eichmann, svoltosi tra il 1961 e il 1962 nella casa del popolo di Gerusalemme. *The Specialist*, oltre a raccogliere in modo peculiare la sfida posta dallo statuto di verità, filosofica, storica, politica, morale e artistica delle immagini documentarie (Mancino 2007, 84), prova a riflettere, proprio attraverso il montaggio di immagini d'archivio, sulla figura del criminale, cercando di adottare e adattare il punto di vista espresso da Hannah Arendt (1963) in *La banalità del male*: la particolare funzione di messa in scena assunta da quel processo, insieme agli interrogativi sull'attribuzione della responsabilità dell'Olocausto, da imputare anche all'eccessiva obbedienza della leadership ebraica del tempo. Un punto di vista che si riverbera sulla natura stessa di Eichmann, che non appare come una bestia assetata di sangue, soprattutto non corrisponde all'immagine, al cliché cinematografico dell'ufficiale delle SS: alto, biondo, ariano, freddo e implacabile. Eichmann è tutt'altro, è sciatto, grigio, banale, come si può vedere nell'immagine scelta per pubblicizzare il film e per distribuirlo come dvd (si veda la figura 1): come poteva aver causato lo sterminio di sei milioni di persone? Il male sta nella sua acquiescenza, nella sua obbedienza, non nel suo apparire ma nel suo fare, che rimanda al sistema complessivo su cui si è sorretto il nazismo, alla macchina di morte che ha portato al genocidio, ben oliata da personaggi come il *Schreibtischtäter*, il criminale burocrate che come arma mortale usa la penna al posto della pistola.



FIG. 1. La locandina di *The Specialist*, prodotto nel 1999 dalla casa di produzione di Eyal Sivan Momento!, in collaborazione con France 2 cinéma, Bremer Institut (Germania), Image Création (Belgio), Amythos Film (Israele) e Lotus film (Austria). La stessa immagine è riprodotta sulla copertina del dvd del film, edito nel 2002 da Editions Montparnasse.

È noto come per Arendt il mancato riconoscimento della banalità di quel male avesse generato l'illusione che la responsabilità attribuita ad Eichmann non fosse in realtà anche collettiva, l'effetto modulare di un progetto concepito su larga scala. E così come all'uscita di *La banalità del male* Arendt venne ferocemente attaccata, il film di Sivan scatena in Israele (e non solo: si veda Mosso e Piccino 2007), un dibattito infuocato sulla verità e la falsificazione della storia di quel processo, e di quella dell'Olocausto *tout court*. Al regista fece causa sia la famiglia del procuratore generale Gideon Hauser, oramai deceduto ma tra le figure principali del documentario in quanto accusatore principale di Eichmann, di cui ci vengono mostrate, montate e tagliate, le arranghe principali, sia il direttore degli archivi sulla testimonianza dell'Olocausto voluti e finanziati da Steven Spielberg, e questo, paradossalmente, a un film che usa e rimonta solo immagini d'archivio, a suo tempo girate dal regista americano Leo Hurwitz. Ma che cosa fa vedere *The Specialist* di così terribile e insopportabile? In quale maniera arriva a turbare l'apparente «verità» di quell'archivio e l'integrità di vittime che proprio durante il processo, per la prima volta assumono pubblicamente un ruolo che andava ben al di là del loro statuto giuridico di testimoni? L'accusa principale investe il modo in cui le immagini sono scelte, montate e accompagnate da una particolare colonna sonora originale, tutti elementi che vennero giudicati un affronto alla verità documentaria delle riprese «originali», come se quello filmato

al tempo fosse il processo «reale», e non già la selezione delle inquadrature di cinque telecamere che Hurwitz manovrava, scegliendo di volta in volta il punto di vista da privilegiare, il tipo di ripresa più appropriato. Che cosa fa dunque Sivan su e a queste immagini? Innanzitutto opera una pesante selezione: delle oltre cinquecento ore di immagini disponibili, per quanto oramai dimenticate in un vecchio magazzino e in parte rovinate, ne rimonta solo due, quindi le compone in una sequenza particolare, condensando il processo in una narrazione focalizzata su Eichmann. Di questo criminale viene così tratteggiata la parabola grazie a una narrazione da cui emergono le sue «competenze», le sue conoscenze, i suoi propositi e desideri, fino alla sua stessa auto-sanzione, tutti snodi narrativi ben esemplificati dai titoli dei capitoli in cui è diviso il film: dalla parte dedicata a *Uno specialista in migrazioni forzate a cui piace il suo lavoro*, fino a *La coscienza di un impiegato modello*, per concludere con la citazione: *Ho sempre svolto bene il mio lavoro*. Delle sedute dedicate alle testimonianze il regista taglia invece le parti essenziali, di fatto privilegiando alle storie individuali di molte vittime, ridotte a frammenti da cui scompaiono i dettagli personali dei racconti, l'espressione dei loro volti e i gesti dei corpi, il ritmo e la ripetizione delle loro immagini. Inoltre attenua, o invece sottolinea, i contrasti delle immagini in bianco e nero, sfocando lo sfondo, proiettando ombre e altre immagini sulle immagini. Lo sguardo di questo documentario non nasce così dalle inquadrature, ma dalla sovrapposizione di una diversa enunciazione *sulle* immagini, che vengono così ri-dette o, forse, citando nuovamente Nancy, ri-date, ri-guardate. Il punto di vista nasce cioè dalla sintagmatica, dal montaggio stesso e dalla sua focalizzazione, dal modo in cui si sottrae o si aggiunge drammaticità a un gesto o a una parola sfumando l'audio con la colonna sonora extradiegetica, e quindi giustapponendo e mostrando continuamente l'interno delle immagini con il loro esterno, soprattutto indicando come il loro effetto possibile nasca da questa stessa giustapposizione. Il senso di *The Specialist* diviene l'effetto che il testo istituisce con il materiale d'archivio, grazie a una relazione serrata con quelle stesse immagini, rilanciando le domande che quel materiale già poneva, e rispondendovi con soluzioni visive impercettibili, ma significative. E l'effetto riguarda anche la figura di Eichmann, la sua responsabilità e le sue colpe. Questo elemento viene enfatizzato, per esempio, grazie a un gioco ottico elettronico con cui si proietta l'immagine della sala del tribunale sulle pareti trasparenti della «gabbia» di vetro in cui lo «specialista» è rinchiuso. Con questa soluzione si isola la postazione dell'imputato, mostrando in modo indiretto lo spazio che lo circonda: su Eichmann si riflette quel mondo che cerca di far fronte alle sue contraddizioni condannando ed eliminando l'elemento perverso. L'immagine viene così a comporsi e svilupparsi su due piani sovrapposti – come si evince anche dall'inquadratura che riporto qui sotto, che mostra Eichmann ritto nella sua gabbia (si veda la figura 2) – determinando un effetto ambiguo: pur trovandosi davanti ai nostri occhi, l'ex nazista viene ripreso e filtrato dal vetro,

egli è cioè collocato non soltanto al di là di una superficie riflettente, ma anche al di là della nostra possibilità di vedere direttamente, e quindi di comprendere appieno la sua figura, le sue parole, i suoi gesti, ciò che sta davvero accadendo. Contemporaneamente, la cornice processuale, pur trovandosi alle spalle di chi guarda e riprende, attraverso le immagini riflesse dal vetro della gabbia è posta davanti all'osservatore, con una sorta di principio metatestuale che prova, di nuovo attraverso un artificio, a far vedere ciò che non appariva, ma che ugualmente stava avvenendo.



Fig. 2. Una delle tante inquadrature rielaborate nel montaggio di Sivan in cui si mostra Eichmann attraverso il vetro della gabbia in cui è rinchiuso.

L'immagine effettiva dell'archivio è così forzata, esplorata nelle sue potenzialità, caricata e resa parziale; l'archivio stesso, per tornare a Didi-Hubermann, è trasformato grazie a un altro tipo di immaginazione, che prova inoltre a intervenire nello stesso immaginario culturale di quell'evento. La bassa risoluzione del materiale utilizzato accentua inoltre l'impressione indessicale di realtà, ma al contempo la capovolge e la drammatizza, scegliendo un ritmo di montaggio dove, nel ritrarre Eichmann, si passa per esempio dalla panoramica della gabbia in cui è rinchiuso al piano americano e quindi al primo piano, al suo viso scosso da smorfie meccaniche e da tic, fino al dettaglio delle mani che annotano i dati forniti dalle deposizioni. Alla preesistente «messa in inquadratura» di Hurwitz, che già aveva dedicato molte immagini a spiare l'imputato, si aggiungono le *costringenze* audiovisuali (Mosso e Piccino 2007) di Sivan, che estremizza la pratica documentaristica attraverso una particolare sintagmatica, una sintassi visiva che stabilisce una nuova coerenza tra le immagini, la musica, i suoni e i rumori. Si perde così anche l'aspetto di cronaca e si esalta invece quello teatrale e performativo

del processo, nella ripetizione dell'inessenziale, nelle inquadrature di scarto che indugiano sui tempi morti o su dettagli apparentemente irrilevanti: le poltrone vuote dei giudici, una *kippah* che scivola giù dalla testa di un testimone, le azioni metodiche di Eichmann nella sua gabbia di vetro.

## 6. Note conclusive

Gli esempi su cui mi sono soffermata contengono, soprattutto elaborano visualmente, alcune delle domande da cui sono partita. Le strategie di rappresentazione per cui optano e il dibattito che hanno suscitato riguardano, ma anche sollecitano, lo statuto documentale delle immagini e il loro rapporto con la «realtà» di una memoria; suggeriscono modi di ricostruzione di un evento che provano a ri-presentare, a rendere – ovviamente secondo precise tecniche e scelte espressive – *presente*. Nell'affrontare eventi traumatici e la loro stessa possibilità di memorizzazione, insieme al potere, alla forza, ma anche all'eventuale debolezza dell'immagine nel rifletterli – davvero in tutti i sensi di questo termine – e nel contribuire alla loro iscrizione culturale, sono testi che propongono una pratica documentale in quanto particolare forma di testualizzazione. In entrambi i casi, per quanto differenti, si tratta di pratiche che, superando la stessa dicotomia tra realtà e finzione, pongono lo spettatore tra l'accettare quel che assorbe e il meditarci sopra, incitandolo a una revisione della sua stessa percezione, dei meccanismi complessivi di interpretazione dell'immagine audiovisiva. Sono inoltre esempi che, più in generale, mostrano come si possa arrivare al reale attraverso la finzione, svelando il potere stesso del falso nel rivelare il mito della cultura, e della memoria, come finzioni necessarie, come possibili credenze di noi spettatori, nel momento in cui consumiamo immagini del mondo. Quel che ho cercato di descrivere è una possibile traiettoria dei modi e degli effetti di senso attraverso cui la verità stessa delle immagini rispetto al «reale» dipende sempre da peculiari processi di autenticazione che trovano posto, a loro volta, nel contesto più ampio delle pratiche di elaborazione e di consumo dell'immagine audiovisiva. Certo da questa traiettoria rimangono fuori molti elementi di quel contesto (i meccanismi e le pratiche di produzione e ricezione, per esempio), la cui importanza è innegabile. Qui, prendendo spunto, anche polemicamente, dall'idea di una svolta documentale, al centro si è invece collocata la pratica testuale, insieme ai discorsi che la circondano e che a loro volta ne sono informati. Ma è comunque una pratica che partecipa alla modificazione dei regimi di visibilità, e che tenta, lavorando sulla forma dell'espressione e sulla forza e i contenuti dell'immagine stessa, di invitare riflessivamente chi osserva a effettuare, a sua volta, un lavoro di comparazione tra le diverse forme dell'immagine audiovisiva, per comprendere non la sua verità, ma la sua *prestazione referenziale*. E cioè forse anche per coglierne, come

afferma Pietro Montani (2010), il debito nei confronti del veridico, effetto che può nascere dal gioco, serissimo, delle forme di vita intermediali della cultura visuale.

## Bibliografia

- Arendt, H. (1963) *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2003 (quinta edizione).
- Barthes, R. (1980) *La camera chiara*, trad. it. Torino, Einaudi, 1980.
- Bettetini, G. et al. (2005) *Immagini*, in G. Bettetini, O. Calabrese, A. Lorusso, P. Violi e U. Volli (a cura di), *Semiotica*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Breschand, J. (2002) *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, trad. it. Torino, Lindau, 2005.
- Caruth, C. (1995) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- Chevrie, M. e Le Roux, H. (1985) *Site and Speech: An Interview with Claude Lanzmann about Shoab*, trad. inglese in Liebman (2007).
- Coglitore, R. (2008) *Postfazione*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti.
- Corner, J. (a cura di) (1996) *The Art of Record*, Manchester, Manchester University Press.
- Criqui, J.-P. (a cura di) (2010) *L'image-document, entre réalité et fiction*, Marseille, Images en Manceuvres Éditions.
- de Certeau, M. (1975) *La scrittura della storia*, trad. it. Milano, Jaca Book, 2006.
- Deleuze, G. (1985) *L'immagine-tempo, Cinema 2*, trad. it. Milano, Ubulibri, 1989.
- Demaria, C., Grosso, L. e Spaziant, L. (2002) *Reality tv. La televisione ai confini della realtà*, Roma, Nuova ERI/RAI.
- Derrida, J. (1969) *Della grammatologia*, trad. it. Milano, Jaca Book, 1970.
- Derrida, J. (1995) *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it. Napoli, Filema, 1996.
- Dinoi, M. (2008) *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Didi-Huberman, G. (2003) *Immagini malgrado tutto*, trad. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- Doane, M.A. (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Douglass, A. e Vogler, T.A. (2003) *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, New York, Routledge.
- Eco, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Engle, K. (2009) *Seeing Ghosts: 9/11 and the Visual Imagination*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press.
- Felman, S. (1992) *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoab*, in S. Felman e D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London-New York, Routledge.
- Ferraris, M. (2009) *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza.
- Friedlander, S. (a cura di) (1992) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frodon, J.-M. (a cura di) (2007) *Le cinema et la Shoab. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma.
- Ginzburg, C. (1992) *Just One Witness*, in Friedlander (1992).
- Grande, M. (2003) *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni.
- Guerin, F. e Hallas, R. (2007) *Introduction*, in F. Guerin e R. Hallas (a cura di), *The Image and the Witness*, London, Wallflower Press.

- Jay, R. (2000) *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Kaplan, A. e Wang, B. (a cura di) (2004) *Trauma and Cinema: Cross Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- La Capra, D. (1997) *Lanzmann's Shoab: «Here There Is No Why»*, in «Critical Inquiry», 23, pp. 231-269.
- Lanzmann, C. (1985) *Shoab*, Paris, Gallimard.
- Levine, G. (a cura di) (1993) *Realism and Representation*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Liebman, S. (2007) *Claude Lanzmann's Shoab: Key Essays*, Oxford, Oxford University Press.
- Mancino, A.G. (2007) *Tutta la verità... soltanto la verità, nient'altro che la verità*, in Mosso e Piccino (2007).
- Marks, L.U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham-London, Duke University Press.
- Marin, L. (2005) *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé.
- Marrone, G. (2010) *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Mirzoeff, N. (2002) *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1992) *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it. Palermo, Duepunti, 2008.
- Montanari, F. (2009) *Il campo intrecciato del reale*, in R. Guerrini, G. Tagliani e F. Zucconi (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le mani.
- Mosso, L. e Piccino, C. (a cura di) (2007) *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele*, Milano, Filmmaker.
- Nancy, J.-L. (2001) *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Brussels, Yves Gevaert éditeur.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001) *Introduzione al documentario*, trad. it. Milano, il Castoro, 2006.
- Pasolini, P.P. (1965) *Il cinema secondo Pasolini*, in W. Siti e F. Zabagli (a cura di), *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001.
- Pezzini, I. (2008) *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Roma-Bari, Laterza.
- Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.
- Rorty, R. (1979) *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press.
- Rosen, P. (2001) *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Rothberg, M. (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.
- Saxton, L. (2008) *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London-New York, Wallflower Press.
- Shield, D. (2010) *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf.
- Solomon-Godeau, A. (1991) *Photography at the Dock: Essays on Photography, History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Young, J.E. (1988) *Writing and Re-writing the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.
- White, H. (1973) *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1974.
- Wieviorka, A. (1998) *L'era del testimone*, trad. it. Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Williams, L. (2005) *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, in A. Rosenthal e J. Corner (a cura di), *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press.