
1 L'immagine dentro la tortura

Sommario 1.1 L'immagine che cambia: alcune premesse. – 1.2 La tortura fotografica. – 1.3 Immagini reali e immagini mentali. – 1.4 Arte e violenza politica: la questione della rappresentabilità. – 1.5 *Notte e nebbia*. – 1.6 *La battaglia di Algeri*. – 1.7 La tortura seriale post 11/9. – 1.8 *24 Hours Chrono*. – 1.9 Note conclusive.

Ciò che distingue le immagini dalle 'essenze' della fenomenologia è il loro indice storico. [...] L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. È precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (Benjamin 2002, 517)

Ogni società si forma e conserva le immagini di sé stessa: in particolare, quelle immagini e quelle formule che giustificano il suo sistema di potere e i modi del potente. (Wright Mills 2018, 112)

1.1 L'immagine che cambia: alcune premesse

«Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre», scriveva Stéphane Mallarmé. Con una frase lapidaria il poeta intendeva esprimere, probabilmente, l'idea che non vi sia altro destino concepibile dell'universo se non quello di diventare letteratura. Questo suo apparente acosmismo se, da un lato, sembra negare al mondo un'esistenza autonoma per segnalare la sola esistenza della letteratura, dall'al-

tro ha la capacità di chiarire il rapporto dialettico tra realtà e rappresentazione: nei libri non si riversa altro che il mondo, la cui rappresentazione si trasforma, attraverso i nostri pensieri e le nostre azioni, in cose del mondo, che a loro volta finiscono per essere narrate in altri libri.

Ormai tutti condividono l'idea che oggi si viva nell'era visuale (Mitchell 1994), che il modo primario di comunicazione avvenga attraverso le immagini (Elkins 2003; Kress 2003), che le relazioni siano mediate dalle immagini e che il loro uso immaginativo ed emozionale costituisca un tratto distintivo del tardo capitalismo (Jameson 1998). In termini filosofici, il *medium* visivo si presenta oggi come lo strumento allegorico ed ermeneutico più adatto alla descrizione dell'attuale sistema sociale-politico-economico (Jameson 2007). Si può dunque affermare, con Mallarmé, che tutto nel mondo esista oggi con lo scopo di finire in un'immagine, un video o film, in una serie televisiva oppure in un *selfie*. La dialettica mondo/rappresentazione è dunque essenzialmente una dialettica mondo/immagine, intesa non solo nel senso che nell'immagine vediamo il mondo, ma anche che l'immagine vede il mondo in noi. Le immagini non espongono soltanto le caratteristiche visibili degli oggetti che cadono sotto i nostri occhi, ma sono anche riflessi del mondo esterno incorporati e trasformati dal soggetto che guarda (Angel 2009).

A causa di questo visuale ipertrofico che caratterizza il presente, i modi e la portata della comprensione percettiva del mondo si sono enormemente ampliati:

Sappiamo di più e abbiamo visto di questo secolo più di quanto le generazioni di ogni secolo precedente sapessero o vedessero del loro. [...] Viviamo nell'epoca dell'informazione, e la fotografia, il cinema e la televisione ci hanno portato prove visive. (Ellis 2000, 9)

John Ellis afferma che la conseguenza più grave di questa modifica nella percezione sia quella di evidenziare la passività e perfino la complicità di chi guarda l'orrore del mondo rappresentato nelle immagini. Chi guarda l'atrocità non ha scampo, non può essere assoluto, perché non può negare di sapere. Le immagini, infatti, specie se drammatiche, ci rendono *testimoni* (Peters 2001) di eventi lontani: «Negli eventi mediatici, gli occhi e le orecchie prese in prestito dai media diventano, per quanto provvisoriamente o pericolosamente, i nostri» (Peters 2001, 717). John Durham Peters usa un termine forte - *testimonianza* - che si impone su tanti altri, «più incolori, come vedere, ascoltare o consumare, leggere, interpretare o decodificare» (2001, 707). Il merito nell'uso di questo particolare termine è quello di mettere in stretta relazione il vedere, il conoscere e l'agire, oltre che di porre l'attenzione sulle responsabilità che derivano dalla diffusa capacità di vedere/conoscere a distanza.

Nel suo libro *Regarding the Pain of Others* (2003), Susan Sontag alza però la posta in gioco nell'analisi del visuale, laddove parla della stanchezza che subentra nei testimoni del dolore altrui quando vengono storditi da una crescente sequela di immagini atroci, ciascuna delle quali riduce l'effetto della successiva. La ricerca di immagini sempre più drammatiche guida oggi le produzioni dell'industria audiovisiva, afferma la Sontag (2003), trasformando la violenza o il trauma in stimoli al consumo e, contemporaneamente, in piaceri e fonti di valore: «L'immagine come shock e l'immagine come cliché sono due aspetti della stessa presenza» (2003, 20). Ciò dipende anche dal fatto che, come ha ben illustrato Fredric Jameson (2007), nell'era del tardo capitalismo, la produzione e le sperimentazioni estetiche sono elementi strutturali del sistema di produzione delle merci. Eppure, secondo la Sontag, nell'immagine (in particolare in quella fotografica) persiste sempre una dimensione etica e morale; riconosce che ora c'è «un ampio repertorio di immagini» e chiede che «le immagini atroci ci tormentino» (2003, 102): «Anche se sono solo dei simboli, e non possono includere tutta la realtà che incontrano, esse svolgono comunque una funzione vitale» (102). Contro le narrazioni contemporanee che vorrebbero svuotare l'immagine della sua vitalità, Susan Sontag continua ad affermare la vita dell'immagine.

La sua riflessione però è messa in discussione dalle più recenti analisi sulle nuove tecnologie di *digital imaging*, le quali si sostiene abbiano prodotto radicali cambiamenti nella *natura* stessa delle immagini, ossia che abbiano creato una *coupure* epistemologica. Sul punto convergono diversi studi. Marita Sturken e Lisa Cartwright, per esempio, nel loro importante lavoro introduttivo sulla cultura visuale, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (2001), spiegano che «negli anni Ottanta e Novanta, lo sviluppo delle immagini digitali ha iniziato a trasformare radicalmente il significato delle immagini nella cultura occidentale» (2001, 138). Tale radicale differenza si manifesterebbe nel confronto con le immagini analogiche. Queste ultime, secondo Sturken e Cartwright, «hanno un rapporto fisico con i loro strumenti materiali» (2001, 138) e, di conseguenza, hanno uno *status* semiotico dal quale viene generato uno specifico atteggiamento epistemologico, che essenzialmente dipende dal rapporto instaurato con la realtà. L'immagine analogica, infatti, «può essere sfocata, deformata scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello» (Bazin 1999, 8). Il rapporto tra immagine e oggetto è tendenzialmente oggettivo, cioè non alterato dall'intervento dell'uomo.

Del resto, il gruppo di lenti che costituisce l'occhio fotografico sostituito all'occhio umano si chiama appunto 'l'obiettivo'. Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determi-

smo rigoroso. La personalità del fotografo non entra in gioco per la scelta, l'orientamento, la pedagogia del fenomeno; per quanto possa essere visibile nell'opera finita, essa non vi figura allo stesso titolo di quella del pittore. Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia ne godiamo l'assenza. (1999, 7)

In altre parole, il significato dell'immagine analogica deriverebbe dalla certezza di avere un rapporto con il reale. Questo «transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione» (1999, 8) si pensa sia assente nelle fotografie digitali. Le tecnologie digitali fornirebbero i mezzi per generare immagini che possono sembrare fotografie (analogiche), ma che non possono conferire a queste una validità epistemologica. Secondo le due studiose, in termini semiotici, ciò significa che l'immagine fotografica digitale è prodotta nella realtà senza che si abbia con essa un rapporto effettivo (Sturken, Cartwright 2001, 139).

Indubbiamente, l'avvento delle tecnologie digitali ha creato le condizioni per rendere estremamente facile la produzione e riproduzione delle immagini, il che oggettivamente minaccia, sotto diversi aspetti, l'*integrità* delle stesse, o meglio la loro *unicità*:

Il valore di un'immagine digitale deriva in parte dalla sua funzione informativa e dalla sua capacità di essere facilmente accessibile, manipolata, memorizzata su un computer o un sito web, scaricata, etc. L'idea che un'immagine sia unica non ha alcun senso con le immagini digitali. (Sturken, Cartwright 2001, 139)

Tuttavia, dalla vaga definizione fornita - che è diffusa nella letteratura sul *digital imaging* - non appare chiaro in cosa consista l'asserita *frattura* epistemologica tra immagini analogiche e digitali. L'unica differenza sarebbe da rintracciare nell'aggiunta della qualità di *manipolabilità*, la quale ha tuttavia caratterizzato, da sempre, anche le immagini analogiche. Come le stesse autrici ammettono, «è sempre stato possibile 'falsificare' il realismo nelle fotografie» (2001, 139). Anche la definizione di Lev Manovich, vera autorità nel settore, non giustifica la posizione del cambiamento radicale: «Un nuovo media è un media analogico convertito in forma digitale» (Manovich 2004, 72).¹ L'innovazione digitale ha senza dubbio creato le condizioni per

1 Per ragioni di economia espositiva non si può qui esaustivamente rappresentare l'ampiezza e la ricchezza del dibattito scientifico sul rapporto tra immagine digitale e analogica. Appare importante, tuttavia, sottolineare che i *Digital Enthusiasts* non sono finora riusciti a dimostrare la radicale autonomia dell'immagine digitale dal reale. Con riferimento a fotografie o film ciò appare palese, essendo possibile riprodurre la realtà anche tramite il digitale, pur in presenza di una maggiore capacità di manipolazione e riproduzione. Né viene meno il rapporto fisico con il reale: l'assenza della 'camera oscura' nell'attuale processo di riproduzione non cancella il fatto che i dispositivi digitali (macchina

un'espansione dialettica rispetto alla fase precedente, ma finora non appare ragionevole affermare che abbia prodotto una frattura epistemologica. La raffinata analisi di Claudio Marra del rapporto tra digitale e analogico ne fornisce una convincente valutazione:

L'avvento del digitale non ha cambiato nulla. Ha reso più facile e più articolata la via della *rappresentazione* ma al tempo stesso ha arricchito e confermato quella della *presentazione*. Si lodi dunque l'ipotetica perdita del referente, si esalti pure l'infinita gamma di manipolazioni che il nuovo sistema concede, ma certo non si dimentichi che proprio da questo scenario è anche scaturita quella nozione di simulazione che ha ulteriormente rafforzato l'identità della fotografia come esibizione diretta del reale. (Marra 2006, 128)

Tra i più importanti effetti dell'espansione dialettica vi è da sottolineare quello inflazionistico: la facilità e velocità acquisita nella produzione e riproduzione delle immagini digitali costruisce un ambiente saturo di immagini, che spinge incessantemente verso la costruzione di un «flusso totale» (Williams 2000, 98). L'iperproduzione di immagini ha come conseguenza la svalutazione del valore delle stesse.

La crisi descritta dalla Sontag, quindi, si è pienamente realizzata con l'avvento delle nuove tecnologie digitali. Baudrillard aveva anticipato questo esito nel suo *Simulacres et simulations* (1981), laddove descriveva il postmoderno come un mondo caratterizzato da un costante flusso di immagini, nel quale la percezione risulta frammentata in innumerevoli sequenze. Le immagini sono svalutate dalla loro assoluta ubiquità e ciò produce una crisi cognitiva e concettuale, con enormi ricadute etiche ed estetiche e, ovviamente, anche sociali e politiche.

Lo studio delle immagini ha raggiunto ormai un momento cruciale, sia con l'elaborazione di un approccio interdisciplinare sia con la costruzione di un vasto campo di 'cultura visuale'. Il rischio in questo momento, come ha sottolineato Mitchell (2002), è che il 'visuale' si autonomizzi e venga concepito in termini talmente ampi da risultare praticamente privo di significato. Oppure, peggio ancora, che l'oggetto esclusivo dell'analisi diventi 'l'immagine', in un senso va-

fotografica, macchina da presa o computer da utilizzare per l'eventuale fase di post-produzione) siano pur sempre composti da materiali plastici o metallici che adoperano, nel funzionamento complessivo, anche dei processi chimici. In quei dispositivi non c'è meno 'realtà' materiale rispetto a quella già contenuta nella 'camera oscura'. Con riferimento, invece, alle immagini automaticamente prodotte da algoritmi o *Artificial Intelligence Machines*, si può affermare che ci troviamo nel regno della combinazione intenzionale o casuale, cioè nel campo dell'invenzione, e il *pre-digital*, come è noto, non ha mai mancato di inventare immagini totalmente avulse dal reale, a partire dai fumetti, cartoni, pittura, etc. Se si tiene conto di queste osservazioni, l'individuazione del punto di rottura epistemologica tra immagine analogica e immagine digitale risulta (al momento) impossibile.

gamente articolato, piuttosto che il rapporto di questa con la realtà. In altri termini, il rischio che ora si corre è quello di attribuire alla sola immagine ogni responsabilità. «Il compito politico della cultura visiva», insiste Mitchell, «è quello di fare critica senza il conforto dell'iconoclastia» (2002, 170).

Questa esortazione, insieme alle osservazioni sopra accennate, complicano il quadro analitico delle immagini delle torture, a partire dal quale si intende avviare la presente indagine. Il ruolo del visuale in questo ambito appare particolarmente rilevante e con forti ed esplicite dimensioni sociali e politiche, anche perché, se gran parte delle persone oggi, specie nel mondo occidentale, hanno un'idea della tortura, questa non deriva dall'esperienza diretta, ma dalle sue immagini, dalle rappresentazioni visive. Di conseguenza, per comprendere appieno la funzione sociale della tortura non si può che parlare della realtà concreta così come delle sue rappresentazioni visive (Amato 2014).

1.2 La tortura fotografica

L'archivio fotografico delle torture commesse nel carcere di Abu Ghraib (Mitchell 2011) fu reso noto al mondo il 28 aprile 2004, durante la trasmissione televisiva *60 Minutes II* del network CBS. Risalgono allo stesso periodo (30 aprile; 9 maggio; 15 maggio) anche gli articoli di Seymour Hersh sul *New Yorker*.² Prima di allora, la tortura era presente soprattutto nel campo linguistico dei media (Hutchings 2013), dove stava acquisendo uno spazio crescente dopo l'11 settembre 2001. Infatti, il 26 dicembre 2002, il *Washington Post* aveva pubblicato un articolo sui centri di detenzione segreti della CIA e il 31 marzo 2003, la *Nation* aveva pubblicato un articolo dal titolo «In Torture We Trust». Nel corso del 2003 altre storie riguardanti le violenze commesse sui prigionieri di guerra erano diventate note al pubblico. Eppure, poche immagini significative avevano accompagnato queste importanti pubblicazioni. Lo stesso può dirsi anche per le trasmissioni in TV. Secondo il rapporto di Human Rights First, «tra il 1995 e il 1999, ci sono state 12 scene di tortura sulle reti televisive in prima serata» (2007, 3). Come ha evidenziato anche Stanley Cohen, i due elementi che hanno contraddistinto il periodo tra il 2001 e il 2004 sono stati «la saturazione mediatica e il populismo etico» sul tema della tortura (Cohen 2005, 25). La *satura-*

² «Torture at Abu Ghraib», *New Yorker*, April 30, 2004, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>; «Chain of Command», *New Yorker*, May 9, 2004, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/17/chain-of-command-2>; «The Gray Zone», *New Yorker*, May 15, 2004, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/24/the-gray-zone> (2019-09-15).

zione mediatica si è prodotta dall'elevata quantità di spazio dedicato a notizie e dibattiti sulla tortura. L'articolo apparso il 5 novembre 2001 sul *New York Times*, dal titolo «Torture Seeps Into Discussion by News Media», ne è una chiara conferma. Gli eventi dell'11 settembre hanno dato a questo argomento un senso di urgenza. La saturazione dei media non si poteva però basare esclusivamente sulle parole pronunciate nei notiziari o nei *talk show*; essa esige delle immagini e queste, effettivamente, arrivarono numerose nel 2004, direttamente dal carcere di Abu Ghraib, modificando il rapporto linguaggio-immagine nei media, fino al punto di rovesciarlo. Dopo Abu Ghraib la tortura è diventata (quasi) muta e si presenta al mondo attraverso la sua agghiacciante *silhouette*.

Da un punto di vista storico, queste fotografie hanno documentato la massiccia presenza della tortura nelle forze armate americane (Danner 2004). Nonostante l'adesione formale degli Stati Uniti alla Convenzione di Ginevra contro la tortura, l'amministrazione Bush, in piena 'guerra al terrore', ha ufficialmente accolto la tortura (ora meglio nota con l'eufemismo giuridico 'interrogatorio coercitivo') come strumento necessario per garantire la sicurezza nazionale. George W. Bush lo spiega chiaramente nelle sue memorie: «Dopo l'11 settembre [...] la mia più solenne responsabilità come presidente era quella di proteggere il paese. Io ho approvato l'uso dell'interrogatorio coercitivo» (Bush 2010, 169). Le fotografie digitali realizzate nel carcere iracheno - la cui autenticità non è mai stata messa in discussione - hanno mostrato, una volta per tutte, in cosa davvero consistono le tecniche degli interrogatori coercitivi, approvate dall'amministrazione Bush e, in seguito, mai messe al bando. Va dunque riconosciuto l'alto valore testimoniale delle fotografie di Abu Ghraib, perché «sollevarono [...] il coperchio sul vaso di pandora e portarono alla luce innumerevoli altri casi di abusi, torture, omicidi perpetrati non solo ad Abu Ghraib [...], ma in tutto il sistema penitenziario militare in Iraq» (Di Cesare 2016, s.p.).

Osservando da vicino le fotografie si possono distinguere nettamente due tipologie di soggetti: i detenuti e le guardie. Dei primi si vedono: i corpi maschili, i corpi morti, i corpi nudi in fila, i corpi nudi ammassati in piramidi, i glutei, le schiene, i genitali, i volti coperti e quelli scoperti, i cappucci neri, la pelle violacea, le ecchimosi, i corpi coperti di elettrodi, i corpi che strisciano in pozzanghere di feci e urina, i corpi minacciati, morsi da cani o legati come animali, l'umiliazione e la sofferenza. Dei secondi si possono notare: i corpi vestiti in uniforme, la presenza di soldatesse, le pose da turisti davanti ai corpi dei torturati, il compiacimento, l'eccitazione, l'allegria, i sorrisi, la spensieratezza da gita fuori porta e, talvolta, anche una certa noia.

Le condizioni materiali e visibili registrate nelle fotografie rendono il quadro chiaro, di facile interpretazione: dei soggetti indifesi sono sottoposti a dolori estremi (fisici e psichici), discontinui o in-

cessanti, da parte di altri soggetti che esercitano, in un determinato spazio e momento, il potere conferito dall'autorità di uno Stato. È l'atto di tortura.

Abbastanza nitido appare anche il distacco affettivo tra i due gruppi: se gli uni soffrono pene indicibili, gli altri ridono con brio. Sotto questo profilo, l'esibita letizia dei carcerieri assume un significato particolare, che punta a coprire o rovesciare l'orrore che regna nel contesto:

Le immagini dal carcere – come, più in generale, tutte le immagini di guerra che ci sono piombate addosso negli ultimi venti anni – hanno il compito di rovesciare l'evidenza: la plateale allegria dei soldati ci dovrebbe comunicare che non c'è niente di cui preoccuparsi. Dovrebbero testimoniare che non sta succedendo nulla di veramente grave e memorabile: *guarda, è una situazione come un'altra; vedi, non c'è nulla da vedere.* (Amato 2014, 35; corsivo nell'originale)

Il distacco affettivo descrive anche l'esigenza psicologica dei torturatori di cancellare o rinnegare qualsiasi sentimento di empatia o compassione nei confronti dei torturati. Tale esigenza è una condizione imprescindibile dell'atto di tortura. Come ha spiegato Ariel Dorfman, la tortura «presuppone, richiede, brama l'abrogazione della nostra capacità di immaginare la sofferenza degli altri, disumanizzandoli fino al punto in cui il loro dolore non è il nostro dolore» (2004, 8).

La tortura, intesa come pratica umiliante e degradante, raggiunge simultaneamente due obiettivi: disconosce l'umanità del torturato e, nel contempo, isola quest'ultimo dalla propria comunità di riferimento. Le fotografie possono svolgere un ruolo cruciale in questo, partecipando all'atto di tortura o diventando esse stesse tortura:

Tradizionalmente il reporter di guerra è una figura, almeno idealmente, neutrale rispetto alla dinamica dell'evento che deve registrare. La sua posizione defilata dovrebbe creare le condizioni per cogliere il senso di ciò che accade. Un'inquadratura, fissando un brandello del tempo, dovrebbe catturare la situazione generale. Dovrebbe esprimere, arrestando una scheggia del divenire, l'universo che lo circonda. Al contrario, chi riprende l'allegria dei volti di Abu Ghraib, è anch'esso artefice della tortura dei prigionieri. (Amato 2014, 51)

Questo appare evidente ovunque si costruisca e venga registrata consapevolmente una scenografia festosa della tortura. Nel caso di Abu Ghraib c'è di più: l'umiliazione dei prigionieri, i cui volti erano riconoscibili, passava anche per la minaccia di diffondere le fotografie al fine di compromettere irrimediabilmente la loro reputazione sociale e i loro legami familiari. Inoltre, le fotografie avrebbero rag-

giunto l'obiettivo di esporre la vittima anche allo sguardo di spettatori ostili, aggiungendo così un surplus di umiliazione, fungendo da «shame multiplier» (Hajjar 2013, s.p.). Si voleva far comprendere ai prigionieri che, anche se fossero sopravvissuti al dolore fisico, non avrebbero mai avuto un futuro (Mitchell 2011).

Immortalare le torture non era un'iniziativa autonoma dei soldati o *contractors* in servizio, rientrava in una strategia ideata dai vertici della catena di comando. Lynndie England, una delle donne soldato che appare in posa gioiosa con i torturati, in almeno sei delle fotografie, ha più volte ribadito ciò:

Certo che era sbagliato. Ora lo so. Ma quando mostri alle persone della CIA, del FBI e del MI le foto e loro dicono: 'Hey, ottimo lavoro. Continuate così', uno pensa che sia giusto. Erano tutti lì e non hanno detto una parola. (England 2008)

I torturatori usano la vergogna sessuale per annientare non solo la virilità delle vittime, ma anche la loro cultura, religione e identità collettiva, producendo nel contempo un sentimento e un'immagine di potere *di e per* se stessi e, simbolicamente, *di e per* tutti i maschi della loro nazione (Mann 2014). L'umiliazione sessuale dei soggetti torturati ha come obiettivo anche la rappresentazione della popolazione araba come popolazione incapace e infantile; come ha ampiamente illustrato Edward Said (2006), tali obiettivi sono vecchi di secoli e non una novità introdotta dalla 'guerra al terrore'. Inoltre, la rappresentazione della sofferenza del torturato può diventare anche uno spettacolo che esalta il potere del torturatore; non solo il suo potere, ma anche il suo piacere. Un vasto filone di studi, dedicato al genere 'torture porn', ha sottolineato il carattere pornografico delle fotografie di Abu Ghraib (Kerner 2015), di come queste evocassero delle scene di film pornografici. In quel contesto visivo, infatti, il corpo torturato è anche un corpo ambito o esibito dai torturatori. Il fine ultimo è quello di trarre piacere dall'umiliazione altrui. Le parole di uno dei torturati di Abu Ghraib, riportate nel libro di Mark Danner, lo confermano:

Mi portarono nella stanza e mi dissero di mettermi per terra. Uno dei poliziotti mi infilò nel sedere una parte del bastone che portava sempre con sé e sentii che entrava dentro di due centimetri, più o meno. E iniziai a urlare, e lui lo tirò fuori...e loro mi fotografavano in tutti questi momenti. (2004, 248)

La fotografia è parte della tortura anche nel racconto di un cittadino britannico arrestato in Pakistan nel 2001 e, in seguito, trasferito nel carcere statunitense di Kandahar (prima di essere mandato definitivamente a Guantanamo):

Ho sentito un oggetto metallico freddo e affilato contro le mie gambe: stavano usando un coltello per tagliare tutti i miei vestiti... mi hanno rimesso in piedi e tolto il cappuccio... mi sono trovato circondato da soldati che urlavano abusi e scattavano di nuovo fotografie. (Begg, Brittain 2006, 24)

Dopo l'11 settembre 2001 si è verificato un cambiamento: dalla fotografia della tortura si è passati alla *tortura fotografica*. L'immagine (digitale) della tortura è diventata la sua *forma finale*, avvicinandola pericolosamente ai supplizi pubblici premoderni, notoriamente caratterizzati dall'esaltazione e dalla spettacolarizzazione della punizione e delle sue liturgie (Foucault 1976), dove agli astanti era assegnato un ruolo attivo. Attraverso gli sguardi, il pubblico globale delle *torture fotografiche*, che ne abbia o meno consapevolezza, è in qualche modo chiamato a fare da assistente al torturatore.

Inoltre, l'atto di posare o di costruire scenografie con i torturati al fine di fotografarle racconta non soltanto della presenza di un certo godimento dei torturatori nel momento dell'istantanea, ma anche della volontà di assegnare un carattere duraturo a tale godimento. Nella possibilità di rivedere e diffondere l'immagine della tortura risiede però anche la possibilità di reiterare all'infinito l'umiliazione del torturato. È come se, a causa dell'esistenza della fotografia (digitale), la tortura diventasse senza tempo, eterna. Le tecnologie digitali vengono usate dai torturatori come strumenti che fanno precipitare le vittime in un pauroso *loop* di tortura, più di quanto non lo siano già:

Chi ha subito la tortura non può più sentirsi a casa nel mondo. L'onta dell'annientamento non può essere cancellata. La fiducia nel mondo, crollata in parte con la prima percossa, e definitivamente con la tortura, non può essere riconquistata. Nel torturato resta stagnante l'orrore di aver vissuto il proprio prossimo come avversario: a partire da qui nessuno può sollevare lo sguardo oltre, in un mondo in cui regni il principio della speranza. (Amery 1993, 82)

Dall'analisi delle fotografie delle torture emerge anche un altro dato importante e inconfutabile: la tortura non ha a che fare con il bisogno urgente di estrarre informazioni dai torturati. Non si evince infatti in un nessun frame fotografico l'esigenza dei soldati di ottenere importanti informazioni per salvare delle vite umane (la teoria del 'ticking bomb'). Ciò che emerge dalle fotografie è il solo obiettivo della tortura: umiliare, degradare e ridurre i torturati in sotto-uomini.

Negli ambienti accademici occidentali, in particolare in quelli statunitensi, le foto di Abu Ghraib hanno avuto un effetto deflagrante, che ha portato alla nascita di un sottogenere distinto nella letteratura scientifica: l'analisi dell'immagine della tortura (Simpson 2006; Adelman 2012). Numerosi sono gli studiosi che hanno espresso la loro ra-

dicale opposizione alla tortura attraverso le analisi delle fotografie di Abu Ghraib, Guantanamo e altri campi di detenzione. L'enfasi posta sulla corporeità umiliata e dignità dei torturati è servita ad affermare il carattere criminale delle aggressioni statunitensi in diversi contesti.

Al di fuori del mondo accademico, gli atroci eventi di Abu Ghraib - così come quelli avvenuti altrove - e il loro corredo fotografico sono rapidamente scivolati in quello che Julie Gerck Hernandez (2007) ha descritto come un «vuoto epistemologico» di dimenticanza. Questa rapida amnesia si afferma essere una reazione frequente tra gli spettatori occidentali quando posti dinanzi alle immagini delle tragedie altrui. Carrie Rentschler (2004), nella sua analisi dei rapporti tra cittadinanza e immagini che rappresentano la sofferenza di altri soggetti, ha avanzato l'ipotesi che ciò accade perché, di fronte alle atrocità, «non sappiamo come trasformare il sentimento in azione» (2004, 300). Essere spettatori del dolore degli altri, ha affermato la Rentschler, «ci allena a immaginare noi stessi come vittime della violenza di cui siamo testimoni, oppure a sentirci sollevati dal fatto pensando 'non sono stato io'» (300).

Occorre tuttavia tenere conto anche di un diverso utilizzo delle fotografie di Abu Ghraib, che rappresenta una risposta politica alla pratica della tortura nel mondo. Alcuni artisti, attraverso la manipolazione delle fotografie, hanno cercato di produrre immagini capaci di rovesciarne l'effetto degradante e umiliante (Apel 2005). Così, ad esempio, la fotografia che ritrae la soldatessa England mentre tira al guinzaglio un prigioniero iracheno, oppure quella dove si vede un altro prigioniero incappucciato e coperto di elettrodi, sono diventate dei murales nelle strade di Sadr City a Baghdad, Teheran, Tunisi e altrove. Le stesse fotografie sono entrate nelle gallerie di New York, Londra, Los Angeles, Parigi e Tokyo. È come se le immagini delle torture venissero, da un lato, scagliate contro i torturatori (attraverso l'uso rovesciato dello stigma) e, dall'altro, utilizzate come tremendo *reminder* per le future generazioni.

Sarebbe stato opportuno sviluppare una riflessione separata su ciascuna di esse, per valutarne l'effetto ottenuto. In queste pagine, però, ci si limiterà a segnalarne l'uso capovolto (almeno nelle intenzioni), finalizzato a trasformarle in strumenti di protesta politica.³

3 Del complesso rapporto tra arte e violenza politica si parlerà in modo più approfondito nei paragrafi seguenti.

1.3 Immagini reali e immagini mentali

Ken Davis, un ex soldato in servizio ad Abu Ghraib, quando intervistato nell'ambito del documentario *The Human Behavior Experiments*,⁴ dichiarò: «Ci dicevano: sono soltanto cani. Così metti in testa quell'immagine e d'un tratto cominci a guardare quella gente come se fosse meno umana, e fai cose che non ti saresti mai sognato di fare». Diversi anni prima, il generale Jacques de Bollardière, uno dei pochi francesi ad essersi opposto all'uso della tortura, intervistato nel film *La Guerre d'Algerie* (1984), precisò: «Noi non vedevamo gli algerini come esseri umani. Li chiamavamo topi. Oppure *bougnouls*. Ed è facile torturare un *bougnoul*, perché si immagina che non sia un essere umano» (Todorov 2007, 21). Anche altri militari hanno tentato di spiegare - in documentari, interviste o udienze penali - il loro comportamento violento attraverso la presenza o assenza di determinate immagini nella loro mente. Non a caso, Ariel Dorfman individua l'esigenza primaria della tortura nella cancellazione della «capacità di immaginare la sofferenza degli altri» (Dorfman 2004, 8). È come se il torturatore avesse bisogno di trasmutare la realtà in finzione per poterla sopportare (Todorov 2007, 2009, 2011), oppure di frapporre tra sé e la realtà concreta una montagna di determinate immagini mentali per non sentire e vedere la vittima. La tortura sembra costruirsi dentro un invisibile e selettivo archivio di immagini mentali. Tale archivio non solo appare agevolare la percezione del mondo al di là del qui e dell'ora, ma anche possedere la capacità di alterare la realtà presente (cambiando perfino gli stati psicologici e fisiologici dei soggetti). La presenza o l'assenza di certe immagini mentali appare come il prerequisito dell'interazione sociale disintegrata che si stabilisce con la tortura. Di conseguenza, la relazione tra tortura e immagine si rivela particolarmente intima e complessa, senza esaurirsi nel rapporto tra tortura e immagini 'reali' (digitali o analogiche).

Le domande da porsi a questo punto sono: cosa sono e come si creano/cancellano le immagini mentali? In quanto tempo? Qual è il loro formato? Come si relazionano con la coscienza e con il mondo esterno? Domande complesse alle quali il dibattito teorico, che tocca diverse discipline scientifiche - psicologia, neuroscienze, biologia, filosofia, etc. - non ha saputo finora dare risposte definitive.

L'immaginario mentale, secondo gli psicologi e i neuroscienziati, gioca un ruolo chiave nella costruzione del tessuto emotivo del soggetto (Freud 1997), così come in molte sue operazioni cognitive, come la memoria (Paivio 1986), la creatività (Finke et al. 1992), la pianifi-

⁴ Il documentario fu trasmesso in contemporanea il 1° giugno 2006 da *CourtTV* e da *Sundance Channel*.

cazione del futuro (Moulton, Kosslyn 2009) e l'orientamento spaziale (Piccardi et al. 2017). Tuttavia, al di là del riconoscimento dell'importanza dell'immaginario nella vita e nei comportamenti soggettivi, né l'approccio analogico (illustrativo)-propositivo (descrittivo), né quello cognitivo, intento a spiegare l'interdipendenza tra percezione, cognizione e azione, sembrano capaci di fornire una conclusione condivisa sul suo funzionamento e formato (Palmiero et al. 2019). Anche in filosofia il dibattito dura da secoli e non può dirsi concluso. Platone, Aristotele, Kant, Hume, Bergson, Sartre, Husserl e Merleau-Ponty sono soltanto alcuni dei filosofi che hanno cercato di fornire soluzioni ai problemi relativi alle immagini mentali.

Per non limitarsi a fare una rassegna dei dibattiti in corso e per costruire un discorso aperto a diverse riflessioni, è necessario chiamare in causa Jean-Paul Sartre, colui che più di chiunque altro si è interrogato sulla tortura – dedicandole drammi, racconti, saggi filosofici, impegno politico – e, contemporaneamente, sulla natura e funzione delle immagini mentali. Il filosofo non ha mai esplicitato il loro nesso, ma uno sguardo anche superficiale ai suoi scritti non può che confermare l'elevata consapevolezza che egli aveva a riguardo.

Sartre inizia a riflettere da giovanissimo sulle immagini mentali. La sua tesi di laurea si intitola: *L'image dans la vie psychologique*. Da questa riflessione sono nati anche due libri: *L'imagination* (1936) e *L'imaginaire* (1940). Per il giovane filosofo l'immagine mentale non può considerarsi un fatto interno alla coscienza, perché è altra cosa. Per dimostrare la validità della sua tesi – che si oppone alle categorie *a priori* utilizzate da altri (da Hume in particolare) – avvia l'analisi partendo da un'esperienza concreta, come ad esempio l'osservazione di un foglio bianco posato sulla sua scrivania:

Guardo questo foglio bianco sul mio tavolo; percepisco la sua forma, il suo colore, la sua posizione. Queste differenti qualità hanno caratteristiche comuni: prima di tutto si danno al mio sguardo come esistenze che posso solamente constatare e l'essere delle quali non dipende in nessun modo dal mio capriccio. Esse sono *per me*, non sono *me*. [...] Ma ecco che ora volgo la testa. Non vedo più il foglio di carta. [...] Il foglio non è più presente, non è più *là*. Pur tuttavia so che non s'è annientato: la sua inerzia lo preserva da ciò. Il foglio ha semplicemente cessato di essere *per me*. E tuttavia eccolo di nuovo. [...] È sì lo stesso foglio, il foglio che è ora sulla mia scrivania, ma esiste in un altro modo [...]: non esiste *di fatto*, esiste *in immagine*. (Sartre 2004, 6-7)

Sartre distingue la percezione, alla quale corrisponde un mondo osservabile e reale, dall'immagine mentale che, invece, trascende il dato reale. L'immagine è simile alla percezione, – e da qui discen-

de quella che Sartre chiama «l'illusione dell'immanenza» (2004, 8), che induce erroneamente a considerare l'immagine come una cosa reale -, ma non è la percezione. Si manifesta alla mente come una *sintesi* di impressioni accumulate nel passato e informazioni più recenti, non esiste come elemento della coscienza perché l'immagine:

Può entrare nella corrente della coscienza solo a condizione che sia essa stessa sintesi e non elemento. Non ci sono, non potrebbero esserci immagini *nella* coscienza. Ma l'immagine è *un certo tipo di coscienza*. L'immagine è un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa. (2004, 150)

L'immagine mentale è dunque un atto della coscienza o, più precisamente, un rapporto che si sviluppa tra la coscienza e l'oggetto. Quest'ultimo si rende presente alla coscienza attraverso un rappresentante, l'*analogon*, che non ha una dimensione fisica, esteriore o spaziale; non è la cosa, rappresenta però la cosa (in qualche modo) e contribuisce a conferirle determinate caratteristiche fisiche. È questo il contenuto psichico dell'immagine mentale.

Per Sartre l'immaginario è la condizione essenziale del soggetto - «une détermination cardinale d'une personne» (Sartre 1976, 101) - ed egli lo situa alla base della libertà individuale. Nonostante le critiche ricevute sulla sua teoria delle immagini, il filosofo non ha cambiato idea con il passare degli anni. Semmai si è solo rammaricato per non aver saputo utilizzare nell'analisi le categorie materialiste (1976, 102). Del resto, è esattamente ciò che gli rimprovera Jameson (1977), ovvero l'assenza di un punto di vista sociale nella formazione dell'immaginario.

Tre anni dopo *L'imagination* (1936) e un anno prima di *Imaginaire* (1940), Sartre pubblica il racconto *Le mur* (1939). Il racconto è ambientato in un carcere durante gli anni della guerra civile in Spagna, dove vengono portati alcuni membri della resistenza. Le guardie non li torturano, si limitano a fare delle domande e, nel caso, a fucilarli nel cortile dopo una sommaria condanna a morte. La violenza politica estrema è presente nel racconto sotto forma di immagine. È durante l'attesa prima della fucilazione che questa si manifesta.

- Non è chiaro, - egli disse con un'aria ostinata. Voglio avere coraggio, ma bisognerebbe almeno che sapessi.... Senti, ci condurranno nel cortile. Bene. Quelli si schiereranno davanti a noi. Quanti saranno?
- Non lo so. Cinque o otto. Non di più.
- Va bene, saranno otto. Gli ordineranno: 'Puntate!' e io vedrò gli otto fucili spianati su di me. Penso che vorrò rientrare nel muro, spingerò il muro con la schiena con tutte le mie forze ed il

muro resisterà, come negli incubi. Tutto questo posso immaginarlo. Ah! Tu sapessi come posso immaginarlo!

- Va bene! - gli dissi, - lo immagino anch'io.
- Deve fare un male cane. Sai che mirano gli occhi e la bocca per sfigurarci, - aggiunse con cattiveria. - Sento già le ferite; da un'ora ho delle fitte in testa e nel collo. Non dei veri dolori; è peggio: sono le fitte che sentirò domattina. (Sartre 2015, 13)

L'immagine/coscienza del dolore estremo altera lo stato psicologico e fisiologico dei prigionieri: «Sono materialista, te lo giuro; non sto diventando pazzo. Ma c'è qualcosa che non va. Vedo il mio cadavere: non è difficile ma sono *io* che lo vedo, con i *miei* occhi» (2015, 14); «Noi altri non sentivamo più i nostri corpi: non più allo stesso modo, in ogni caso» (15).

Dopo la pubblicazione di *Imaginaire* (1940), Sartre fu reso prigioniero dall'esercito tedesco e trasferito, prima in Francia e poi in Germania, in un campo di detenzione. Dopo nove mesi, riuscì a fuggire rocambolescamente. In seguito, inizierà a riflettere intensamente sulla tortura, argomento che lo ossessionerà per lungo tempo. Molte di queste riflessioni confluiranno nel dramma *Morti senza tomba* (1946), interamente dedicato alla tortura:

Per quattro anni aveva pensato molto alla tortura. Dentro di noi e fra di noi ci domandavamo: ce la farei a non parlare? Come fare a resistere? Inoltre aveva pensato a lungo sul rapporto tra torturatore e vittima. Mise in quest'opera tutti i suoi fantasmi. (de Beauvoir 1966, 113)

Il dramma è ambientato negli anni della Resistenza francese e narra i comportamenti di un gruppo di partigiani reso prigioniero e poi torturato da alcuni miliziani. La tortura domina ogni scena, specie quando è immaginata. L'immagine della tortura è già tortura. Questo emerge sin dalle prime battute, quando Sorbier, uno dei prigionieri, mentre attende di essere portato nella stanza delle torture, dice: «Non è troppo divertente aspettare quando s'immaginano tante cose». Le cose immaginate sono gli atti di tortura.

Tutti i dialoghi dei prigionieri - e anche le loro azioni - si costruiscono in presenza di un solo elemento dominante: l'immagine della tortura, che Sartre, fedele alla sua teoria, rappresenta come una sintesi tra memorie/impressioni del passato e informazioni recenti. Ciascuno dei prigionieri racconta agli altri le proprie impressioni sulla tortura, a partire dalle osservazioni ed esperienze del passato. È l'immagine della tortura a condizionare le vittime nelle decisioni da prendere e non la tortura reale. Infatti, quando ciascuno di loro si troverà faccia a faccia con questa ne resteranno quasi delusi. Nella stanza delle torture il dolore passa in secondo piano e le deci-

sioni dei prigionieri, a quel punto, sono condizionate da altre immagini: quelle della resistenza. La necessità di vincere il duello con i torturatori si impone in quei momenti perché consente ai prigionieri di sopravvivere al dolore fisico e di dare un senso alla loro eventuale sopravvivenza fisica. Henri Alleg, sopravvissuto alla tortura dei soldati francesi in Algeria, ha scritto qualcosa di simile nel suo celebre libro di memorie, *La question* (1958): «Ero esaltato dalla battaglia che avevo impegnato senza cedere, dal pensiero che andavo alla morte come mi ero sempre augurato, fedele al mio ideale, ai miei compagni di lotta» (1958, 73). Anche i torturatori sono condizionati nelle loro decisioni dalle immagini mentali sui torturati, immagini che si presentano sempre come una sintesi di elementi del passato e del presente: 'il più giovane dei prigionieri parlerà'; 'alla fine tutti parlano'; 'sono dei vigliacchi', etc.

È in questo dramma che Sartre illustra alcuni elementi strutturali della tortura: (a) le immagini (mentali) della tortura (intese come prerequisito della tortura); (b) l'obiettivo della tortura (ovvero la degradazione dell'uomo in sotto-uomo) e (c) il complesso rapporto tra torturato e torturatore («Sorbier: 'Io t'attiro vero? Non è me che torturi, ma te stesso'»).

Da questo momento in poi, il filosofo ribadirà in ogni scritto successivo la compresenza di questi elementi in ogni contesto di tortura. Userà questa sua analisi strutturale della tortura anche nella lotta politica contro il colonialismo, in particolare contro quello francese in Algeria (Gjergji 2019). È proprio in questa lotta che Sartre aggiungerà un punto di vista sociale e materialista sulla tortura e, di conseguenza, anche sulle sue immagini mentali. È nel contesto coloniale che egli individuerà la funzione sociale della tortura. Sartre, infatti, ravvisa un legame indissolubile tra tortura, colonialismo e razzismo. Pensando il colonialismo come un sistema di oppressione e ipersfruttamento sorretto dal razzismo e dalla violenza (Sartre 2019a), egli giunge a definire la tortura - praticata a grandi dosi nelle colonie - come la forma più violenta e perversa dell'odio razziale eretto in sistema; non ha nulla a che fare con il bisogno di estrarre informazioni dai torturati, serve soltanto a ridurre in bestie loro e le popolazioni di appartenenza. La tortura, dunque, «serve affinché la vittima definisca sé stessa, con le sue grida e la sua sottomissione, come una bestia umana. Davanti agli occhi di tutti e anche ai suoi» (Sartre 2019b, 99-100).

Se il torturatore vuole imporre al torturato lo *status* di bestia umana, di sotto-uomo, lo fa anche per assegnare a sé stesso quello di uomo. Se questa è la radicale posta in gioco, allora il rapporto tra il torturatore e la sua vittima assume inevitabilmente le sembianze di una 'lotta' per lo *status* di uomo. Si spiega così, secondo Sartre, la tenacia dei torturatori, «la loro volontà di ridurre all'abiezione le loro vittime» (2019b, 99) e, infine, l'odio che s'impadronisce di loro, modellandoli. La prospettiva psicoanalitica di Michel de Certeau offre

forse una visuale più specifica del «sotto-uomo», ricorrendo al concetto di 'immondo':⁵

ciò che il carnefice vuole in definitiva dalla sua vittima, è ridurla a non essere altro che [...] un essere immondo, vale a dire quello che il carnefice stesso è e sa di essere, ma non confessa. (de Certeau 2006, 199)

In questa prospettiva, il bisogno di immaginare la vittima come un cane, di cui parlava Ken Davis, per arrivare a sottoporre a tortura i prigionieri iracheni, nasce dalla volontà di stabilire per sé lo *status* di uomo (o di super-uomo), dal bisogno di assicurarsi per sé tutti i diritti dell'uomo, i quali, per definizione, spettano ai soli uomini.

Stando alla teoria di Sartre, le immagini mentali di cui parlava Davis non potevano generarsi dalle osservazioni concrete o dal semplice ordine impartito dai superiori, né tanto meno dalle sole informazioni recenti. Esse comprendevano necessariamente anche un misto di impressioni, memorie, e immagini accumulate nel passato. Appare chiaro che l'immagine (o la coscienza) che Davis aveva della popolazione irachena fosse pregna di razzismo. L'intimazione di immaginare i prigionieri come dei cani ha solo ravvivato i colori di alcune immagini già presenti nella sua mente.

Le parole di Lynndie England aiutano a comprendere meglio questo processo, laddove spiega che la sua decisione di combattere contro altre popolazioni l'ha ricavata da diversi film di guerra hollywoodiani:

Ho sempre voluto essere nell'esercito. Tutta la mia vita. Non sapevo in quale ramo - Marina, Esercito, Guardia Costiera, Marines, Aeronautica. Volevo solo servire il mio paese ed essere una patriota, credo. Da bambina sono cresciuta soprattutto con i film di guerra, ed è qui che ho avuto l'idea. I vecchi film di Chuck Norris, 'Delta Force', 'Rambo', 'Missing in Action', 'Platoon'. (England 2008)

La consapevolezza di England circa l'origine del proprio immaginario, e la relativa influenza di questo sulla propria esistenza, non cancella la presenza di altri condizionamenti, di tipo materiale, relazionale e simbolico. Se si considerano anche le sole condizioni materiali, non è difficile comprendere che alla giovane England - figlia di proletari, povera e disoccupata - non restassero molte altre occasioni per migliorare il proprio *status* socio-economico. Arruolarsi nell'esercito rappresenta (l'illusione di) una via d'uscita dalla povertà per molti giovani negli Stati Uniti, molti dei quali sono immigrati o figli di immigrati. Allo

5 Sul punto è doveroso rinviare alla lettura di un testo importante in tema di violenza politica: *L'uniforme e l'anima. Indagine sul vecchio e nuovo fascismo* (Di Vittorio et. al. 2009).

stesso tempo, però, se si vuole cogliere appieno la sostanza sociologica delle sue scelte di vita, non avrebbe senso trascurare le sue parole (così come quelle di molti altri) circa l'importanza dell'immaginario acquisito nel corso degli anni. Del resto, come ha spiegato Georg Simmel, «nessuna esperienza psicologica è un calco del suo oggetto» (1992, 17). Nel caso specifico, dunque, occorre prendere atto di come la soldatessa England si sia nutrita di un immaginario pregno di razzismo, nel quale il posto assegnato a certe popolazioni (specie se musulmane) è sempre quello riservato ai nemici, ai sotto-uomini, alle bestie e, di conseguenza, ciò ha avuto un impatto nei suoi comportamenti.

Il razzismo e l'odio verso altre popolazioni, che poi diventano vittime delle torture, fa parte dell'addestramento militare. Per attecchire nelle coscienze dei soldati, si attinge a piene mani dalle immagini del passato e dagli stereotipi. La testimonianza di Tony Lagouranis, uno dei soldati in servizio ad Abu Ghraib, apre una finestra su questi processi quando descrive gli insegnamenti ricevuti dagli istruttori dell'esercito:

questo gruppo di istruttori ha diffuso il loro odio in modo uniforme su tutto il mondo arabo. Avevano un'opinione su ogni tipo di arabo. Gli iracheni, per esempio, erano chiassosi, sfacciati, machi e molto stupidi. La cosa più positiva che abbia mai sentito dire su un arabo era che gli yemeniti parlavano un arabo molto bello, nonostante la loro scarsa intelligenza. (Lagouranis, Mikaelian 2007, s.p.)

L'ideologia razzista svolge un ruolo cruciale nella costruzione dell'immaginario diffuso, in Occidente così come nel resto del mondo. Il razzismo della modernità non deve però essere confuso con la xenofobia (ossia la 'semplice' paura dello straniero), esso va considerato come elemento strutturale dell'attuale sistema socio-economico, un sistema che necessita - ai fini della propria riproduzione - della costruzione di una forte gerarchizzazione della forza-lavoro mondiale (Wallerstein 1985; Basso 2010). Tale gerarchizzazione passa anche dalle immagini di tortura, sia 'reali' che mentali.

1.4 Arte e violenza politica: la questione della rappresentabilità

Il dibattito teorico sulla possibilità (o meno) di rappresentare artisticamente la violenza politica estrema è ricco e articolato su molti livelli. Sul piano epistemologico, si possono rintracciare due posizioni: da un lato si colloca quella corrente di pensiero che affronta il tema della rappresentazione della violenza politica e dei suoi effetti attraverso l'elaborazione del concetto di *irrappresentabile* e, dall'altro, si trova il pensiero di coloro che ritengono insensato il concetto di *irrappresentabile* nell'arte.

Per i primi l'irrapresentabile è un surplus di esperienza che supera la rappresentazione artistica. L'esempio che spesso si fa in questi casi è l'impossibilità di rappresentare la violenza e i traumi causati dall'Olocausto (Caruth 1996; Felman, Laub 1992):

Dico sempre che se ci fosse stato, per pura oscenità o miracolo, un film girato in passato su tremila persone che muoiono insieme in una camera a gas, prima di tutto, penso che nessun essere umano sarebbe stato in grado di guardarlo. In ogni caso, non avrei mai incluso questo nel film. Avrei preferito distruggerlo. Non è visibile. Non si può guardare questo. (Lanzmann 1991, 83)

L'elemento di irrapresentabilità è visto come una prospettiva sul trauma, irrecuperabile attraverso il discorso storico.

La nozione di *irrapresentabile* va collocata nel campo teorico dell'*impensabile* di Jean François Lyotard (1991), il quale lo descrive come la distanza esistente tra ciò che ci tocca e ciò che la razionalità è capace di gestire. Per Lyotard, il *sublime moderno* nell'arte risiede proprio nella registrazione di un atto impensabile. Questa concezione nasce dalla convinzione di Lyotard circa l'esistenza di uno scarto tra sentimento e pensiero: vale a dire che si può essere toccati da qualcosa senza che ne vengano colte appieno le implicazioni intellettuali. L'impensabile si situerebbe nello spazio tra il sensibile e l'intelligibile. Secondo Lyotard, dunque, le forme dovrebbero essere all'altezza dell'oggetto rappresentato, al fine di produrre un effetto 'corretto' sullo spettatore. Il che significa, inevitabilmente, che vi sono oggetti o esperienze che si spingono oltre la capacità dell'arte di rappresentarli, perché per questi non esiste alcuna forma adeguata.

In direzione contraria a quello di Lyotard va il pensiero di Jacques Rancière (2003). Egli non crede nel concetto di irrapresentabilità nell'arte. Non contesta il fatto che certe esperienze, certi sentimenti, luoghi ed eventi possano travalicare le capacità estetico-rappresentative dell'arte, dati i limiti intrinseci dell'arte stessa. Gli eccessi e le insufficienze intrinseche dell'arte hanno portato, secondo Rancière, all'emergere di quella che è stata definita una *witness narrative*, che egli considera una nuova modalità di fare arte. Si tratta di una forma d'arte che non si propone di rappresentare l'esperienza nella sua totalità sensoriale e fattuale, ma piuttosto di registrarne una traccia e, nel contempo, di sottolineare la difficoltà di inscrivere la rappresentazione (integrale). In questo modo, piuttosto che tentare di rappresentare l'oggetto o l'esperienza, l'arte 'semplicemente' registra la presenza dell'oggetto o il verificarsi dell'esperienza. Inoltre, secondo Rancière, forma e significato possono essere armonizzati in infinite possibilità. Di conseguenza, egli giunge alla conclusione che non vi è nulla di non rappresentabile nell'arte: si tratta soltanto di trovare la giusta combinazione tra forma e significato. Si tratta, in breve, di fare delle scelte.

In relazione alla violenza estrema - come nel caso della tortura che è stata spesso evocata all'interno del discorso teorico sulla 'non rappresentabilità' - Rancière sostiene che la rappresentazione di essa è sempre possibile, senza necessitare di nuove forme. Ciò che va fatto, anche in questo caso, è la scelta sulla combinazione di forme (già esistenti) e significati.

In *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman sostiene l'importanza delle immagini *di e da* Auschwitz per trasmettere l'idea dell'inferno dei campi nazisti. Prendendo in esame quattro fotografie contenute nel film documentario *Notte e nebbia* nelle quali si vedono dei corpi gasati e delle donne spinte verso la camera a gas, Didi-Huberman scrive: «Strappare un'immagine da questo, nonostante questo? Sì. Era necessario a tutti i costi dare forma a questo inimmaginabile [orrore]» (2003, 21). L'arte è considerata qui come uno strumento che consente di fornire tracce del reale, prove, ma anche come dispositivo che agevola la presa di coscienza su un evento traumatico, che può rendere immaginabile l'inimmaginabile.

Notte e nebbia (1956), di Alain Resnais, e *La Battaglia di Algeri* (1966), di Gillo Pontecorvo, sono due esempi emblematici di come sia difficile rappresentare la violenza inimmaginabile, mostrando nel contempo le vie dell'arte per riuscire a renderla comunque immaginabile.

1.5 *Notte e nebbia*

Il film fu commissionato al regista dal Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, all'epoca diretto dagli storici Henri Michel e Olga Wormser, per ricordare la tragedia dell'Olocausto e dei campi nazisti a distanza di dieci anni dalla fine della Guerra. Resnais accettò di farlo a patto che lavorassero con lui lo scrittore Jean Cayrol, che aveva personalmente vissuto l'esperienza dei campi nazisti, e il musicista Hanns Eisler. Il film è il risultato del montaggio di immagini raccolte in alcuni archivi⁶ - rese poco accessibili dai governi e dagli eserciti (Resnais 2002, 162) - e di riprese del regista. Un ruolo fondamentale è assegnato alla musica di Eisler e alla voce fuori campo dell'attore Michel Bouquet che legge il testo di Cayrol, ma la caratteristica estetica più evidente del film è il contrasto tra le immagini a colori e quelle in bianco e nero, così come tra le immagini del passato e quelle del presente. Interrogato su questa scelta stilistica, Resnais ha detto:

⁶ L'esistenza di queste immagini negli archivi dimostra come l'uso delle immagini delle torture e delle violenze estreme come strumento di propaganda non sia affatto nuovo nella storia.

I colori e le parti mute servono a mostrare la differenza. Del resto nei ricordi si pensa un po' in grigio, in ogni caso in un colore un po' meno netto. Il contrasto fra il movimento e l'immobilità per certi aspetti drammatici sembrava molto ricercato, ne ho un po' avuto vergogna al momento del montaggio. (2002, 163, nota 7)

Il lavoro per contrasti crea «costantemente ostacoli alla visione disturbata» (Bersani, Dutoit 1993, 183) e allo stesso tempo mette in una posizione scomoda lo spettatore: «Ci sono discrepanze tra ciò che vediamo e ciò che sentiamo, [...] che tuttavia hanno l'effetto cumulativo di irritare i nostri sensi» (183). L'effetto irritativo è moltiplicato dalla colonna sonora del film. Qui i contrasti creano un effetto quasi straniante: nelle prime sequenze, quando la videocamera cattura immagini di campi fioriti ed erba alta, quando cioè nulla lascia immaginare il loro passato di campi di concentramento, la musica di Eisler ci annuncia la tragedia con note elegiache, suonate da un'orchestra d'archi (Dümling 1998). Quando le immagini si riempiono di fili spinati, corpi morenti o torturati, sguardi immersi nell'orrore, Eisler allenta la presa e le accompagna con note quasi ottimistiche, suonate da un'orchestra da camera, composta di solo flauto e clarinetto. In letteratura si è affermato che «Eisler voleva mostrare che l'ottimismo e la speranza umana possono esistere perfino in un campo di concentramento» (Armes 1968, 50).

L'estetica dei contrasti spiazzava continuamente lo spettatore mettendolo in una posizione disagiata, che lo spinge a non adagiarsi su facili sentimenti pietistici, ma a comprendere la condizione storica ed esistenziale delle vittime dell'Olocausto.

Il film è esteticamente riuscito, ma ciò che importa di più, in questa riflessione, è che la combinazione di tutti gli elementi che lo compongono (forme e significati) lo rendono una dichiarata sfida al dibattito teorico sull'irrepresentabilità della violenza politica nell'arte. Il film è autoconsapevole dell'impossibilità del progetto e non la nasconde. Anzi, la esclama a gran voce, attraverso il testo di Cayrol, il quale volontariamente si distanzia dalle immagini, rivelando l'irrepresentabilità dei campi nazisti e della violenza che li ha prodotti. Quando appare un'inquadratura a colori degli interni dei blocchi di Birkenau, si sente la voce di Bouquet dire:

Questi blocchi di legno, queste cuccette a più piani in cui dormono in tre, dove il sonno era una minaccia, queste tane in cui rifugiarsi, per strappare un morso furtivo di cibo. Nessuna immagine, nessuna descrizione può catturare la loro vera dimensione di paura costante.

In una scena successiva del film, mentre Bouquet prova a descrivere come sono stati usati i capelli, le ossa e i corpi dei prigionieri nei

campi, il commento vacilla e piomba il silenzio: «con i corpi... ma le parole falliscono». Nei successivi dieci secondi del film si sente solo il silenzio a commento. Sylvie Lindeperg, analizzando *Notte e nebbia*, ha scritto: «Questo film mostrava le terribili immagini d'archivio integrandole in una riflessione implicita sui limiti dell'immagine» (Lindeperg 2000, 183).

Consapevole dei limiti intrinseci dell'immagine, Resnais non ha cercato di costruire un «monumento ai morti» (2002, 161), motivando la sua scelta così:

L'idea alla quale mi ero attaccato e che mi pare la più importante, era che non volevo fare un film 'monumento ai morti'. Era questo ciò di cui avevo paura, di fare un film che fosse: 'Mai più tutto ciò' [...]. Allora ho tentato di spingere molto il film verso il punto interrogativo che rappresenta: il fatto che una cosa come questa sia esistita a quell'epoca, ma che in fondo nel passato avesse altre forme. (2002, 161)

Resnais voleva far riflettere lo spettatore sulle condizioni che rendono possibili in ogni momento eventi come l'Olocausto: «Volevo un film che non dicesse alle persone: 'Non dimenticate' - il che non mi interessava - ma: 'Cercate di capire perché questo accade. Soprattutto non attendete che sia accaduto per occuparvene'» (2002, 164). La scelta dell'estetica dei contrasti e dell'oggettività della distanza si è in qualche modo imposta al regista francese. Inoltre, quando egli montava il film, la Guerra d'Algeria giungeva al secondo anno e le immagini algerine lo inquietavano più di quelle dei campi nazisti, proprio perché erano immagini del presente e non del passato: «La Guerra d'Algeria cominciava e già c'erano delle zone nel centro del paese in cui vi erano dei campi di raggruppamento» (161).

Resnais è riuscito a costruire una relazione tra l'inimmaginabile e le tracce materiali della storia (fili spinati, ossa, capelli, tombe, reliquie, fotografie). Lavorando in questo intreccio ha saputo rendere consapevole lo spettatore delle difficoltà di rappresentazione di certi oggetti o eventi storici e, nel contempo, spingerlo a immaginare ciò che non aveva visto.

1.6 La battaglia di Algeri

Per realizzare *La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo fu contattato nel 1964 da Yacef Saadi, ex capo militare del Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) della capitale algerina, ex giocatore di calcio e, in seguito, direttore di Casbah Film. Prima di Pontecorvo, Saadi aveva provato a coinvolgere Francesco Rosi e Luchino Visconti, i quali però avevano declinato l'offerta. Il compito assegnato al regista era quello di ricostruire la memoria della resistenza collettiva attraverso

so la rappresentazione degli anni della Guerra d'Algeria (1954-62). Pontecorvo accettò con entusiasmo perché conosceva l'Algeria e perché aveva già scritto, insieme a Franco Solinas, una sceneggiatura dal titolo *Parà* - film che non sarà mai realizzato - dove si narrava la vicenda di un ex paracadutista francese, il quale dopo aver partecipato alla guerra coloniale ritornava in Algeria come fotoreporter di *Paris-Match*, con l'obiettivo di fotografare l'attimo in cui un colono avrebbe ucciso un uomo arabo (Floris 2010, 22).

Pontecorvo seleziona un periodo particolare della Guerra d'Algeria per il film: quello che va dall'estate del 1956 all'autunno del 1957. È il momento in cui ad Algeri arrivano i reparti speciali dell'esercito francese (i paracadutisti) con l'obiettivo di annientare, a qualsiasi costo, la rivolta popolare. L'uso della tortura divenne la regola. Proprio alla tortura Pontecorvo dedica la scena d'apertura del film. Si vede un uomo semi-nudo, tremante, che a malapena si regge in piedi. Intorno a lui dei soldati che, muovendosi con disinvoltura tra lettini e strumenti di tortura, cercano di confortarlo. La scena appare più nuda della vittima. Dal dialogo tra i soldati si comprende che l'uomo, Sadek, era stato torturato fino a un attimo prima e aveva fornito ai torturatori le informazioni richieste, cioè il nascondiglio di Ali, uno dei capi della resistenza:

- Ma non potevi deciderti prima, senza fare tante storie, no?
- E così, ha parlato? Ma sa davvero dov'è Ali?
- Sembra proprio di sì. Adesso andremo a vedere. ...Dagli un po' di caffè.

Pontecorvo sceglie di non sconcertare da subito lo spettatore con la tortura, con le unghie strappate, il sangue, il waterboarding, le grida e la confessione estorta dalla gola di Sadek. L'orrore si fa strada negli occhi di chi guarda attraverso i marcati contrasti della scena: il volto di un uomo povero e visibilmente innocente circondato da strumenti di tortura; il corpo sofferente e barcollante di Sadek in mezzo ai corpi atletici dei militari; le carezze e attenzioni dei torturatori nei confronti del torturato; l'entusiasmo dei militari per il 'successo' della tortura e il tentativo di Sadek di buttarsi dalla finestra, per superare la vergogna. Lo spettatore è spinto così a ricostruire da sé le immagini della tortura appena conclusa; il film si limita a porgli davanti tutti gli elementi necessari per completare il puzzle.

Come Resnais, anche Pontecorvo utilizza l'estetica dei contrasti per rappresentare la violenza politica. La costante alternanza tra luci e ombre è un elemento che accompagna ogni scena. L'effetto è potenziato dall'utilizzo del bianco e nero. I contrasti si estendono anche ad altri livelli: agli spazi verticali del quartiere francese si contrappongono quelli orizzontali della Casbah; al cinico e calcolatore potere coloniale si contrappone il nuovo potere popolare nascente, quello del

FLN; alle scene accompagnate da rumori, voci o musica assordante si contrappongono dei lunghi momenti di silenzio. L'estetica dei contrasti rafforza il tono cronachistico del film, sottolineato anche dalla voce fuori campo che utilizza un linguaggio chirurgicamente preciso.

La denuncia politica contro l'uso sistematico della tortura in Algeria (Stora 1991) viene affidata anche al linguaggio (Prochaska 2003). È il colonnello Philippe Mathieu - l'unico vero personaggio del film, essendo questo fortemente caratterizzato da una dimensione corale - a dire la verità della tortura durante una conferenza stampa. La descrive come parte strutturale del sistema coloniale, come il volto perverso dello sfruttamento europeo e non come un mero capriccio di soldati sadici. Sfidato dai giornalisti che provocatoriamente gli chiedevano di precisare meglio i metodi dell'esercito francese in Algeria, il colonnello risponde scandendo le parole e alzando di una tonalità la voce. Non lo fa per imporsi ai giornalisti presenti, ma per rivolgersi direttamente agli spettatori occidentali: è il *j'accuse* di un servitore dello Stato, di medio livello, che non ne può più di assumersi tutta la colpa della ferocia statale nelle colonie. La sua accusa smaschera l'ipocrisia dei democratici spettatori europei, i quali accettano ben volentieri il colonialismo, senza però voler conoscere le atrocità che esso produce:

No, signori, credetemi, è un circolo vizioso. E possiamo discutere ore senza arrivare a una conclusione, perché non è questo il problema. Il problema è: l'FLN vuole mandarci via dall'Algeria e noi vogliamo restarci. Ora, a me sembra che qui, anche se con sfumature diverse, siete tutti d'accordo che dobbiamo rimanere. E quando è cominciata la ribellione non c'erano neanche le sfumature. Tutti i giornali, anche quelli di sinistra, hanno chiesto che fosse soffocata. Noi siamo stati mandati qui per questo. E noi, signori, non siamo né pazzi né sadici. Quelli che oggi ci dicono fascisti dimenticano il contributo che molti di noi hanno dato alla resistenza. Quelli che ci dicono nazisti non sanno che tra noi ci sono dei sopravvissuti di Dachau e Buchenwald. Noi siamo soldati e abbiamo il dovere di vincere. Quindi, per essere precisi, adesso pongo io a voi una domanda: la Francia deve rimanere in Algeria? Se risponderete ancora sì dovete accettarne tutte le necessarie conseguenze.

Il discorso del colonnello Mathieu è un trattato politico sulla tortura che descrive con persuasione la sua vera funzione sociale: uno strumento di oppressione, sfruttamento e umiliazione di massa.

Attraverso un'attenta combinazione tra forme estetiche e significati, il film riesce a raggiungere l'obiettivo che Pontecorvo si era posto, ossia quello di «dare allo spettatore la sensazione di essere presente, di vivere la storia in quel momento» (Faldini, Fofi 1981, 402).

Il 7 settembre 2003, Michael T. Kaufman scriveva su *New York Times* della proiezione di un film organizzata dalla Direzione opera-

zioni speciali e conflitti a bassa intensità del Pentagono. La visione del film era considerata un'occasione di apprendimento e discussione sulle tattiche di guerriglia negli scenari di guerra. Il film in questione era *La battaglia di Algeri* e, come riferisce Kaufman, nel volantino del Pentagono si poteva leggere quanto segue:

Come vincere una battaglia contro il terrorismo e perdere la guerra delle idee. I bambini sparano ai soldati a bruciapelo. Le donne piazzano bombe nei caffè. Presto l'intera popolazione araba sarà animata da un folle fervore. Vi suona familiare? I francesi hanno un piano. Funziona tatticamente, ma fallisce strategicamente. Per comprendere la ragione, venite a una rara proiezione di questo film.⁷

Non è la prima volta che il film di Pontecorvo viene incluso nel programma di addestramento del Pentagono, così come in quelli di altri eserciti e forze speciali sudamericane (Argentina, Brasile, Panama, etc.). Allo stesso tempo, il film è stato utilizzato anche per la formazione politica e militare delle Black Panthers, così come per quella di gruppi politici della resistenza anticoloniale in ogni angolo del mondo. Le cronache raccontano persino della proiezione de *La battaglia* ai mondiali di calcio del 2010 per sollevare il morale della nazionale algerina.

Questo utilizzo del film ha portato alcuni ad accusarlo di ambiguità ideologica. Il ragionamento è pressappoco questo: un film politico non può servire sia la causa dei reazionari che quella dei rivoluzionari. Forse è vero, ma con *La battaglia* è accaduto quello che accade con ogni opera in cui si instaura «la dittatura della verità» (Faldini, Fofi 1981, 402). La struttura narrativa del film è solida, attinge informazioni da documenti storici (Branche 2001; Erickson 2013), prove e testimonianze dirette (Alleg 1958), dalle cronache dei quotidiani, dai testi di Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre, Pierre Vidal-Naquet (1963). Del resto, non era difficile reperire il materiale storico a distanza di soli due anni dalla fine della guerra. Se la verità è dunque ben rappresentata nel film, allora non deve stupire perché siano in tanti a volerla conoscere, pur partendo da prospettive diverse per raggiungere diversi obiettivi. La battaglia ideologica, in fondo, è una lotta corpo a corpo con la verità.

⁷ Michael T. Kaufman, «The World: Film Studies; What the Pentagon See in 'The Battle of Algiers'», *New York Times*, Sept. 7, 2003, <https://www.nytimes.com/2003/09/07/weekinreview/the-world-film-studies-what-does-the-pentagon-see-in-battle-of-algiers.html> (2019-09-09).

1.7 La tortura seriale post 11/9

Si afferma che «ogni epoca è dominata da una forma o da un genere privilegiati, i quali paiono più adatti a esprimere le verità segrete o, forse, se si preferisce un modo di pensare più contemporaneo, che sembrano manifestare il sintomo più intenso di quella che Sartre avrebbe chiamato la 'nevrosi oggettiva' di quel particolare tempo e luogo» (Jameson 2007, 82). Se ciò è vero, allora le serie televisive rappresentano oggi la forma visuale che meglio esprime il modo di pensare contemporaneo. A partire dalla fine del secolo scorso e, soprattutto, dall'inizio del nuovo, gli investimenti dei grandi network occidentali nella produzione di serie televisive sono stati cospicui. Scelta dettata anche dalla estensione della 'cultura on-demand' (Tryon 2013), a seguito della diffusione della tecnologia digitale, che ha agevolato la costruzione di nuove e potenti piattaforme per la produzione delle serie televisive.

Il pubblico delle serie cresce in modo esponenziale di anno in anno, e non soltanto in Occidente. Si è affermato che il successo nasca anche dalla difficoltà dei soggetti di vivere in un'epoca fortemente caratterizzata dall'impossibilità di agire. Impossibilità che non scaturisce dai divieti formali, ma dalla sensazione/convinzione che oggi l'agire sia «ineffettuale, senza esito» (Giglioli 2015, s.p.), privo di concretezza. Chi nella realtà vive questa paralisi dell'*agency* tende a cercarla nelle serie televisive, in quanto in queste

c'è una rappresentazione del soggetto umano [...] come qualcuno che non sente e patisce, ma agisce e decide [...] Non si sceglie una volta per sempre: si sceglie sempre, ogni giorno è teatro di una decisione impegnativa, urgente e radicale. La vita è una continua *E.R.* [...] Le serie combinano l'interruzione tragica e il *continuum* dell'epopea - non del romanzo, e sbaglia chi sostiene che la narrativa seriale è l'equivalente del realismo ottocentesco: il romanzo vive di un'alternanza di stati roventi e stati tiepidi; non c'è guerra senza pace. (Giglioli 2015, s.p.)

In altre parole, lo spettatore delle serie televisive trasferisce su un piano immaginario il proprio desiderio di agire, il quale nella realtà appare costantemente frustrato. A prescindere dall'argomento, infatti, le serie mettono in scena un mondo incentrato sull'azione. Questo è particolarmente evidente nelle serie dedicate ai temi del terrorismo e controterrorismo, le quali dopo l'11 settembre 2001 sono diventate numerose. Dopo questa data, le serie criminali e drammatiche (in particolare quelle statunitensi che dominano attualmente il mercato mondiale) hanno iniziato a dare sempre più spazio ai temi della violenza politica e della sicurezza nazionale, sviluppando trame legate agli atti terroristici reali o minacciati, dando vita a quella

che è stata definita la 'Terror Tv' (Tasker 2012), nella quale risultano sovraesposti, come personaggi pericolosi e spregevoli, gli arabi o i musulmani. Avvalendosi di strategie narrative già consolidate, per quanto concerne la comprensione e la drammatizzazione della devianza e della criminalità, le serie già esistenti si sono 'limitate' ad accogliere la dimensione militare della 'guerra al terrore' e quelle nuove a fare di tale dimensione la linea narrativa centrale. Particolarmente rilevante risulta lo spazio dedicato alla tortura in queste serie.

Molti sono gli esempi che si possono segnalare: *24 Hours Chrono*, *Third Watch*, *The Agency*, *Alias*, *MI-5*, *Threat Matrix*, *The Ring*, *NCIS*, *Sleeper Cell*, *The Unit*, *The Border*, *The Kill Point*, *Generation Kill*, *Damages*, *Homeland*, *Nikita*, *Person of Interest*, etc. Quasi tutte queste serie sono state trasmesse dai network europei e italiani. Il loro successo è stato notevole e ha senza dubbio contribuito a creare una «cultura della paura» (Tasker 2012), ma la serie che più di altre ha contribuito a promuovere la tortura come utile e legittimo strumento di lotta al terrorismo, è stata *24 Hours Chrono*: «Molto più degli argomenti dei filosofi o degli articoli dei giornalisti ha influito sull'opinione pubblica americana la serie televisiva, prodotta dall'emittente FOX, *24 hours chrono*» (Di Cesare 2016, s.p.).

Lo strepitoso successo di pubblico e critica, - venti Emmy Awards e due Golden Globes (per il miglior attore nel 2002 e la migliore sceneggiatura nel 2004), oltre che innumerevoli *nominations* in una miriade di competizioni -, l'indubbia qualità estetica, l'innovativa struttura narrativa e l'ampio focus sulla tortura fanno di questa serie l'*urtext* della rappresentazione visiva della tortura nell'era post 11 settembre.

1.8 *24 Hours Chrono*

Per otto stagioni, tra il novembre 2001 e il maggio 2010, *24* è stato uno dei programmi televisivi più popolari, e non soltanto negli Stati Uniti dove ciascun episodio aveva una media di dieci milioni di telespettatori (Neroni 2015). La sua estetica e i suoi contenuti hanno esercitato, rispettivamente, un forte impatto sull'industria della televisione e sulla cultura popolare in generale. Sotto il profilo estetico, l'elemento più distintivo è rappresentato dal suo stile visuale, sotto il profilo contenutistico, invece, dall'avvincente racconto della 'guerra al terrore'. Ma il più importante contributo innovativo è la sua struttura narrativa, per la prima volta costruita sul principio del *Real-Time-Tv*. Ogni episodio dura sessanta minuti che corrispondono ad altrettanti minuti della storia narrata. Così, i ventiquattro episodi di ogni stagione raccontano soltanto una giornata nella vita dei personaggi.

La simulazione di un *reality* che stilisticamente evoca i notiziari, intensifica la velocità della narrazione e, allo stesso tempo, il coinvolgimento dei telespettatori, i quali hanno così la sensazione di se-

guire le operazioni militari in diretta tv; l'appartamento di ciascun telespettatore si trasforma in una *situation room*. Eppure, come accade in ogni *reality* che si rispetti, la realtà è l'unico elemento a essere completamente assente: *24* non ha infatti mai menzionato la guerra in Afghanistan, che pure era iniziata il 7 ottobre 2001 e che è proseguita per tutta la durata della serie, così come mai ha fatto riferimento alla guerra in Iraq, iniziata il 20 marzo 2003. Ci sono alcuni riferimenti alle armi di distruzione di massa, agli attacchi biocchimici e alle 'bombe sporche' che evocavano lo spettro di Saddam Hussein, ma nulla più.

Il primo episodio fu mandato in onda pochi giorni dopo l'approvazione del *Patriot Act*, il cui nome completo - *The Uniting (and) Strengthening of America (by) Providing Appropriate Tools Required (to) Intercept (and) Obstruct Terrorism Act* - aiuta a spiegare anche la filosofia di fondo della serie, perché come ha evidenziato Hilary Neroni: «Nessuna fiction è sui generis. Risponde a e scaturisce da un momento culturale» (2015, 17). Il momento era quello della securitizzazione di ogni ambito sociale, nel nome della lotta al terrorismo.

Il personaggio principale, Jack Bauer, interpretato dall'attore canadese Kiefer Sutherland, è un eroe che opera al di fuori della legge (proprio come prescrive il *Patriot Act*), la cui notorietà aumenta con l'aumentare del suo impegno nella tortura, ritenuta essenziale per ottenere le informazioni necessarie a garantire la sicurezza nazionale. Nonostante Bauer agisca da sovrano, al di sopra della legge, le trame narrative lo fanno sempre apparire come una pedina o un eroe strumentalizzato per combattere il terrorismo. Sotto questo profilo, tuttavia, non ci sono innovazioni di rilievo, perché il personaggio si colloca in una lunga tradizione di detective e agenti segreti che combattono il crimine e il terrore dai margini della legge. In generale, va detto che la serie è costellata di storie convenzionali e personaggi stereotipati, sia in termini razziali che di genere. Infatti, nella maggioranza degli episodi, non si fa altro che riproporre in nuove combinazioni scene di serie e film del passato, dando vita a quello che Jameson ha definito «pastiche postmoderno» (Jameson 2007).

Come accennato, in *24* la tortura non è casualmente presente nella struttura narrativa; al contrario, rappresenta il suo pilastro principale. Ciò risulta evidente anche dal solo conteggio delle scene di tortura presenti in ogni episodio e stagione: il *Parents Television Council* ha calcolato che nelle prime sei stagioni - ovvero in sei giorni, se si applica la logica del *real-time-tv* della serie - ci sono state ottantanove scene di tortura (Neroni 2015). Bauer ha usato quasi tutte le tecniche di tortura: ha minacciato, ricattato, picchiato, soffocato, accoltellato, sparato, folgorato, drogato, etc. (Danzig 2012, 21). Si può affermare, senza tema di smentita, che la serie è una campagna promozionale della tortura lunga otto anni. La tortura è rappresentata come uno strumento necessario per strappare

ai nemici informazioni vitali, indispensabili a garantire la sicurezza e il benessere dei cittadini americani e occidentali, posti costantemente in pericolo da terribili minacce di morte.

L'inserimento di un orologio sullo schermo, in modalità *countdown* che, di frequente, scocca il suo pesante ticchettio, ha una doppia funzione: servire da costante giustificazione della tortura (il tempo passa, una bomba sta per esplodere e molte persone possono morire) e accrescere il livello di fidelizzazione degli spettatori attraverso l'aumento della loro ansia (chissà se riuscirà Jack a fare in tempo?). L'orologio di 24 evoca l'*Orologio dell'Apocalisse*, ideato nel 1945 da un gruppo di scienziati atomici per scandire il tempo rimasto all'umanità prima della catastrofe nucleare, simbolicamente rappresentata dalla Mezzanotte. L'ultima regolazione dell'orologio risale al 24 gennaio 2019: il consiglio degli scienziati ha deliberato che all'umanità restano appena due minuti (metaforici) da Mezzanotte. Dal momento della sua ideazione, l'Orologio dell'Apocalisse ha simbolicamente rappresentato lo scorrere del tempo della nostra epoca, un tempo in perenne *countdown*, in scadenza, senza futuro, il tempo del capitalismo globalizzato (Mazzocco 2019; Leccardi 2015; Jameson 2002). Nel campo delle serie televisive è *The Walking Dead* (tuttora in produzione dal 2003) a segnare:

un punto di non-ritorno nell'immaginario catastrofico [...]. Essa anzitutto chiude un cerchio: quello iniziato oltre un quarantennio prima, quando nel 1968 il tema della catastrofe del mondo dei viventi sulla Terra acquista, ne *Il pianeta delle scimmie*, la valenza di un discorso apertamente critico sulla civiltà tecno-scientifica. (Frezza 2015, 279)⁸

Ernesto De Martino (2002) ha ampiamente illustrato nei suoi studi antropologici come la civiltà occidentale contemporanea sia costantemente esposta alla minaccia della tentazione apocalittica, evidenziando anche come l'apocalittica occidentale moderna sia *senza escaton*,⁹ senza riscatto, o «torturante», come la definì il filosofo cattolico Emmanuel Mounier (1949), in quanto non contempla la possibilità di invertire o modificare il corso della storia.

24 offre, in modo paradossale, una soluzione all'incombente *fine del mondo*; in essa è, in qualche maniera, riesumato il rapporto dia-

⁸ Colgo l'occasione per ringraziare Gino Frezza per i preziosi consigli e stimoli, oltre che per gli innumerevoli suggerimenti di film, serie televisive e fumetti che trattano in vario modo l'argomento della tortura. Anche se in questo capitolo non sono stati espressamente citati, essi hanno contribuito a costruire il mio punto di vista sulle immagini della tortura.

⁹ Sul punto, si legga il saggio di Adriano Vinale (2015), dove si illustra con profondità analitica e brillante sintesi l'impatto dell'apocalittica cristiana nella teoria e pratica della politica moderna occidentale e, in particolare, di quella statunitense.

lettico tra crollo e recupero, si è in presenza di un intervento umano teso a modificare il corso della storia, ma il suo agire presente aperto verso il futuro si traduce nel solo atto di tortura. È questa, infatti, a svolgere il ruolo di *medium* nel nesso dialettico crisi-riscatto: per fermare il *countdown* e aprire il tempo al futuro bisogna torturare (certe categorie di persone, *ça va sans dire*): «la tortura in qualche modo proviene direttamente dal conto alla rovescia cronologico» (Neroni 2015, 98). Riprendendo la riflessione di Giglioli (2015) sulle serie televisive e utilizzando il linguaggio di De Martino sulla fine del mondo, si può affermare come 24 costruisca una «patria culturale dell'agire» (De Martino 2002, 282) dentro l'universo della tortura. Il paradosso narrativo consiste nel fatto che l'atto in grado di fermare la fine del mondo, tradizionalmente raffigurato con l'immagine della *discesa agli inferi* (De Martino 2002), sia, a sua volta, una discesa agli inferi, la quale, come ha spiegato Amery (1993), non prevede ritorno, né per le vittime né per i carnefici. Con un abile gioco di prestigio, la serie spaccia come soluzione all'apocalisse imminente un'altra apocalisse. Non si esce mai, allora, dall'orizzonte apocalittico, il quale, secondo De Martino (2002), riflette la profonda crisi della società borghese contemporanea.

A proposito di tempo, vi è un'altra piccola annotazione da ripetere: la serie lancia un vero e proprio assalto al tempo del sonno. In tutte le stagioni, che corrispondono ciascuna a una giornata di ventiquattro ore, Jack Bauer, «il torturatore gentiluomo» (Di Cesare 2016), non dorme mai. È «il sogno perverso del capitalismo» avere «un mondo di insonni, un pianeta in costante stato di veglia, popolato da individui pronti per lavorare o per consumare» (Mazzocco 2019). Analogamente, si può affermare che, essendo la pratica della tortura inserita in un sistema di produzione di tipo capitalistico, il sogno perverso dei governi impegnati nella 'guerra al terrore' è quello di avere dei torturatori insonni, in costante stato di veglia, pronti a torturare chiunque sia marchiato come nemico. La tortura post-moderna non contempla sacche di tempo non utilizzate, deve essere sempre produttiva, ovvero *just-in-time*.

L'impatto di 24 su militari e *contractor* che hanno praticato la tortura negli scenari di guerra e nei campi di detenzione statunitensi è stato ampiamente documentato in letteratura (Neroni 2015; Danzig 2012; Lagouranis, Mikaelian 2007; McCoy 2006). In molti casi, infatti, i torturatori di Guantanamo (Russo 2016; Bonini 2004), Abu Ghraib, Falluja, Bagram e altrove, per sopperire alla scarsa preparazione tecnica e rispondere alle pressanti richieste dei loro superiori che li spingevano alla 'creatività', sono ricorsi alla visione di film e serie televisive. Tra questi un ruolo di prestigio è riservato a 24, il quale si è imposto anche nel discorso politico diventando lo strumento migliore di qualsiasi altro in grado di spiegare le ragioni a sostegno della tortura. Così, Jack Bauer è diventato in poco tempo il pro-

totipo del patriota, colui che incarna i valori giusti, sempre pronto a torturare e sacrificarsi per la sicurezza della nazione. Innumerevoli sono le citazioni di Bauer nei discorsi di politici, magistrati e militari che si riconoscono nei valori *neo-* o *teo-con*. Ma Bauer è apprezzato come modello valoriale - seppur con qualche trascurabile riserva - anche nel campo progressista degli Stati Uniti; Bill Clinton, in un'intervista rilasciata il 30 settembre 2007 sull'emittente NBC, durante la campagna elettorale per le presidenziali del 2008, pur affermando la propria contrarietà alla tortura, non mancò di riconoscere pubblicamente il valore dei personaggi come Bauer:

se uno fosse la persona di Jack Bauer e mancassero solo sei ore dallo scoppio della bomba o altro, non potrebbe sapere quello che sarebbe capace di fare, e dovrebbe - ma penso che la nostra politica deve essere intransigente contro il terrore - intendo dire torturare, e se fosse Jack Bauer, farebbe ogni cosa necessaria e dovrebbe essere pronto ad assumersene le conseguenze.¹⁰

Da 24 in poi, la presenza delle immagini di tortura nelle serie televisive è esponenzialmente aumentata, confezionando, nella maggior parte dei casi, una sua implicita o esplicita giustificazione e, nel contempo, testimoniando la crescente influenza della tortura nella società contemporanea:

La proliferazione di scene di tortura nel cinema e nella televisione contemporanea è indice della continua influenza della tortura. Infatti, le scene di tortura dopo gli attacchi dell'11 settembre 2001, iniziarono a fungere da strumenti di narrazione naturale della vicenda a tutti i livelli dei media - dagli spot pubblicitari agli spettacoli televisivi ai film d'animazione per bambini. (Neroni 2015, 4)

Accurate ricerche e numerosi sondaggi post 11 settembre (Blauwkamp, Rowlin 2018; Wallace 2013; Lobe 2011; Gronke et al. 2010; Kull et al. 2008) sono riusciti a stabilire, pur partendo da differenti punti di vista e utilizzando differenti strumenti di ricerca, una stretta relazione tra la diffusione delle immagini di tortura (in serie televisive, film, giornali, *social media*) e il crescente grado di accettazione della tortura nell'opinione pubblica occidentale, a dimostrazione del fatto che - al di là dello sviluppo della cultura 'on demand' - la funzione della propaganda nella società contemporanea è ancora potente.

10 La trascrizione dell'intervista rilasciata dal presidente statunitense si può rintracciare nel seguente indirizzo: http://www.nbcnews.com/id/21065954/ns/meet_the_press/t/meet-press-transcript-sept/#.XeTxOy-h3e0 (2019-12-02).

1.9 Note conclusive

Questo capitolo si è aperto con una veloce panoramica sullo stato dell'arte nella letteratura sull'immagine. Volendo adottare un andamento circolare che consente di spaziare in altre direzioni e, allo stesso tempo, di ritornare al punto d'avvio della riflessione, appare necessario in conclusione risalire brevemente all'accesa disputa teorica circa il rapporto tra immagine digitale e immagine analogica. Se si tiene conto delle immagini di tortura analizzate, si può affermare che la tecnologia digitale non ha alterato la dialettica tra realtà e immagine, semmai l'ha resa più complessa, veloce e intensa. Le violenze catturate nelle fotografie digitali di Abu Ghraib non sono meno vere e reali di quelle registrate nelle fotografie analogiche dei campi di concentramento di Birkenau o Auschwitz; la rappresentazione degli eventi realmente accaduti non è inficiata dal metodo di produzione e riproduzione dell'immagine (Marra 2006, 36). Da questa specifica prospettiva, ciò che davvero conta nella riproduzione fotografica (o filmica) della realtà - sia essa digitale o analogica - è il ruolo che l'autore di tali immagini decide di assumere nel rapporto tra immagine e realtà (2006, 79). Il digitale offre maggiori possibilità di falsificazione rispetto all'analogico, ma questo non rende automaticamente falsa ogni immagine fotografica, o filmica.

Non può dirsi radicalmente modificato neanche l'uso propagandistico delle immagini di tortura. L'elemento di differenza - e non si tratta di una differenza di poco conto - è da rintracciare nelle maggiori possibilità di produzione, riproduzione e circolazione delle immagini digitali. La trasformazione della fotografia della tortura in *tortura fotografica* si impernia esattamente in questa importante differenza.

La maggiore diffusione delle immagini di tortura, nonché la (ri)produzione più facile e veloce di esse, generano conseguenze nella formazione delle immagini mentali, ossia contribuiscono, secondo la teoria sartriana dell'immagine, alla costruzione del rapporto tra coscienza e tortura. Le innumerevoli immagini di tortura contenute nelle più recenti serie televisive finiscono per condizionare proprio questo rapporto, essendo anche parte di un sistema di produzione fondato sulla competizione e mercificazione, trasformano l'immagine della tortura in mero *entertainment*, utile a creare una fidelizzazione crescente del pubblico e, non di meno, a promuovere la vendita di merci. David Danzig (2012) ha evidenziato come gli sceneggiatori e i produttori delle serie televisive di maggiore successo guardino alla tortura dal punto di vista dell'intrattenimento. Le parole di Jeff Pinkner, produttore esecutivo di *Lost* (2004-10), sintetizzano efficacemente l'approccio di tutti i suoi colleghi sull'argomento:

Onestamente, quando si guarda una scena di interrogatorio o di tortura e si cerca di decidere se includerla o meno, si riduce tutto al valore dell'intrattenimento. Secondo noi, cosa catturerà l'attenzione del pubblico? (Danzig 2012, 27)

La tortura rappresentata nelle immagini delle serie televisive post 11/9 si nutre, a sua volta, di memorie che, per parafrasare ancora De Martino (2002), sorreggono 'la rocca dell'ovvietà', una rocca che risulta affollata di stereotipi razzisti. La tortura, infatti, nella quasi totalità dei casi, è (quasi) sempre usata nei confronti di personaggi di colore, origine araba o religione musulmana, contribuendo in tal modo a rinvigorire gli stereotipi razzisti già circolanti nel quotidiano. I soggetti che appartengono a queste categorie sono rappresentati come membri della *razza dei torturabili* e la tortura è considerata il suo più efficace *demarcatore*.

Le immagini, come si è cercato di dimostrare, sono lo strumento ermeneutico più adatto alla descrizione della tortura contemporanea, la quale però nasce e si sviluppa in un determinato contesto sociale, economico e politico; un contesto che implicitamente o esplicitamente le assegna un ruolo importante per la propria riproduzione. Nel capitolo successivo si cercherà di analizzare proprio questo ruolo.

