

Dottorato di ricerca: Letterature e Media: narratività e linguaggi

Ciclo: XXXI

**CRIMINE, COLPA E TESTIMONIANZA:  
SULLA PERFORMATIVITÀ NELLA  
RAPPRESENTAZIONE DOCUMENTARIA**

Scomazzon Giulia

Matricola: 1007693

Tutor: Professoressa Luisella Farinotti

Cotutore: Professoressa Marina Sbisà

Coordinatore: Professor Vincenzo Trione

**ANNO ACCADEMICO: 2017/2018**



## INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITOLO I Performance e documentario .....</b>	<b>11</b>
1.1 <i>L'applicazione del paradigma performativo nello studio del documentario .....</i>	15
1.2 <i>Felicità e infelicità degli atti linguistici performativi.....</i>	28
1.2.1 <i>La performance linguistica nella riflessione di J. L. Austin .....</i>	28
1.2.2 <i>La politica del performativo in Judith Butler.....</i>	41
1.3 <i>Performance e colpa: il processo e il giudizio come atti discorsivi complessi .....</i>	52
<b>CAPITOLO II Testimonianza e colpa .....</b>	<b>63</b>
2.1 <i>Il credito della verità e il debito delle immagini.....</i>	63
2.2 <i>L'azione documentaria tra tracce e responsabilità.....</i>	75
2.3 <i>La parola del colpevole: il problema della confessione e la possibilità del perdono ....</i>	85
2.4 <i>La colpa e la storia: un confronto con le strategie rappresentative di Ophüls e Lanzmann.....</i>	92
<b>CAPITOLO III La rappresentazione del crimine e del colpevole nel cinema documentario contemporaneo .....</b>	<b>111</b>
3.1 <i>L'intervista: l'incontro e la costruzione dell'altro .....</i>	112
3.2 <i>Un percorso filmografico: ragioni e obiettivi.....</i>	117
3.2.1 <i>L'incontro tra il filmmaker e il criminale .....</i>	120
3.2.1.1 <i>Broomfield e Aileen: il volto del condannato.....</i>	120
3.2.1.2 <i>Into The Abyss: esplorazioni nel braccio della morte .....</i>	136
3.2.2 <i>La confessione anonima: il filmmaker, il colpevole e la sua maschera.....</i>	151
3.2.2.1 <i>Z32: le maschere dell'assassino e l'impunità sistemica .....</i>	153
3.2.2.2 <i>El sicario – Room 164: il cappuccio del boia .....</i>	165
3.2.3 <i>Le declinazioni della colpa nel racconto documentario.....</i>	169
3.2.3.1 <i>La colpa metafisica e la responsabilità collettiva: A German Life.....</i>	171
3.2.3.2 <i>La colpa individuale e l'isteria collettiva: Una storia americana.....</i>	179
3.2.3.3 <i>La spettacolarizzazione del crimine: Tabloid .....</i>	191

3.2.3.4 Casting JonBenet: la colpa e il palcoscenico .....	197
--	-----

**CAPITOLO IV Le docu-serie true crime: funzioni e convenzioni di un nuovo linguaggio**

4.1 Raccontare la cronaca nera: il true crime tra intrattenimento e impegno civile .....	206
4.2 <i>The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst. Il documentarista a caccia del colpevole.</i> .....	222
4.3 <i>The Keepers: il colpevole assente e l'indagine dal basso</i> .....	234
4.4 <i>Wormwood: il trauma e l'ossessione</i> .....	244
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>257</b>
5.1. <i>Il caso Vannini: lo spirito inquisitorio e la televisione italiana</i> .....	263
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>279</b>
<b>SITOGRAFIA</b> .....	<b>299</b>
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>302</b>

## INTRODUZIONE

«Se gli uomini definiscono reali certe situazioni,  
esse saranno reali nelle loro conseguenze»

William Thomas, 1928

Viviamo in una cultura ossessionata dalla colpa. Le nozioni filosofiche di volontà e responsabilità al centro della concezione moderna del soggetto sono radicate in una tradizione giuridica e religiosa millenaria che ha fatto della colpa uno dei cardini del pensiero morale. All'interno di questa prospettiva, la cultura occidentale ha elaborato l'idea di libertà come capacità di scelta proprio attraverso l'esperienza della colpa che contraddistingue il rapporto tra il soggetto e il Dio biblico e che definisce l'orizzonte etico-giuridico delle società occidentali. Allo stesso tempo l'immaginario contemporaneo è saturo di immagini, rappresentazioni e racconti di crimini e di violenze che vengono consumati come prodotti di intrattenimento con una leggerezza che non conserva alcuna traccia del peso esistenziale attribuito alla colpa nella tradizione giudaico-cristiana. In particolare, l'ossessione dei media per la colpa criminale si lega a forme di rappresentazione del reale segnate dall'irresponsabilità ben visibile nella costante spettacolarizzazione televisiva della cronaca nera.

Questa ricerca tenta di mettere a fuoco la tensione tra la pervasività della colpa come categoria di giudizio (e auto-giudizio) dominante nella cultura occidentale e le pratiche audiovisive che documentano il crimine. Lo studio muove dalle questioni teoriche relative alla performatività e alla testimonianza e analizza in un secondo momento un *corpus* di documentari contraddistinti dalla «passione per il reale»<sup>1</sup> e dalla volontà di inquadrare la questione della colpa in una prospettiva etica impegnata nei confronti del mondo e dell'altro. Partirò dall'esame dell'applicazione del paradigma performativo negli studi dedicati alla rappresentazione documentaria ripercorrendo il dibattito tra Bill Nichols e Stella Bruzzi sull'uso della nozione di 'performance' nell'analisi della *nonfiction* cinematografica e televisiva contemporanea. L'esposizione metterà in rilievo il legame profondo tra queste due interpretazioni e il pensiero estetico postmoderno. Sia in Nichols sia in Bruzzi il concetto di 'performatività' serve, infatti, a segnalare il passaggio storico e politico tra un modello di cinema documentario ispirato all'adesione ai fatti a uno improntato, invece, a una critica strutturale di 'ciò che appare come reale' o, meglio, allo smascheramento delle logiche di potere

---

<sup>1</sup> D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesi Edizioni, Milano-Udine 2018.

e di mercato sottese all'oggettivazione del reale operata dai media. A partire dagli anni Ottanta, la diffusione congiunta della tecnologia digitale e dell'estetica postmoderna ha fatto emergere nell'ambito del cinema *nonfiction* una tendenza connotata da processi di ibridazione con la *fiction* e dall'autoriflessività del testo filmico. È in questo contesto storico e produttivo che viene introdotto il tema della performatività come chiave interpretativa per leggere i mutamenti linguistici della forma documentaria a cavallo tra il Ventesimo e il Ventunesimo secolo. Il nesso evidente tra il pensiero postmoderno e le teorie e le pratiche del documentario contemporaneo verrà esplorato anche in relazione alla critica neoformalista e cognitivista mossa da David Bordwell e Noël Carroll al paradigma strutturalista che ha dominato i *Media* e *Film Studies* dagli anni Settanta fino alla fine degli anni Novanta alimentando un approccio profondamente scettico alla rappresentazione *nonfiction* e alla sua funzione testimoniale.

Nella seconda parte del primo capitolo sarà, invece, approfondito l'orizzonte filosofico-linguistico entro cui si è andato definendo il concetto di 'performance'. Seguendo e ampliando la proposta di Bruzzi, ci confronteremo con gli studi di John Langshaw Austin e Judith Butler, due autori centrali nel dibattito sulla performatività del linguaggio della seconda metà del Novecento. Il passaggio dalla prospettiva analitica del filosofo inglese a quella strutturalista della filosofa statunitense farà emergere le problematiche insite nell'accostamento tra questi due pensatori suggerito da Bruzzi. La pragmatica austiniana delinea, infatti, un approccio al linguaggio orientato all'analisi dell'interazione tra i soggetti tramite l'uso di procedure comunicative condivise, mentre l'impostazione strutturalista di Butler, che attinge ampiamente al pensiero di Derrida e di Foucault, mira a indagare la performatività linguistica prima e fuori dalla situazione interazionale, in una dimensione originaria rispetto ai diversi contesti d'uso della parola. Se l'enunciatore di Austin è un agente responsabile,<sup>2</sup> per Butler, invece, l'enunciatore è ontologicamente sovradeterminato dal linguaggio che usa; è, cioè, un soggetto prima agito e poi agente, la cui performance linguistica oscilla tra i poli dell'adeguamento passivo all'ordine del dicibile e la possibilità di sovvertire l'ordine identitario di ciò che può essere detto. Il confronto tra i due pensatori metterà, dunque, in luce le differenze in larga parte inconciliabili tra Austin e Butler, ma anche la loro sensibilità affine per il versante strutturalmente fallibile della performance linguistica.

È a partire dalla questione della fallibilità della parola (o dell'infelicità degli enunciati) e dal nodo speculare della vulnerabilità dei corpi che Stanley Cavell e Shoshana Felman sviluppano

---

<sup>2</sup> Nella visione di Austin, come vedremo nel primo capitolo, azione e responsabilità sono inseparabili. Se il linguaggio è azione, è anche responsabilità, nei confronti degli altri perché ci assumiamo obblighi e suscitiamo aspettative, nei confronti del mondo perché i nostri atti linguistici devono rendere conto delle situazioni oggettive a cui fanno riferimento. Per Austin il soggetto che usa il linguaggio non è genericamente libero, ma è dotato di spazi di iniziativa dipendenti dal contesto.

le loro riflessioni sull'esperienza estetica, spostando il tema della 'performatività' su un piano nuovo e di grande interesse per questa ricerca. I concetti di 'fallibilità' e 'vulnerabilità' affrontati lungo l'asse Austin-Butler-Cavell ci accompagneranno verso l'ultima parte del capitolo che introduce la scena centrale di questa ricerca: la colpa e le forme della sua rappresentazione pubblica. Spostandoci dal piano linguistico ed estetico a un piano etico-politico ci soffermeremo sulla tensione tra la finalità punitiva e la ricerca della verità nei modelli giuridici moderni. Attraverso Foucault e Agamben verrà proposta una visione critica della giustizia penale come dispositivo biopolitico funzionale alla costruzione discorsiva e sociale del colpevole: gli studi di Foucault sul modello inquisitorio nello Stato moderno e le letture di Agamben sul diritto antico e sulle principali dottrine giuridiche del Novecento — in particolare, quelle di Carl Schmitt e di Hans Kelsen — portano alla luce il versante autoritario dell'edificio del diritto, inteso, in queste prospettive, come regno della sanzione e della violenza lecita.

La teoria e la prassi del diritto nella maggior parte delle democrazie costituzionali contemporanee attestano, però, un altro versante della giustizia, profondamente impregnato da un ideale garantista in forte contrasto con il primato della sanzione descritto da Foucault e da Agamben. Riprendendo gli studi di Ennio Amodio sul diritto penale comparato e sull'estetica della giustizia penale, il processo di stampo accusatorio verrà presentato come luogo di articolazione di performance argomentative differenti e antagoniste, disciplinate da una procedura che ha la funzione di garantire la correttezza e la giustizia dell'esecuzione del processo grazie ai principi di terzietà e imparzialità del giudice e alla posizione paritaria delle parti. In quest'ottica, lo scenario processuale di stampo accusatorio sarà proposto come un modello epistemologico e narrativo di approssimazione a una verità non assoluta, ma dialogica e argomentata in base alle prove e alle testimonianze presentate. La ricerca di questa verità, che coincide nel diritto con l'attribuzione di precise responsabilità al soggetto agente, rappresenta per Hannah Arendt una necessità morale e politica nevralgica per le società democratiche fondate sul riconoscimento della *pluralità* degli esseri umani. Lo studio della questione della 'performatività' nei tre ambiti ora descritti, ovvero nelle teorie sul cinema documentario, nella filosofia del linguaggio di Austin e Butler e in una parte della riflessione giuridico-politica contemporanea, ha come obiettivo principale quello di dotare questa ricerca di una serie di strumenti utili ad analizzare le pratiche documentarie che si occupano del colpevole e del crimine in una prospettiva di impegno politico verso il reale e la sua complessità.

Il secondo capitolo affronta la testimonianza come azione performativa sociale. Si è tentato, in particolare, di costruire un percorso critico e di confronto tra la performance testimoniale

codificata nella sfera della legge (religiosa e statale) e il potere testimoniale della rappresentazione documentaria nell'ambito dei media. In entrambi i casi il destinatario della testimonianza è chiamato a valutare il contenuto di verità della performance il cui fine è quello di orientare un giudizio pubblico sui fatti del mondo. La figura del testimone, ovvero del responsabile sia giuridico sia morale dell'atto testimoniale, verrà discussa a partire dalla centralità del corpo come garanzia di prossimità o di partecipazione all'evento, che determina tanto la credibilità quanto la punibilità del soggetto che 'fa testimonianza' di fronte a una comunità. Parallelamente viene ripresa ed esposta l'idea di un cinema del reale come luogo di sedimentazione e articolazione delle tracce audiovisive in funzione storico-testimoniale e come pratica discorsiva capace di porre in essere un impegno conoscitivo ed etico verso la realtà che determina attese circa l'autenticità della rappresentazione e l'onestà del documentarista.

La performance testimoniale è, inoltre, esaminata in relazione alle nozioni di 'responsabilità' e 'colpa' discusse da Jaspers, Arendt e Ricoeur attraverso lo snodo dell'imputabilità del soggetto, che precede e fonda la sanzione nell'ordine del penale e del politico, in opposizione alla lettura di Agamben della giustizia. Questi temi si intrecciano con il problema della performance testimoniale del colpevole e, di conseguenza, con la questione della confessione. Nello specifico, verranno messi in gioco due approcci differenti; da un lato, l'interpretazione foucaultiana della confessione come dispositivo autoritario, che attraversa la storia dell'occidente dal rito religioso-penitenziale medievale al rito giuridico-inquisitorio della modernità, e, dall'altro, le riflessioni sul perdono in Ricoeur e Jankélévitch. Secondo i due filosofi francesi, la qualità morale supererogatoria che caratterizza il gesto del perdono non liquida la tensione dialettica tra la vittima e il colpevole, bensì la trasforma, impegnandola in un nuovo patto sociale orientato alla convivenza civile e plurale. In funzione del perdono la confessione può e deve essere concepita — come fa, ad esempio, il diritto penale italiano — fuori dalla strategia inquisitoria e dalla logica punitiva che storicamente l'ha informata. La confessione, infatti, espone il soggetto non solo alla sanzione, come ha denunciato Foucault, ma anche alla riconciliazione con l'altro e con la società, ponendosi come momento di rottura della menzogna, di confronto con la vittima e di apertura al giudizio pubblico e alla funzione rieducativa della pena.

Le questioni emerse in questo percorso attraverso la colpa, la performance testimoniale e la rappresentazione cinematografica del reale vengono approfondite e messe alla prova nell'analisi di due film fondamentali nella storia del cinema documentario ed esemplificativi del suo legame costitutivo con la testimonianza, *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1984). Il lavoro critico su questi due film si concentra sulle



strategie narrative e registiche di messa in scena del colpevole. Marcel Ophüls e Claude Lanzmann hanno scelto di documentare la colpa e il trauma più profondo dell'occidente moderno, il regime nazista e la soluzione finale, incontrando i testimoni, i complici e i responsabili dei crimini avvenuti in Europa durante la Seconda guerra mondiale. Ci soffermeremo, in particolare, sulle intenzioni e i significati connessi all'azione di dare la parola e/o di mostrare i colpevoli (i nazisti e i collaborazionisti) e i loro complici indifferenti (la medio-borghesia francese in *Le chagrin et la pitié* o i contadini polacchi in *Shoah*), evidenziando la tensione inconciliabile tra il bisogno di confrontarsi e di perdonare e quello di denunciare e punire.

Questa conclusione fa da ponte per il passaggio dal quadro teorico ai casi di studio, cioè i film e le serie documentarie che rappresentano il crimine e il colpevole. Si è deciso di focalizzare questa ricerca su un arco temporale che va dall'inizio degli anni Duemila a oggi. Tale scelta è motivata dalla volontà di approfondire le trasformazioni linguistiche attraversate dalla *nonfiction* contemporanea, e inquadrare da Nichols e Bruzzi nella dimensione della performance, e di ancorarle a una scena politica e sociale che ci interpella come spettatori del presente e individui che partecipano a vario titolo ai sistemi democratici fondati sul diritto e alla formazione dell'opinione pubblica. In via preliminare abbiamo distinto le tre principali pratiche discorsive al centro della narrazione documentaria del crimine: l'intervista, l'archivio e il *reenactment*. Particolare attenzione è riservata all'incontro diretto tra il filmmaker e il colpevole che si realizza nella forma intervista, intesa nella sua duplice natura di costruzione oggettivante dell'altro, tramite il meccanismo unidirezionale di domanda e risposta, e di dialogo partecipante con il soggetto rappresentato.

Il percorso filmografico proposto nel terzo capitolo intende illustrare alcune delle modalità con cui il cinema del reale pone il problema del colpevole e della sua rappresentazione nella società contemporanea. I sette film che scandiscono le tappe di questo tragitto interrogano la figura del colpevole lungo i due assi concettuali della pena (sia quella effettiva emanata dalle istituzioni sia quella mancata nel caso di colpevoli impuniti) e della responsabilità (individuale e politica) messi a fuoco nel capitolo precedente. La colpa individuale nei casi scelti entra nel discorso documentario come punto di condensazione di problematiche che stanno al cuore della realtà sociale e politica in cui siamo implicati come soggetti dotati di *agency*, ovvero come cittadini attivi.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Il pensiero filosofico espresso da Hannah Arendt, in particolare nell'opera *Vita Activa*, fa da sfondo all'intera ricerca e si intreccia con le riflessioni di Ricoeur su responsabilità e prossimità e con quelle di Butler sulla vulnerabilità e vivibilità dei corpi.

La prima parte del capitolo sarà dedicata all'analisi di due approcci differenti, e per molti versi opposti, alla rappresentazione del condannato a morte; da una parte, i due lungometraggi di Nick Broomfield, *The Selling of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 1992), *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, Joan Churchill, 2003), dedicati al caso di Aileen Wuornos, prima donna serial killer giustiziata in America (Florida, 2002), incentrati sul rapporto umano e personale tra il regista inglese e la condannata. Dall'altra il documentario di Herzog sul braccio della morte negli Stati Uniti, *Into the Abyss – A Tale of Death, a Tale of Life* (Werner Herzog, 2011), che appare, invece, come una meditazione filosofica sul mistero dell'esistenza e la sacralità della vita negata dalla pena di morte. Lo studio di questi tre film consente di approfondire alcune delle questioni teoriche messe in campo nei capitoli precedenti e ne introduce di nuove che verranno affrontate attraverso una serie di spunti multidisciplinari: dalla riflessione di Emmanuel Levinas sull'epifania del volto come esperienza morale originaria, all'analisi politica e morale di Jacques Derrida sulla pena di morte in occidente, fino al lavoro di Richard Dyer sulla costruzione del *serial killer* nella *fiction* cinematografica.

Mentre la rappresentazione della figura del condannato a morte nel sistema penale statunitense oscilla tra il polo della negazione assoluta del soggetto e quello della massima visibilità della sua pena, con l'esecuzione del condannato di fronte a un pubblico e il seguito mediatico che accompagna l'evento, i due film discussi nella sezione seguente, cioè, *Z32* (Avi Mograbi, 2008) ed *El Sicario – Room 164* (Gianfranco Rosi, 2011), si confrontano con il colpevole impunito, con il nascondimento della sua identità e con le menzogne che legano il crimine al potere e a una parte delle istituzioni. Il soldato israeliano, al centro del documentario di Mograbi, e il killer al soldo dei cartelli della droga messicani, protagonista esclusivo di *El Sicario – Room 164*, sono, allo stesso, responsabili individuali e ingranaggi di un meccanismo di violenza e di potere che li plasma e li usa per scopi politici o economici precisi. L'anonimato che questi colpevoli impongono al regista è un effetto e un simbolo dell'impunità dei loro reati.

La terza coppia di film analizzata in questo capitolo, *Capturing The Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) e *A German Life* (Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer, 2016), indaga l'opacità della colpevolezza, interrogandosi sul peso esistenziale della colpa e il significato morale della responsabilità all'interno di una comunità. Il film di Jarecki ci mostra la vicenda giudiziaria e umana di Arnold e Jesse Friedman, un padre e un figlio condannati per abusi su minori, da un duplice punto di vista: quello interno alla loro famiglia, incapace di credere alle orribili accuse a carico dei due e disgregata dal dubbio, e quello delle autorità inquirenti e della comunità locale, guidate e compatte, invece, dalla certezza assoluta della colpevolezza dei Friedman e da una volontà persecutoria feroce. Il

secondo film, *A German Life*, ripercorre la storia e i crimini del regime nazista attraverso una lunga intervista a Brunhilde Pomsel, ex segretaria di Joseph Goebbels, e una serie composta di immagini d'archivio dell'epoca. Questo documentario affronta le colpe criminali e politiche dei nazisti dalla prospettiva interna e complice, per indifferenza o interesse, di una donna 'comune', senza potere e responsabilità dirette, vissuta fianco a fianco con i mostri del nazismo, immersa nella loro ideologia e incapace di prendere posizione contro le crudeltà del suo tempo.

In chiusura di questo percorso filmografico, analizzo due film dedicati agli effetti della costruzione mediatica del colpevole. Questa parte è una sorta di controcampo ai casi di studio precedenti: la rappresentazione del colpevole qui non è più il punto di partenza per una riflessione sul senso della giustizia e della responsabilità, ma un luogo di condensazione di ansie sociali articolate dai media. *Tabloid* (Errol Morris, 2010) sviluppa un discorso critico e ironico sullo 'spettacolo della colpevolezza' messo in scena dai media, in particolare da quel *infotainment* di matrice scandalistica ossessionato dai temi della violenza e del sesso, mentre *Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017) tratta indirettamente l'omicidio della reginetta di bellezza bambina JonBenet Ramsey, esplorando il fondo più oscuro e morboso della fascinazione del pubblico americano per il crimine, scavando tra le ragioni psicologiche e sociali che alimentano il desiderio ossessivo di vedere il male e di conoscerne i segreti.

Nel quarto e ultimo capitolo l'attenzione si concentra su un fenomeno nuovo e di grande interesse per questo studio, le docu-serie *true crime*. Partendo dalla letteratura critica dedicata al *true crime* come prodotto della cultura popolare, esaminiamo le modalità con cui questo genere interagisce con la percezione sociale del fenomeno criminale, alimentando nell'opinione pubblica un senso d'ansia tanto profondo quanto disconnesso dalla realtà e dai dati statistici che la descrivono e che da anni indicano un calo progressivo dei reati contro la persona in tutto il mondo occidentale. In questa prospettiva emergono gli effetti inquinanti dell'intrattenimento *true crime* sull'iconografia giudiziaria occidentale. La *detection* in quanto principale strategia narrativa adottata dalla rappresentazione televisiva del crimine privilegia, infatti, un approccio di stampo inquisitorio alla colpa, avvallando spesso, più o meno indirettamente, l'idea che la funzione della giustizia coincida con l'individuazione e, di conseguenza, la condanna del colpevole e oscurando l'ideale garantista che informa le norme del processo penale nel modello accusatorio e a cui si collega il filone *legal*. Gli studi di Anita Biressi, Mark Seltzer, Ray Surette e altri sul *true crime* all'interno dell'industria culturale e mediatica statunitense ed europea tra gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Duemila evidenziano le problematiche di un filone produttivo pervasivo nell'immaginario collettivo, allo stesso tempo popolare e di nicchia.

Il successo delle docu-serie *true crime* nello scenario post-televisivo odierno ha in parte liberato questo genere dalla marginalità a cui a lungo era stato relegato dalla critica e sembra congiungersi a un rinnovato bisogno culturale e politico di impegno nei confronti del reale e delle forme della sua rappresentazione. Una parte significativa della serialità *nonfiction* americana dedicata al racconto del crimine reale e ai casi giudiziari connessi si incentra sulle degenerazioni delle istituzioni che determinano in fase investigativa un atteggiamento pregiudiziale e persecutorio nei confronti dei sospettati e nella fase processuale il mancato rispetto delle regole del *fair trial* a garanzia del cittadino. Come nel caso della serie di successo *Making a Murderer*, i generi di finzione *legal* e *detection* ispirano in modo equilibrato un approccio documentario al crimine reale destinato a intrattenere lo spettatore, conducendolo attraverso un esame approfondito delle prove e delle testimonianze discusse dalle parti.

Con l'analisi di *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, 2015), *The Keepers* (Netflix, 2017) e *Wormwood* (Netflix, 2018) si è tentato di sviluppare un percorso attraverso differenti modalità di narrazione della colpa: dai meccanismi della *detection* finalizzati alla scoperta del colpevole ad azioni testimoniali più complesse e stratificate che si interrogano sul rapporto tra colpa, società e memoria. Mentre *The Jinx* di Andrew Jarecki mette in scena e risolve una vera e propria caccia al colpevole, *The Keepers* di Ryan White e *Wormwood* di Errol Morris partono dal mistero di un delitto del passato e dalla cronaca nera e giudiziaria che l'ha raccontato, per indagare il trauma delle vittime e per documentare e sostenere la loro ricerca di verità e di giustizia nel presente. L'approfondimento delle strategie che guidano queste tre docu-serie si focalizza sui differenti modi di articolare discorsivamente le interviste, i *reenactment* e le immagini d'archivio all'interno di una narrazione seriale e di un genere, il *true crime*, profondamente connotato da un iperconvenzionalità dello stile e delle forme espressive.

Questa ricerca non ha la pretesa di stabilire una classificazione rigida delle forme discorsive in cui il cinema e le serie documentarie declinano il problema della colpa, bensì vuole offrire un percorso critico, uno tra i tanti possibili, attraverso i significati e i valori della rappresentazione di una realtà che pone questioni morali e politiche fondamentali agli spettatori-cittadini delle società democratiche. I casi di studio selezionati sono, a nostro avviso, accomunati dalla capacità di interpellare lo spettatore come soggetto empatico e agente morale, strutturando un discorso testimoniale e probatorio sulle problematiche riguardanti la colpa e la giustizia. La formula espressa dalla *common law* inglese, «justice must not only be done, but also be seen to be done», guida non solo la procedura penale, ma anche lo sguardo di molti documentaristi nella rappresentazione delle indagini, della scena processuale e del racconto

mediatico del colpevole. Data la visibilità degli eventi giudiziari, le sentenze debbono potersi rivelare in quanto effetti di un giusto processo, cioè conseguenze performative della *fairness*, concepita, seguendo le tesi di Amodio, come «la categoria estetica che esprime al meglio i caratteri dello scenario processuale»<sup>4</sup> contemporaneo. Lì dove ciò non accade, dove, cioè, le autorità e la società falliscono nel farsi carico di un'ideale di giustizia condivisa, il racconto documentario può intervenire come un atto di accusa argomentato e approfondito alle degenerazioni delle istituzioni, come una critica alla spettacolarizzazione del crimine veicolata dai media e come argine alle pulsioni colpevoliste che pervadono la nostra società. I film e le serie tv selezionate e analizzate ci interrogano, in modi eterogenei e spesso opposti, sul senso della responsabilità individuale e sul significato della giustizia oltre i limiti della condanna e dell'oblio in cui spesso ricadono le colpe individuali e quelle storiche.

---

<sup>4</sup> Cfr. E. Amodio, *Estetica della giustizia penale: prassi, media, fiction*, Giuffrè Editore, Milano 2016, p. 89.



# CAPITOLO I

## Performance e documentario

A partire dai primi anni Duemila, il concetto di ‘performatività’ è divenuto centrale negli studi dedicati al cinema documentario. Il consolidamento, nelle ultime due decadi del Novecento, di tendenze stilistiche e prassi produttive documentarie aperte alle ibridazioni con il cinema di finzione ha condotto la teoria a un ripensamento del primato della funzione osservativa — e con essa di quella descrittivo-informativa — assegnata al cinema del reale almeno a partire dal secondo dopoguerra. L’uso sempre più frequente e dichiarato della messa in scena e dei mezzi che la contraddistinguono — la scrittura delle scene, la direzione degli attori e l’utilizzo di scenografie —,<sup>5</sup> l’attenzione crescente per le strutture narrative della *fiction*<sup>6</sup> e la rivendicazione di un punto di vista soggettivo hanno contribuito a erodere la distinzione netta, per la verità da sempre instabile,<sup>7</sup> tra cinema di finzione e cinema

---

<sup>5</sup> Come afferma Adriano Aprà, «con il termine documentario si intende, nell’*uso comune*, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, e perciò, in generale, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, ma anzi con disponibilità verso gli accadimenti, e senza attori». Il senso comune individua, dunque, la specificità del genere documentario per sottrazione rispetto agli elementi costitutivi del cinema di finzione; la *nonfiction* deve evitare gli strumenti caratteristici della finzione quali, appunto, la sceneggiatura e l’interpretazione attoriale, che organizzano e articolano il profilmico in funzione di una precisa intenzione narrativa con effetti di verosimiglianza. Aprà sottolinea come le origini storiche del film documentario — individuate dall’autore nelle esperienze cinematografiche di Flaherty e Vertov negli Anni Venti — contraddicano le semplificazioni del senso comune. A. Aprà, *Documentario*, in “Enciclopedia del cinema”, Treccani, Roma 2003, p. 350 (corsivo mio).

<sup>6</sup> In questa ricerca il termine *fiction* verrà utilizzato nel senso indicato e approfondito dallo studioso francese Jean-Marie Schaeffer, ovvero come un atto comunicativo basato su un processo di simulazione, attribuibile all’intenzione di un autore e, soprattutto, riconosciuto come ‘finzionale’ dal ricevente. Per Schaeffer, infatti, «les conditions de félicité [de la fiction artistique] exigent qu’elle soit reconnue comme fiction». In questa lettura, debitrice della teoria degli *Speech acts* di John Searle — su cui torneremo più avanti —, la contrapposizione tra *factual* e *fiction* non è di natura semantica, ma pragmatica. A differenza di quanto avviene nel linguaggio ordinario o nella filosofia dove il termine indica un inganno volontario o un errore cognitivo, la finzione nell’arte non inganna, bensì dichiara la propria simulazione e «nous invite à nous immerger mentalement ou perceptivement dans un univers narré ou dans un semblant perceptif, et à en tirer une satisfaction immanente à l’activité même de cette immersion». Simulazione, immersione e appagamento sono i tre nodi attorno a cui si svolge e si realizza l’esperienza della finzione artistica, intesa come ‘presentazione senza asserzione’ o come ‘illusione efficace’. J. M. Schaeffer, *Quelles vérités pour quelles fictions?*, in “L’Homme”, Vol. 175-176, n. 3, 2005, pp. 19-36, disponibile online all’indirizzo <https://journals.openedition.org/lhomme/29493> (consultato il 16/02/2019). Sulle medesime questioni si veda inoltre, Id. *Pourquoi la fiction?* Seuil, Paris 1999.

<sup>7</sup> Il produttore e documentarista John Grierson offrì una prima definizione del genere documentario in una recensione del film *L’ultimo Eden* (Moana, Robert J. Flaherty, 1926). L’espressione “documentary” indica per Grierson un «creative treatment of actuality». Il lungometraggio di Flaherty sugli abitanti delle isole Samoa, come il precedente *Nanuk l’eschimese* (*Nanook of the North*, 1922), mette in scena la quotidianità e i riti delle popolazioni indigene e lo fa, in entrambi i casi, tramite la stesura di un canovaccio e la selezione degli interpreti principali. Gli usi e costumi delle popolazioni locali vengono ricostruite sia per ragioni tecniche — l’impossibilità della presa diretta a causa dell’ingombro dell’attrezzatura di ripresa, della bassa sensibilità della pellicola, dei costi di produzione, etc. — sia per scopi commerciali. Molte delle scene di vita rappresentate si richiamano a tradizioni passate, in larga parte dismesse o marginalizzate nelle società esplorate da Flaherty e dalla sua troupe negli anni Venti. J. Grierson, Moana, in “The New York Sun”, 08/02/1926. Per un approfondimento si veda inoltre S. Kerrigan, P. McIntyre, *The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice*, in “Journal of Media Practice”, vol. 11, n. 2, 2010, pp. 111-130.

documentario. Il ricorso alla nozione di ‘performance’ nei *Film* e nei *Media Studies* serve, come vedremo, a descrivere questo modo nuovo di fare e di concepire la *nonfiction*.

In questo capitolo analizzerò il concetto di ‘performatività’ declinato all’interno degli studi sul cinema *nonfiction*, prestando particolare attenzione al contesto storico — produttivo e culturale — in cui questo nuovo paradigma interpretativo è via via emerso. Come prima cosa distinguerò i due assi teorico-interpretativi lungo i quali si è articolata la riflessione sulla nozione di ‘performance’ nel cinema documentario a cavallo tra gli anni Novanta e l’inizio del Duemila; da una parte, la formula ‘documentario performativo’ svolge una funzione classificatoria, indica, cioè, una corrente specifica e storicizzata della *nonfiction*, dall’altra, l’espressione ‘performatività documentaria’ serve a descrivere l’azione comunicativa propria del cinema documentario *tout court*. Sottolineerò i punti di divergenza e di contatto tra la prima prospettiva sulla performance, sostenuta da Bill Nichols, e la seconda, elaborata da Stella Bruzzi in aperta rottura con la proposta interpretativa dello studioso statunitense e la tradizione accademica precedente. A tal fine sarà necessario mettere a fuoco lo sfondo filosofico entro cui si è sviluppata la nozione di ‘performatività’ a cui fanno riferimento gli studi sul cinema documentario di Nichols e Bruzzi.

Nel suo testo più importante, *New Documentary*,<sup>8</sup> Bruzzi si richiama esplicitamente alle analisi di John Langshaw Austin e di Judith Butler. Questi due pensatori hanno messo al centro delle loro riflessioni filosofiche e linguistiche il tema della performance, declinandolo però in modo differente e, per molti versi, inconciliabile. Chiarirò lo scarto tra la prospettiva di stampo analitico di Austin e quella strutturalista di Butler non solo per rilevare le problematicità dell’accostamento tra questi due autori, ma soprattutto per mettere in luce tutte le potenzialità del concetto di ‘performatività’ e la varietà di spunti che il dibattito filosofico e sociologico su questa questione può offrire all’analisi del cinema documentario. I diversi punti di vista che verranno affrontati in questa ricerca — quelli di Austin e Butler, ma anche, sebbene più sinteticamente, quelli di Searle, Goffman e Habermas — sono accumulati dall’idea che la performance sia *una procedura efficace*, cioè un’azione comunicativa che segue regole socialmente riconosciute e che produce effetti specifici sul reale. Sulla scorta della teoria semio-pragmatica delineata dallo studioso francese Roger Odin,<sup>9</sup> interpreterò la

---

<sup>8</sup> In questa ricerca prenderò in esame la seconda edizione di *New Documentary* del 2006. La prima edizione è stata pubblicata nel 2000. S. Bruzzi, *New Documentary*, Routledge, London 2006.

<sup>9</sup> R. Odin, *De la fiction*, Editions De Boek Université, Bruxelles 2000; trad. it. di A. Masecchia, *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano 2004 e Id. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2011, trad. it. di C. Tognolotti, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Editrice La Scuola, Brescia 2013.



rappresentazione documentaria come un «modo di produzione di sensi e di affetti»<sup>10</sup> in cui, all'interno dello spazio discorsivo del cinema, «gli attori mettono in gioco una competenza comunicativa condivisa»,<sup>11</sup> ma diversificata. La competenza comunicativa del regista è, infatti, solitamente più complessa e più sottile di quella dei suoi spettatori o dei soggetti ripresi — che possono, com'è noto, essere tratti in inganno dal documentarista —, ma la capacità di comprendere il valore documentario di un testo audiovisivo dipende da uno sfondo di regole che il pubblico e le persone intervistate conoscono e che il filmmaker rispetta o tradisce sul campo durante le riprese e il montaggio. Il confronto con la nozione di 'performatività' nelle opere di Austin e Butler ci permetterà di approfondire «le modalità con le quali un testo prefigura e costruisce un percorso per il proprio spettatore, stipulando con lui un preciso *patto comunicativo*».<sup>12</sup> Nel caso del cinema documentario, questo patto comunicativo si contraddistingue per la sua duplice valenza epistemologica ed etica. Mentre il cinema narrativo classico costruisce «un enunciatore al quale è proibito porre domande in termini d'identità, di fare e di verità»,<sup>13</sup> la produzione d'informazioni o di valori caratteristica del cinema del reale *deve*, al contrario, basarsi proprio su «un enunciatore reale interrogabile»<sup>14</sup> in termini di identità, di fare, di verità e di valori. Dalla possibilità, per quanto ipotetica, di porre delle domande e di «mettere in difficoltà l'enunciatore»<sup>15</sup> dipende, secondo Odin, la lettura *documentarizzante* e *moralizzante* a cui accedono i testi *nonfiction*.<sup>16</sup> I film documentari producono, allora, senso e si danno come procedure efficaci solo nella misura in cui determinano per il regista un impegno alla sincerità verso lo spettatore e, in secondo luogo e in modo più complesso, verso i soggetti rappresentati.

I significati della performance con cui ci confronteremo condividono la critica al primato logico-semantico assegnato al linguaggio nella tradizione filosofica occidentale e implicano la presenza di un enunciatore responsabile — non nei termini, lo anticipo, di un'intenzionalità libera e assoluta, bensì come *agency*, ovvero come mediazione tra la volontà e la capacità di agire individuali e la struttura sociale che determina il soggetto. Nella loro eterogeneità le riflessioni di Austin, Goffman e Butler ci aiutano a pensare la specificità della procedura

---

<sup>10</sup> R. Odin, *Gli spazi di comunicazione*, op. cit. (ebook).

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> F. Villa, *Oltre la semiotica. Testo e contesto*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 156.

<sup>13</sup> R. Odin, *Gli spazi di comunicazione*, op. cit. (ebook).

<sup>14</sup> Ivi.

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> Sempre in *Gli spazi di comunicazione*, Roger Odin specifica che «il fatto che l'enunciatore sia interrogabile non significa che sarà interrogato: accade spesso che un enunciatore reale venga costruito senza poi sentire il bisogno di andare avanti e impegnarsi in un processo d'interrogazione, ma la possibilità esiste ed è questo il punto. In ogni momento le domande possono venire a galla e mettere in difficoltà l'enunciatore: è questa possibilità a fondare l'enunciatore reale», Ivi.

documentaria fuori dall'ordine della trasparenza e dell'oggettività. Porre la nozione di performatività al centro dello studio del cinema del reale significa essenzialmente spostare il *focus* da quello che viene comunicato a quello che viene fatto, dall'analisi del problema della *verità* a quello dell'*autenticità* della rappresentazione. Nella prospettiva performativa che ricostruirò in questo capitolo, l'autoriflessività e l'uso di elementi finzionali che connotano un'ampia parte della *nonfiction* contemporanea — *in primis*, i film e le serie tv che esaminerò nei capitoli successivi — verranno interpretati come mosse discorsive sottoposte alle regole della procedura documentaria e, perciò, giudicabili in base alla loro efficacia, nel senso duplice che riescono a 'farsi credere' e a presentare il regista come attendibile e sincero.<sup>17</sup>

Alcuni critici hanno letto le tendenze sperimentali e le aperture alla finzione del cinema documentario degli ultimi trent'anni come deviazioni dall'impegno originario verso la realtà fattuale che dovrebbe contraddistinguere questo genere:<sup>18</sup> stravolto dall'avvento della cultura e dell'estetica postmoderna e dai processi di mercificazione, mediatizzazione e informatizzazione<sup>19</sup> del reale esplosi negli anni Ottanta, il documentario sembrerebbe oggi aver smarrito la propria identità — o svelato la propria utopia —, perdendo la capacità di aderire alla realtà e di 'far conoscere' il mondo in contrapposizione al *modo finzionalizzante* del cinema narrativo. A differenza di questa lettura scettica circa la possibilità per il documentario contemporaneo di aprire spazi di verità sul mondo e sull'uomo, la mia analisi punterà a una rivalutazione funzionale delle strategie di messa in scena nelle pratiche documentarie moderne. Non si tratta di accogliere acriticamente l'autoriflessività o i ricorsi alla finzione, ma al contrario di valutare, caso per caso, la loro 'legittimità'<sup>20</sup> e la loro funzione argomentativa all'interno della pratica documentaria intesa, richiamandoci alla lettura di Wittgenstein proposta da Pier Aldo Rovatti, come gioco rappresentativo basato su regole sia costitutive (di tipo sintattico) sia pragmatiche (cioè, dipendenti dal contesto).<sup>21</sup> L'intento è quello di identificare, proprio tramite il confronto con i significati della performance nella filosofia del

---

<sup>17</sup> Va sottolineato che sincerità e attendibilità sono due concetti distinti. Un enunciatore, infatti, può essere insincero e attendibile o sincero, ma assolutamente inattendibile; questo secondo caso è abbastanza facile da immaginare se si pensa a tutti i casi in cui persone male informate sono sincerissime nell'affermare cose sbagliate

<sup>18</sup> Mi riferisco, ad esempio, alle letture di Michael Renov e di Ivelise Perniola su cui tornerò in seguito.

<sup>19</sup> In un'opera ritenuta fondativa per il pensiero postmoderno, *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard pone questi processi socio-economici e tecno-scientifici al centro del nuovo corso storico dell'Occidente post-industriale; J.F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979; trad. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

<sup>20</sup> Uso qui il termine legittimità per indicare in senso forte l'appropriatezza di un atto comunicativo che, nel caso del cinema documentario, svolge una funzione testimoniale e vive in una dimensione epistemologica e morale segnata dall'impegno all'autenticità.

<sup>21</sup> L'oscillazione tra queste due dimensioni nella cosiddetta seconda fase di Wittgenstein è stata sintetizzata e analizzata da Pier Aldo Rovatti nell'articolo *Il gioco di Wittgenstein*, in "Aut Aut", 337, gennaio-marzo 2008, pp. 55-74; l'articolo può essere consultato sulla piattaforma "OpenstarTs" dell'Università di Trieste all'indirizzo <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/14236> (consultato il 24/02/2019).

linguaggio e nella sociologia, degli strumenti interpretativi utili a pensare il documentario in una prospettiva morale e politica fondata sulla *responsabilità* e sulla *pluralità*.<sup>22</sup> Si tratta di esporre le potenzialità e le complessità del cinema documentario che, proprio come la performance linguistica indagata da Austin, Cavell, Felman, Butler e altri ancora, è ontologicamente esposto alla fallibilità. È all'interno di questa soglia, spesso labile, tra successo e fallimento della rappresentazione che occorre ripensare il cinema documentario come pratica fondata sull'impegno verso il reale.

### ***1.1 L'applicazione del paradigma performativo nello studio del documentario***

L'introduzione dell'espressione 'documentario performativo' si deve, come abbiamo detto, al lavoro di Bill Nichols. Lo studioso statunitense è noto per aver elaborato nel corso degli anni Novanta un modello classificatorio del documentario, sistematizzato e riassunto nel suo testo di maggiore successo a livello internazionale, *Introduzione al documentario* (2001).<sup>23</sup> L'autore individua, in particolare, sei modalità rappresentative che creano «una struttura semirigida entro la quale lavorare, predispongono convenzioni che un dato film può adottare e forniscono precise aspettative che gli spettatori vogliono vedere mantenute».<sup>24</sup> Le modalità descritte da Nichols sono quella espositiva, poetica, osservativa, partecipativa, riflessiva e performativa. Secondo l'autore l'ordine di queste modalità «corrisponde grossomodo a quello cronologico con cui sono state introdotte».<sup>25</sup> Le due modalità più antiche, cioè quella espositiva e quella poetica, sono connotate da un basso grado di «coinvolgimento tra il regista e il suo soggetto».<sup>26</sup> In queste due forme della rappresentazione documentaria le immagini e la loro composizione sono essenzialmente funzionali a illustrare un argomento o una tesi. Nel caso, ad esempio, dei documentari espositivi di tipo naturalistico o etnografico le riprese servono a descrivere una conoscenza scientifica che le precede e le guida. Sia che si tratti della catena alimentare nella savana o delle pratiche di caccia e pesca delle popolazioni indigene le immagini documentarie seguono una logica informativa e sottolineano «l'impressione di oggettività e di un'opinione

---

<sup>22</sup> Uso qui il termine 'pluralità nel senso attribuitogli da Hannah Arendt, ovvero come tratto essenziale della condizione umana e come fondamento della dimensione politica in cui l'uomo si realizza e si conosce in quanto *agency*. Approfondirò i concetti di pluralità e responsabilità al centro della filosofia arendtiana nel secondo capitolo, dedicato alla testimonianza.

<sup>23</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991; Id. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994 e Id. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001; trad. it. di A. Arecco, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006.

<sup>24</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 151.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 150.

sostenuta da ottimi argomenti»<sup>27</sup> in genere espressi dal commento fuori campo.<sup>28</sup> Nelle modalità osservativa, partecipativa e performativa, invece,

il rapporto tra il regista e la persona filmata diventa più diretto, personale e complesso. Lo spettatore ha la sensazione che l'immagine non sia solo indicativa di una parte della realtà storica, ma anche una registrazione indicativa dell'incontro reale tra il regista e il soggetto. L'idea di un coinvolgimento esteso tra regista e soggetto è spesso forte [...]. Il regista entra nel mondo dell'attore sociale attraverso interviste, conversazioni, provocazioni o altre forme di incontro e ha il *potere di alterare quel mondo. Qualcosa è messo a rischio in questi incontri.*<sup>29</sup>

Infine, secondo Nichols, appartengono alla modalità riflessiva quei film in cui si verifica uno spostamento del *focus* dal rapporto tra il regista e il reale a quello tra lo spettatore e i codici della rappresentazione documentaria. Intensificando la «riflessione su ciò che vuol dire rappresentare la realtà»,<sup>30</sup> questa modalità «spinge lo spettatore a essere maggiormente consapevole del rapporto con il documentario e con ciò che rappresenta e [...] cerca di modificare i pregiudizi e le aspettative del suo pubblico».<sup>31</sup>

Per Nichols queste modalità di rappresentazione descrivono punti di vista differenti, sebbene talvolta sovrapponibili, sul mondo e sulla conoscenza, che dipendono dal momento storico e dalla tecnologia disponibile e definiscono il particolare tipo di «voce del regista».<sup>32</sup> Non si tratta di una classificazione rigida né dal punto di vista stilistico — le sei modalità possono, infatti, congiungersi e sovrapporsi nella pratica documentaria — né dal punto di vista storico. Le tendenze performative e riflessive, ad esempio, emergono sin dalle origini del cinema documentario, in concomitanza con quelle espositive e poetiche. Secondo lo studioso statunitense, da un punto di vista storico,

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 161.

<sup>28</sup> La *voice over* connotata da obiettività e onniscienza è tipica della modalità espositiva. Nella maggior parte dei documentari di questo tipo, sottolinea Nichols, «il commento fuori campo sembra provenire letteralmente “dall’alto”; possiede la capacità di giudicare le azioni del mondo reale senza esserne invischiato». Ivi, pp. 161-162.

<sup>29</sup> Ibidem (corsivo mio).

<sup>30</sup> Ivi, p. 184.

<sup>31</sup> Ivi, p. 187.

<sup>32</sup> Come ha evidenziato Noël Carroll, in riferimento al testo di Nichols *Representing reality*, gli studi dell'accademico americano si concentrano principalmente su film definibili come “art-documentary”. Questa prospettiva di ricerca motiva l'uso dell'espressione «voce del regista», che attesta il rilievo assegnato da Nichols al concetto di autore. La maggior parte dei documentari prodotti nella storia del cinema e della televisione hanno, com'è noto, un carattere espositivo o informativo. In questi documentari, predominanti in termini quantitativi e fondamentali per l'idea stessa di “documentario” nel senso comune, la figura del regista svolge un ruolo secondario, sottoposto di norma agli obiettivi comunicativi dell'istituzione o del *broadcaster* che ha commissionato la produzione. Per Carroll, dunque, «Nichols's concern with reflexivity can be explained [...] by the fact that film scholars are primarily interested in one kind of documentary film, a kind which, by the way, is probably less statistically significant than documentary motion pictures or informational films [...]. That type of nonfiction film is what might be called the art-documentary». N. Carroll, *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism* in D. Bordwell e N. Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996, p. 293.

la grossa frattura temporale si colloca, approssimativamente, intorno al 1960. È questo il momento in cui la registrazione portatile del suono sincronizzato divenne realtà e le modalità osservativa e partecipativa divennero predominanti. Esse sono sostanzialmente diverse da quelle espositiva e poetica perché la reale presenza fisica del regista in un dato momento storico assume una nuova e profonda importanza. Le diverse modalità, dunque, possono apparentemente fornire una storia del cinema documentario, ma lo fanno in modo imperfetto [...], non costituiscono una genealogia del genere documentario, ma un insieme di risorse disponibili a tutti.<sup>33</sup>

Nichols pone la modalità performativa al polo opposto sia della modalità osservativa e dell'apparente oggettività del suo sguardo sia della modalità espositiva e dell'obiettività del suo commento. Il documentario performativo è segnato dall'«intensità emotiva e dall'espressività soggettiva»<sup>34</sup> e ha preso

una forma compiuta durante gli anni Ottanta e Novanta. Le sue radici più profonde sono all'interno di quei gruppi il cui senso di comunità era cresciuto nel tempo, come risultato di una politica di identità. Questa forma di organizzazione politica, spesso militante, su una base diversa da quella di classe, affermò la relativa autonomia e la singolarità sociale di gruppi marginalizzati. Questi film rifiutavano tecniche come il commento fuori campo onnisciente, non perché mancassero di umiltà ma perché appartenevano a un'epistemologia, o modo di vedere e percepire il mondo, che non era più ritenuta accettabile. Stanchi di sentire altri parlare di loro, i membri di questi gruppi cominciarono a parlare per se stessi.<sup>35</sup>

Come ha sottolineato Noël Carroll<sup>36</sup> la proposta interpretativa di Nichols si basa sull'assunto che nella rappresentazione documentaria «any given standard for objectivity will have embedded political assumptions».<sup>37</sup> Per Nichols, infatti, persino:

l'apparente neutralità e il tono da “questi sono i fatti”, tipici del cinema osservativo, sono nati alla fine dei calmi anni Cinquanta e nel momento di massima presenza delle forme di sociologia descrittive e basate sull'osservazione. Si sono poi sviluppati come l'impersonificazione di una presunta “fine dell'ideologia” e come nuovo interesse nei confronti del mondo di tutti i giorni.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 152.

<sup>34</sup> Ivi, p. 154.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Nel saggio *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism* Carroll sviluppa una critica alle teorie documentarie di Michael Renov e Bill Nichols. Secondo Carroll i due autori condividono un approccio postmoderno alla *nonfiction* che esclude la possibilità di una rappresentazione obiettiva del reale. Per Nichols e Renov il discorso documentario, infatti, costruisce i propri oggetti e dipende da un'ideologia. Carroll evidenzia in particolare l'influenza del pensiero storico di Hayden White su queste teorie segnate dal relativismo.

<sup>37</sup> B. Nichols, *Representing Reality*, op. cit. p. 195.

<sup>38</sup> Id., *Introduzione al documentario*, op. cit., pp. 153-154.

In questa ottica i film documentari riconducibili alle modalità espositiva e osservativa negano o tentano di nascondere:

their own processes of construction (and their formative effects), and/or they make political assumptions, including these: that facts are self-evident, that rhetoric is an appropriate part of representation, and that documentaries have the capacity to move audience members to accept what they've been shown as true.<sup>39</sup>

A tal proposito, in *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*, Carroll evidenzia come la prospettiva interpretativa di Nichols si inserisca nel quadro storico e culturale postmoderno e si richiami a un approccio post-strutturalista teso a negare a livello ontologico la possibilità per il cinema di accedere *seriamente*<sup>40</sup> al reale, riducendo lo spettatore a una posizione del tutto passiva;

Post-Structuralist notions of the spectator cannot recognize differences between spectators, because as we have seen, they build the ideological effect of the cinema into the apparatus itself, proclaiming it a kind of universal effects machine that works on everyone the same way. [...] Any rhetoric that denies the legitimacy and importance of informative and evidential uses of motion pictures, and finds only deceptions and manipulations, presents a one-sided, indeed, paranoid picture of the nonfiction film and its cultural and psychological effects<sup>41</sup>

I documentari performativi, per Nichols, enfatizzano stilisticamente il coinvolgimento dell'autore rispetto al tema del film, mettendo in scena, anche con strumenti finzionali, un'esperienza conoscitiva personale e intima. Il reale non è qui presentato come un dato esteriore, ma come il prodotto di un'interazione e di una costruzione tra e di soggetti, mescolando

liberamente le tecniche espressive che danno forma e densità alla fiction (inquadrature soggettive, colonna sonora musicale, espressione di stati mentali soggettivi, flashback e fermo immagine, ecc.) e le tecniche di oratoria per affrontare i problemi sociali che né la scienza né la ragione possono risolvere.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> N. Carroll, *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*, op. cit., p. 292.

<sup>40</sup> In *Postmoderno e cinema*, Luca Malvasi analizza la centralità dell'ironia nell'estetica postmoderna, sottolineando come essa si leghi a un rapporto di tipo scettico e decostruttivista con il reale. Il superamento culturale del paradigma postmoderno tra gli anni Novanta e l'inizio del Duemila si caratterizza per il bisogno di ritrovare una relazione epistemologica e morale con il mondo sotto il segno di una nuova serietà. L. Malvasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci editore, Roma 2017.

<sup>41</sup> Noel Carroll, *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*, op. cit. p. 295.

<sup>42</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 194.

Nichols dichiara che l'applicazione del concetto di 'performatività' al documentario «è diverso da quello ben noto che ne fece il filosofo J.L. Austin nel suo libro *Come fare cose con le parole*»,<sup>43</sup> poiché:

Per Austin, il discorso normalmente si riferisce a cose esterne a esso e non altera quella realtà. *Il discorso performativo è un'eccezione*. In questo caso dire qualcosa diventa una forma di azione: ne sono degli esempi i comandi o pronunciamenti da chi ha l'autorità per enunciarli e le promesse fatte per essere mantenute: l'ufficiale che dice 'Fuoco' a un plotone di esecuzione, il prete che dice 'Vi dichiaro marito e moglie', e la persona che dice 'ti ripagherò' attraverso le parole compiono azioni. La natura della realtà cambia. I documentari performativi non agiscono in questo senso. La rappresentazione qui attinge in modo molto più significativo alla tradizione attoriale per aumentare il coinvolgimento emotivo nei confronti di una situazione o di un ruolo.<sup>44</sup>

La performance va qui interpretata non nel senso filosofico-linguistico, ma in un senso attoriale che può indicare tanto le capacità artistiche ed espressive dell'individuo-attore<sup>45</sup> quanto il suo 'ruolo sociale'.<sup>46</sup> La performatività del cinema documentario non va, cioè, concepita secondo Nichols da un punto di vista pragmatico, in linea con la proposta teorica identificativa della *svolta linguistica* novecentesca, ma piuttosto come accentuazione di uno stile discorsivo libero, adatto a rappresentare e a sostenere punti di vista critici — del soggetto-regista o di gruppi sociali e politici minoritari. Nichols pone all'interno di questa modalità film come *Tongues Untied* (Marlon T. Riggs, 1989) e *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990), entrambi dedicati alla scena *queer* e *drag* delle minoranze afroamericane e latine newyorkesi, nei quali gli attori sociali rappresentati sono immersi in una dimensione performativa a cavallo tra lo spettacolo e l'affermazione politica della propria identità. Per Nichols appartengono inoltre alla modalità

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 191.

<sup>44</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 32. Ho sottolineato in corsivo l'affermazione sull'eccezionalità del discorso performativo perché, come vedremo, non è corretta. Per Austin, infatti, il discorso performativo nonostante le apparenze non è un'eccezione.

<sup>45</sup> Il riferimento in questo caso è all'ambito delle performance culturali su cui tornerò a breve.

<sup>46</sup> L'idea di ruolo sociale come performance è stata sviluppata, in particolare, da Erving Goffman. La metafora teatrale è usata da Goffman come strumento interpretativo per lo studio delle interazioni sociali nel suo testo più noto: E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Book, New York 1959. Lo studioso statunitense ha proposto qui una lettura dei fenomeni microsociologici basata sull'analisi delle interazioni strategiche tra i partecipanti entro una situazione relazionale data (il lavoro, la famiglia, le istituzioni, etc.). Per Goffman i contesti comunicativi che scandiscono la nostra quotidianità (c.d. *frames*) possono essere pensati come palcoscenici (*stages*) in cui i soggetti si auto-rappresentano come membri di un gruppo che condivide la medesima definizione della situazione. L'approccio teatrale alla sociologia è il perno del lavoro di ricerca sul campo e delle riflessioni teoriche goffmaniane. Come ha sottolineato Ivana Matteucci nell'introduzione all'edizione italiana di una delle ultime e più complesse opere di Goffman «la rappresentazione teatrale non appare più qui come semplice metafora del comportamento individuale, ma è una versione dai toni più accesi e dai contorni più netti di tale comportamento. La rappresentazione scenica va esaminata perché, essendo pianificata secondo un copione e realizzando una profonda oggettività, consente un facile accesso allo studio dell'attività e dell'esperienza individuale. Il teatro è distinto dalla vita quotidiana solamente in base al *frame*». I. Matteucci, *Introduzione*, in E. Goffman, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2013, (ebook) Titolo originale dell'opera, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1974.

performativa i documentari che raccontano un'esperienza intima, e spesso dolorosa, vissuta in prima persona dal regista come, ad esempio, *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) e *Valzer con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008).<sup>47</sup> Qui il ricorso alla messa in scena e la manipolazione delle riprese e del materiale d'archivio rispondono al bisogno di ri-costruire e ri-definire il senso di un reale traumatico.

Stella Bruzzi, a differenza di Nichols, dichiara nel suo testo più noto, *New Documentary* (2001), di fare riferimento proprio allo sfondo filosofico e linguistico delineato da Austin. La studiosa afferma programmaticamente che la sua analisi:

Will focus upon documentaries that are performative in the manner identified by Butler and others after J.L. Austin – namely that they function as utterances that simultaneously both describe and perform [...]. A parallel is to be found between performative utterances and the performative documentary which — whether built around the intrusive presence of the filmmaker or self-conscious performances by its subjects — is the enactment of the notion that a documentary only comes into being as it performed, that although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it, the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality. Unlike Nichols, who finds it hard to disguise his latent wariness of the performative documentary mode, supposing that the more a documentary 'draws attention to itself', the further it gets from what it represents, this study will view the performative positively.<sup>48</sup>

In aperto contrasto con l'impostazione tassonomica di Nichols, Bruzzi sostiene in questo testo che la performatività non serve solo a descrivere un approccio al reale *stilisticamente* alternativo all'osservazione diretta o all'esposizione informativa, ma rappresenta l'apice di un processo di maturazione della forma documentaria *tout court*. Anche per la studiosa inglese, come per Nichols, da un punto di vista storico la forma performativa si diffonde nel cinema *nonfiction* a partire dagli anni Ottanta con l'avvento della tecnologia digitale e lo sviluppo di una sensibilità postmoderna molto critica rispetto al concetto di oggettività e alle 'pretese' di verità del discorso storico e mediatico. In particolare, sottolinea l'autrice:

What is emerged in recent documentary practice is a new definition of authenticity, one that eschews the traditional adherence to observation or to a Bazinian notion of

---

<sup>47</sup> *Tarnation* esplora il rapporto drammatico del regista Jonathan Caouette con la madre affetta da disturbi mentali tramite un lavoro di rielaborazione artistica di video amatoriali e materiale d'archivio di diverso tipo (fotografie, spezzoni di film e programmi televisivi, ecc.). *Valzer con Bashir* è un film d'animazione che ricostruisce la memoria traumatica del regista, ex soldato israeliano durante la guerra del Libano del 1982. Al centro del racconto e del trauma di Folman c'è l'evento più crudele di questa guerra, il massacro di Sabra e Shatila in cui le Falangi libanesi cristiane, con la complicità dell'esercito israeliano, sterminarono centinaia di civili palestinesi e sciiti libanesi.

<sup>48</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 21.



transparency of film and replaces this with a multi-layered, performative exchange between subjects, filmmakers/apparatus and spectators.<sup>49</sup>

In questo quadro la performatività segnala, anzitutto, una presa di coscienza riguardo al carattere essenzialmente interpretativo della rappresentazione documentaria:

The erroneous assumption that documentaries aspire to be referential or ‘constative’ to adopt Austin’s terminology (that is, to represent an uncomplicated, descriptive relationship between subject and text), is being specifically targeted in performative films, which are thus not breaking with the factual filmmaking tradition, but are a logical extension of that tradition’s aims, as much concerned with representing reality as their predecessors, but more aware of the inevitable falsification or subjectification such representation entails.<sup>50</sup>

Il passaggio tecnologico dall’analogico al digitale ha segnato il superamento dell’ontologia dell’immagine fotografica su cui Bazin aveva fondato la propria teoria realista del cinema — una teoria, come vedremo meglio nel secondo capitolo, di grande rilievo per gli studi dedicati alla *nonfiction*. Questo mutamento di paradigma, unito ai processi di mediatizzazione e mercificazione del reale caratteristici della società postindustriale e della cultura postmoderna,<sup>51</sup> viene assunto da Bruzzi come presupposto di un nuovo modo di concepire il cinema documentario fuori e oltre l’utopia della trasparenza e dell’oggettività dell’immagine-traccia baziniana. Questi fenomeni hanno indirizzato il documentario verso un approccio critico che contesta il valore veritativo della cosiddetta ‘immagine fattuale’. Che si tratti di immagini di origine analogica o digitale, le riprese di una qualsiasi porzione di realtà o di un evento occorso indipendentemente dalla sua rappresentazione non ci restituiscono una verità autoevidente. Le immagini si trasformano in notizie e prove solo attraverso un processo interpretativo che integra la loro costitutiva parzialità.

Un esempio di questa condizione è rappresentato per Bruzzi dal filmato che consegnò alla storia il momento dell’assassinio del Presidente Kennedy a Dallas nel 1963. I ventidue secondi della ripresa amatoriale di Abraham Zapruder sono le immagini in movimento più drammatiche e importanti nella storia degli Stati Uniti fino all’attentato alle Torri Gemelle dell’11 Settembre 2001. Questa ‘registrazione accidentale’, sottolinea la studiosa inglese, è stata ed è ancor oggi considerata, allo stesso tempo, come un documento inattaccabile e aperto a interpretazioni

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 186.

<sup>50</sup> Ivi, p. 187.

<sup>51</sup> Si pensi alle riflessioni di Gianni Vattimo sulla contemporaneità come epoca della comunicazione generalizzata, in cui tutto è destinato, in un’ottica di mercato, a divenire oggetto di comunicazione, e alle analisi di Jean Baudrillard sul farsi simulacro del mondo. Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989; J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, Paris 1981 e Id., *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995.

multiple; ci consegna il momento esatto dello sparo, il fatto nella sua istantaneità, ma non ci indica nessuna verità saliente rispetto all'evento. Si tratta, infatti, di

An open series of images that can be used to 'prove' a multitude of conflicting or divergent theories about the assassination. This is the footage's burden of proof: that as an authentic record, it functions as incontrovertible 'evidence', whilst as a text incapable of revealing conclusively who killed President Kennedy it functions as an inconclusive representation. What the Zapruder film demonstrates, is an irresistible desire [...] for manipulation, narrativisation or conscious intervention, despite the avowed detestation of such intrusions upon the factual image.<sup>52</sup>

A seconda dell'uso argomentativo che se ne fa, il filmato di Zapruder può servire a sostenere oppure a screditare tesi investigative differenti.<sup>53</sup> L'oggettività, intesa come fattualità, di questa ripresa può trasformarsi in una prova solo attraverso un atto di *ri-interpretazione* discorsiva. Il documento audiovisivo, in altre parole, risulta privo di significato senza l'integrazione apportata dalla specifica performance probatoria e argomentativa in cui è inserito e di cui è responsabile il regista o l'istituzione che la presenta. Il fatto che l'oggettività di un'immagine non ne determini il valore di evidenza è facilmente deducibile a partire dalla comune esperienza spettatoriale;<sup>54</sup> le immagini cinematografiche 'affermano' una realtà non perché rispecchiano il mondo, ma perché esprimono un giudizio su di esso.

L'inconsistenza probatoria delle registrazioni di accadimenti non predisposti dal regista o dall'istituzione committente, — ovvero tutte quelle riprese che colgono casualmente un fatto storico saliente — è stata approfondita nella raccolta curata da Vivian Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television and The Modern Event* (1996). Nel saggio "*I'll See it when I believe it": Rodney King and the Prison-house of Video*,<sup>55</sup> Frank Tomasuolo analizza il contenuto e gli effetti di ricezione del drammatico filmato che documenta il pestaggio di Rodney King, un tassista afroamericano, da parte della polizia di Los Angeles. Tomasuolo sottolinea come, a fronte di un contenuto apparentemente oggettivo e palese — un uomo disarmato e al suolo viene selvaggiamente picchiato da più agenti — questo videotape abbia prodotto effetti differenti e addirittura opposti, a seconda del suo contesto d'uso e della

---

<sup>52</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit. p. 20.

<sup>53</sup> Esemplificativa a questo riguardo la sequenza del film *JFK* (Oliver Stone 1991) in cui il filmato di Zapruder viene montato con una serie di scene che suggeriscono una molteplicità di ipotesi investigative circa l'assassinio, in parte esposte nel corso dell'attività della Commissione Warren.

<sup>54</sup> Si pensi, ad esempio, alle immagini dell'attentato alle Torri Gemelle, dimostrazione per la maggioranza dell'orrore e della follia omicida dei terroristi di *Al-Qā'ida* e interpretate, invece, da una minoranza come prove di improbabili teorie complottiste antigovernative (basate principalmente sull'idea che il rapido collasso dei due edifici sia stato determinato dallo scoppio contemporaneo di cariche esplosive poste alla base dei grattacieli).

<sup>55</sup> F. Tomasuolo, "*I'll See it When I Believe it": Rodney king and the prison-house of video*, in (ed.) V. Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television and The Modern Event*, Routledge, New York 1996, pp. 69-90.

posizione sociale dello spettatore chiamato a valutarlo. Mentre la diffusione televisiva del video, girato per caso da un comune cittadino, George Holliday, innescò un'immediata reazione di sdegno e rabbia tra la comunità afroamericana, sfociata nella rivolta di Los Angeles del 1992, l'utilizzo in sede processuale della medesima registrazione da parte degli avvocati della difesa del dipartimento di polizia contribuì in modo determinante all'assoluzione di ben tre dei cinque agenti imputati. L'autore sostiene che questa incredibile discrepanza funzioni come una sorta di test di Rorschach nazionale, facendo emergere, nelle sue interpretazioni alternative, l'appartenenza dello spettatore a un determinato gruppo etnico e/o classe sociale (da una parte, gli afroamericani delle periferie di Los Angeles e, dall'altra, la giuria di Simi Valley a schiacciante maggioranza bianca proveniente dai sobborghi cittadini più benestanti).<sup>56</sup> Questo duplice effetto dipende dall'uso propriamente performativo di questa registrazione. La difesa della polizia di Los Angeles, infatti, ha introdotto questo documento in sede dibattimentale con l'obiettivo di decostruirne l'impatto più immediato e sconvolgente che lo connotava nella sua diffusione televisiva. Attraverso una serie di strategie discorsive — che vanno dall'uso del *rallenty* agli ingrandimenti sui fermi immagine, fino al continuo intervento descrittivo e analitico dei difensori sul filmato — questo videotape ha finito col perdere la propria apparente autoevidenza, passando dallo status di prova incontestabile della brutalità della polizia a quello di testo stratificato, scomponibile e contestabile all'interno della dinamica agonistica del processo. Per Carl Plantinga, la sentenza emessa dalla giuria di Simi Valley dà, anzitutto, prova del fatto che

some of the most important information for a criminal prosecution was not shown by the video, such as criminal intent, the actions of the police and King before and after the video footage, whether King's attempts to rise are motivated by self-defense or aggression, and so on. We can simultaneously recognize the function of the photographic image as *icon* and its problematic nature in rendering visual information.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> P. Reeves, *King Trial: Jury Chosen - With White Majority*, in "The Independent", 23/02/1993, <https://www.independent.co.uk/news/world/king-trial-jury-chosen-with-white-majority-1474911.html> (consultato in data 26/02/2019)

<sup>57</sup> Per Charles S. Peirce l'immagine fotografica è indice poiché si fonda su una connessione di fatto, cioè, una contiguità fisica, tra oggetto e segno. Più di recente Schaeffer (1987) ha definito l'immagine fotografica come 'indice iconico' o 'icona indicale'. Per lo studioso francese l'instabilità nella ricezione dell'immagine fotografica nasce dall'oscillazione semiotica tra indice e icona, intesa, invece, come rapporto segno-oggetto basato sulla somiglianza. Nei loro studi sul documentario Bruzzi e Plantinga leggono l'immagine alla luce di questa oscillazione. La registrazione visiva di un fatto contiene tracce indicali, ma si dà, a seconda del contesto di fruizione, come un testo decodificabile in modi differenti. La molteplicità delle letture e la paradossalità degli effetti sui diversi spettatori del filmato dell'assassinio di Kennedy e di quello del pestaggio di Rodney King attestano la complessità semio-pragmatica dei documenti audiovisivi. C. Plantinga, *Rhetoric of Nonfiction Film*, in D. Bordwell e N. Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, op. cit., p. 315.

Questi esempi dimostrano, nella prospettiva delineata da Stella Bruzzi, che il valore dei documenti audiovisivi dipende dal loro uso performativo, infatti:

a documentary only comes into being as it is performed, that although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it, the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality<sup>58</sup>

L'eventuale contenuto informativo delle immagini cinematografiche non è la conseguenza logica della loro indicialità, ma il prodotto di un'azione rappresentativa regolata da una procedura riconoscibile.<sup>59</sup> Il riferimento da parte di Bruzzi alla nozione di performance in Austin e Butler serve soprattutto a segnalare questo passaggio storico da una prospettiva basata sul problema della corrispondenza al reale a una incentrata, invece, sul carattere e il potere trasformativo del documentario. La *nonfiction* contemporanea, esibendo, tramite la messa in scena, il carattere prospettico della rappresentazione cinematografica e televisiva della realtà, diviene consapevole della propria costitutiva performatività. La 'terza era del documentario'<sup>60</sup> si differenzia dalle correnti documentarie precedenti perché si interroga dichiaratamente sulle modalità di produzione e significazione dell'immagine cinematografica. Registi come Errol Morris, Werner Herzog, Rithy Panh e Joshua Oppenheimer hanno posto al centro della loro attività documentaria proprio il tema dell'interrogazione autoriflessiva.

In parallelo a questo tipo di *nonfiction* di stampo autoriale, politicamente e moralmente impegnata nel mondo, si sono affermate in ambito televisivo forme di rappresentazione ibride come la *docu-fiction* e i *reality-show* in cui, al contrario, il reale viene di norma sottoposto a processi di banalizzazione e di mercificazione. I mass media prima e oggi internet e i social network sembrano ridurre la realtà a un oggetto di consumo tra gli altri. Fondamentali nell'industria dell'intrattenimento contemporanea, le *docu-fiction* e *reality-show* separano la rappresentazione del mondo e degli attori sociali da quella dimensione morale, segnata dalla responsabilità dell'enunciatore, che connota sin dalle origini una parte significativa del cinema documentario. La contiguità storica tra questi due fenomeni — l'autoriflessività cinematografica e la mercificazione televisiva del reale — e la diffusione del pensiero e

---

<sup>58</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 186.

<sup>59</sup> Come ha evidenziato Maurizio Ferraris, il documento, in quanto testo, rappresenta e conferma una porzione della realtà sociale secondo convenzioni riconosciute dalla comunità e, generalmente, stabili. Nel 'testualismo debole' del filosofo torinese la *documentalità* ha, dunque, una doppia dimensione: ontologica (il documento è, cioè, un ente reale) e discorsiva (codificata ed efficace). M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce?* Laterza, Bari-Roma 2009.

<sup>60</sup> Questa periodizzazione è stata proposta in M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004 e in J. Ellis, *Documentary, Witness and Self-revelation*, Routledge, New York 2012.

dell'estetica postmoderna hanno fatto sì che nei *Media e Film Studies* penetrasse un sospetto generalizzato rispetto alle funzioni epistemologiche e politiche della rappresentazione documentaria.

Ne è un esempio l'approccio teorico al documentario dello studioso Michael Renov. Nell'introduzione della raccolta *Theorizing Documentary* da lui curata, Renov afferma:

Every documentary representation depends upon its own detour from the real, through the defiles of the audio-visual signifier (via choices of language, lens, proximity, and sound environment). The itinerary of a truth's passage (with "truth" understood as propositional and provisional) for the documentary is, thus, qualitatively akin to that of fiction. This is only another way of saying that there is nothing inherently less creative about nonfiction representations, both may create a "truth" of the text.<sup>61</sup>

Nell'ottica dello studioso, *Fiction e nonfiction* si differenziano solo in base al diverso *grado di deviazione* dal reale stabilito dalle scelte narrative e stilistiche adottate dai registi. La rappresentazione documentaria, non diversamente dal cinema di finzione, crea la propria verità che nulla ha a che fare con il mondo esterno. Nell'era postmoderna, il documentario è chiamato a prendere coscienza della propria essenza *fittizia*<sup>62</sup> e, di conseguenza, a rinunciare alle proprie pretese di verità. Quest'idea di *nonfiction* — considerata diversa dalla *fiction* solo per strumenti e stili — modulata a partire dal pensiero critico postmoderno appare ancora estrapolatamente pervasiva negli studi accademici dedicati al documentario. Secondo Ivelise Perniola, ad esempio, l'utilizzo massiccio dei *reenactment* e il crescente protagonismo della figura del filmmaker/performer, anziché funzionare come possibili e nuove strategie di ancoramento al reale, hanno definitivamente trascinato la forma documentaria nel regno del relativismo e della parzialità, così: «il cinema del reale di oggi riflette soltanto l'immagine di se stesso»<sup>63</sup> poiché in esso «non c'è verità, ma solo infinita rappresentazione».<sup>64</sup> In particolare, nel passaggio dall'osservazione alla performance, sostiene Perniola, viene smarrito il «principio di verificabilità spettatoriale della realtà descritta».<sup>65</sup>

Le analisi di Renov e le critiche di Perniola, inserendosi nel quadro postmoderno, si espongono a una serie di critiche. Come ha sottolineato Malavasi, ad esempio, questa prospettiva:

---

<sup>61</sup> M. Renov, *Introduction: The Truth About Nonfiction*, in Id., (ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, London-New York 1993, p. 5.

<sup>62</sup> Sulla scorta dell'idea di 'storia come narrazione' elaborata dai Hayden White, Renov propone di considerare tutte le forme di rappresentazione audiovisiva se non *fictional*, almeno *fictionive*. Sono *fictional*, traducibile in italiano con 'fittizionali', le opere cinematografiche e televisive basate sull'immaginazione 'pura', mentre sono *fictionive*, nell'accezione italiana di 'fittizie', tutte le rappresentazioni audiovisive che narrano il reale, trasformando gli eventi in storia. Ivi, p. 6.

<sup>63</sup> I. Perniola, *L'Era Postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014, p. 73.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 110.

offre un'interpretazione spesso estrema (non l'unica, certo, ma sicuramente la più feconda) della questione dell'"autonomia iconica" delle immagini, del loro andare incontro all'uomo sempre e comunque «sotto il segno di una corporeità aliena», in quanto mai del tutto riconducibili alla dimensione umana cui pure devono la propria esistenza (Bredekamp, 2015, pp. 9-11). In particolare, esso sgancia questo potere esistenziale dell'immagine da un gesto di attribuzione culturale o simbolica da parte dell'uomo — tale per cui quella latenza o controparte che egli non controlla è pur sempre una sua "responsabilità" — per estremizzare il dato di un'autonomia comportamentale minacciosa.<sup>66</sup>

La lettura proposta dal postmodernismo non tiene conto di quella che Noël Carroll chiama la «struttura protocollare» dell'indagine documentaria e che regola, o dovrebbe regolare, la rappresentazione del reale e la sua fruizione spettatoriale. Richiamandosi al processo di *indexing* dei testi filmici messo a fuoco da Carroll, Plantinga afferma:

we typically view a film while knowing that it has been indexed, either as fiction or nonfiction. The particular indexing of a film mobilizes expectations and activities on the part of the viewer. A film indexed as nonfiction leads the spectator to expect a discourse that make assertions or implications about actuality. In addition, the spectator will take a different attitude toward those states of affairs presented, since they are taken to represent the actual, and not a fictional, world.<sup>67</sup>

Per Carroll la specificità del modo documentario deve, allora, coincidere con l'adesione da parte dell'enunciatore (regista o istituzione che sia) a una procedura finalizzata a un'approssimazione conoscitiva alla realtà:

Modes of inquiry and their associated avenues of communication are governed by protocols that have been established in order to secure the objectivity of conclusions in the relevant area of discourse. Many of these protocols are concerned with filtering out or diminishing the epistemically baleful effects of bias. These protocols may not succeed in rooting out bias in every case; they do not make the operation of bias impossible. But there is no reason to suppose that they do not work some of the time or even much of the time. The very fact that we can say that some nonfiction film fails to measure up to the relevant standards of objectivity suggests, if there is to be a meaningful contrast here, that some succeed, or, at least, could succeed.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> L. Malavasi, *Postmoderno e cinema*, op. cit., p. 134.

<sup>67</sup> C. Plantinga *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 322. L'*indexing* di un testo cinematografico orienta le attese e le aspettative dello spettatore. Quando, infatti, un film «is indexed as a nonfiction film that tells us something about its commitments, specifically that it is committed to certain standards of scientific accuracy and attendant protocols of objectivity. We, in turn, base our evaluations of such a film, to a large extent, on its achievement with respect to these standards and protocols in virtue of the film's commitment to a specific form of nonfiction exposition» N. Carroll, *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*, op. cit., p. 296.

<sup>68</sup> Ivi, p. 300.

La fallibilità della procedura documentaria è l'altra faccia della sua efficacia e dipende, questa è la nostra tesi, proprio dalla natura performativa — nel senso descritto da Austin — della rappresentazione documentaria. Certo, come ha sottolineato Nichols, i documentari non producono sulla realtà gli effetti immediati e convenzionali caratteristici degli enunciati performativi espliciti descritti da Austin nella prima parte di *How To Do Things With Words*, come, ad esempio, il battesimo o il comando. L'esperienza spettatoriale ci suggerisce, però, l'affinità con almeno un'importante tipologia di enunciato performativo: la promessa. Secondo John R. Searle, «la caratteristica essenziale di una promessa è che essa è l'assunzione dell'obbligo di eseguire un certo atto».<sup>69</sup> Un film o una serie tv, 'decodificati' dal pubblico come testi *nonfiction*, presuppongono l'assunzione di un preciso obbligo comunicativo da parte del regista: quello di non ingannare lo spettatore.<sup>70</sup> Non tutto ciò che vediamo in un film documentario deve corrispondere a fatti reali, ma tutto deve apparirci il più possibile 'sincero'.

Mi permetto di introdurre un esempio piuttosto didascalico per chiarire le affinità quasi intuitive tra l'enunciato performativo della promessa e la rappresentazione documentaria: pensiamo di assistere in televisione a un classico documentario naturalistico sulla vita delle tigri del Bengala. Ragionevolmente la nostra aspettativa sarà quella di ricavare una serie di informazioni sul comportamento e le abitudini di vita delle tigri nel loro reale ambiente naturale, ovvero nella regione che si estende tra il Bangladesh e lo stato indiano del Bengala Occidentale. Se dopo la visione ci venisse rivelato da fonte certa che il documentario è stato realizzato con animali addomesticati in un apposito set ricostruito in uno studio o con tecniche di computer grafica, ci considereremmo con ogni probabilità ingannati. Certo è concepibile il caso di un documentario didattico che usa tigri addomesticate o riprodotte graficamente o digitalmente, come nell'animazione, e dia rappresentazione accurata delle dinamiche etologiche delle tigri osservate sul campo oppure ricostruite scientificamente su basi indiziarie, ma ci aspettiamo di essere messi nelle condizioni di riconoscere la messa in scena. Nel caso dell'animazione il processo di finzionalizzazione è, almeno ora come ora, di per sé autoevidente; le aspettative dello spettatore verso il contenuto informativo e didattico di un film di animazione non sono necessariamente minacciate dall'iconicità dell'immagine e dalla scrittura che le precede e le accompagna in forma di *voice over* o di didascalie. In un

---

<sup>69</sup> J. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, trad. it., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 92. Searle ha proposto un'articolata sistematizzazione delle funzioni pragmatiche del linguaggio ordinario. Il filosofo statunitense, in particolare, ha sviluppato il tema austiniiano della performatività linguistica legandolo all'intenzionalità dell'enunciatore. Come vedremo più avanti, la teoria searliana degli atti linguistici segna uno scarto rispetto all'impostazione anti-psicologista di Austin.

<sup>70</sup> Per uno studio approfondito dei concetti di implicazione e presupposizione nell'ambito della pragmatica linguistica si rimanda a M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Laterza, Bari 2007.

documentario non giudichiamo la qualità informativa di un'affermazione come 'le tigri sono carnivore' in base all'aderenza dell'immagine al reale — dall'osservazione e dalla ripresa diretta di una molteplicità di tigri che si cibano di carne — poiché presupponiamo di assistere all'esposizione, e non alla dimostrazione, di una verità induttiva 'garantita' dalla scienza. La finzionalizzazione si espone al *sospetto* di falsificare il reale lì dove cela la propria origine. L'accusa di falsificazione non si pone su un piano semantico, ma su un piano relazionale e morale; non è rivolta alle immagini, ma ai rapporti tra i soggetti che le producono e le fruiscono. Un documentarista che *finge* — cioè, tace intenzionalmente una circostanza essenziale come, appunto, il tipo di rapporto tra immagini e realtà — di mostrarci delle tigri del Bengala in una giungla reale si espone a una serie di dubbi che riguardano l'*onestà* di chi ha prodotto le immagini e che possono pregiudicare l'efficacia (ma non necessariamente il contenuto di verità) dell'intera rappresentazione documentaria: perché non ci sono stati dati gli strumenti per decodificare correttamente il testo filmico? Perché siamo stati indotti a credere nella corrispondenza al reale della rappresentazione? Perché, in buona sostanza, il regista o il *broadcaster* ci hanno mentito?<sup>71</sup> Queste domande si riferiscono a una dimensione etica e politica in cui le scelte rappresentative del documentarista sono interrogabili entro un ordine di responsabilità: vengono, cioè, ricondotte a un'*agency* e giudicate dal pubblico in base al loro grado di autenticità ed efficacia.

## ***1.2 Felicità e infelicità degli atti linguistici performativi***

### ***1.2.1 La performance linguistica nella riflessione di J. L. Austin***

Le riflessioni di John L. Austin hanno svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo di tutta la pragmatica linguistica contemporanea. La proposta rivoluzionaria del filosofo inglese consiste nell'interpretare il linguaggio come forma di azione, anziché come *medium* neutro per la trasmissione di informazioni. Nei saggi contenuti nella raccolta *Philosophical Papers*<sup>72</sup> e nel

---

<sup>71</sup> Va specificato che, nella prospettiva di questa ricerca, la menzogna verrà sempre intesa come un'azione (im)morale attribuibile a un soggetto responsabile. Approfondirò nel secondo capitolo lo statuto morale della menzogna attraverso il confronto con le riflessioni di Jankélévitch, Derrida e Kristeva. «Mentire significherà sempre, deve sempre voler dire ingannare intenzionalmente l'altro in piena coscienza, sapendo ciò che si nasconde deliberatamente, senza mentire quindi a se stessi. E il destinatario deve essere sufficientemente altro per essere, nel momento della menzogna, un nemico da ingannare nella sua credenza» J. Kristeva, *Nuit de la justice*; trad. it. di C. Dobner, *La notte della giustizia all'alba del perdono*, EDB Lampani, Bologna 2018, p. 44. Il testo dell'intervento di Kristeva all'*Ecole nationale de le magistrature* di Bordeaux il 29 ottobre 2015 è disponibile nel sito <http://www.kristeva.fr/justice.html> (consultato il 9/2/2019).

<sup>72</sup> J. L. Austin, *Philosophical Papers*, II Edition, Oxford University Press, Oxford, 1970; trad. it. di P. Leonardi, *Saggi filosofici*, Guerini, Milano 1990.



ciclo di lezioni tenute ad Harvard nel 1955 — le *William James Lectures* raccolte poi nel testo *How To Do Things With Words* —<sup>73</sup> Austin delinea i principali aspetti e le logiche di funzionamento del linguaggio ordinario, illustrando il suo valore d'uso attraverso i poli della circostanzialità e della convenzionalità della situazione comunicativa.

L'autore oxoniense condivide, assieme all'intera filosofia del linguaggio ordinario di quegli anni, la nozione di uso del linguaggio esposta da Wittgenstein in *Ricerche filosofiche*.<sup>74</sup> Dopo un esordio teoretico sotto il segno della logica formale con il *Tractatus Logico-Philosophicus*, il filosofo austriaco abbandona la prospettiva analitica di stampo neo-positivista, mettendo in primo piano la molteplicità indefinita degli usi delle parole. Secondo la teoria wittgensteiniana dei giochi linguistici «il significato di una parola è il suo uso nel contesto e l'analisi filosofica è lo studio degli usi ordinari del linguaggio».<sup>75</sup> Come ha evidenziato Marina Sbisà,<sup>76</sup> Austin condivide i principali assunti del modello interpretativo wittgensteiniano.<sup>77</sup> In particolare, è possibile rintracciare quattro punti programmatici espressi nelle *Ricerche filosofiche* e presenti anche nella teoria del linguaggio austiniana:

1. L'idea di filosofia come modo di agire
2. La rinuncia a dire la totalità
3. La diffidenza nei confronti dei metalinguaggi
4. L'antimentalismo metodologico

È, dunque, a partire da questa prospettiva consapevolmente antimetafisica che Austin sviluppa una «cornice teorica in cui si possono distinguere con rigore diversi tipi o livelli di uso del linguaggio».<sup>78</sup> Il filosofo inglese punta, in primo luogo, a colmare il vuoto normativo che caratterizza l'impostazione essenzialmente descrittiva e metaforica delle *Ricerche*

---

<sup>73</sup> J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, II ed. Oxford University Press, Oxford 1975, trad. it. di C. Villara, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

<sup>74</sup> L. Wittgenstein, [G.E.M. Anscombe, german/english eds.], *Philosophische Untersuchungen/Philosophical investigations*, Blackwell Publishing, Oxford 1953, trad. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>75</sup> M. Sbisà e C. Penco, Nota introduttiva in J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, op. cit., p. XIII.

<sup>76</sup> Si veda M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Il Mulino, Bologna 1989. La seconda edizione di questo testo è consultabile presso la piattaforma openstarts dell'Università degli Studi di Trieste. <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/3390> (consultato in data 18/04/2018).

<sup>77</sup> Va specificato che non c'è prova che ci sia stata influenza diretta tra i due filosofi. La 'seconda filosofia' di Wittgenstein era certamente influente nell'ambiente in cui operava Austin, ovvero nella filosofia analitica di stampo anglosassone e, in particolare, nel contesto accademico di Oxford negli anni Cinquanta. Ciò nondimeno, è noto che Austin non avesse in simpatia il collega di Cambridge. Come hanno evidenziato Federica Berdini e Claudia Bianchi, «Austin contrasts the “desperate” Wittgensteinian image of the countless uses of language with his accurate catalogue of the various speech acts we may perform – a taxonomy similar to the one employed by an entomologist trying to classify the many (but not countless) species of beetles», F. Berdini e C. Bianchi, *John Langshaw Austin (1911–1960)*, in “Internet Encyclopedia of Philosophy”, <https://www.iep.utm.edu/austin/> (consultato in data 18/04/2018).

<sup>78</sup> M. Sbisà e C. Penco, Nota introduttiva, in J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, op. cit., p. XIV.

*filosofiche*, integrando la nozione d'uso di Wittgenstein con il concetto di *forza* elaborato da Frege:

Quale operazione permette a Austin lo sviluppo di un discorso sistematico? Il passo fondamentale è distinguere tra significato e forza. [...] La mossa di Austin non nasce dal nulla; è anticipata in qualche modo da Frege quando distingue tra il *sensu* di un enunciato linguistico (cioè il pensiero espresso da questo enunciato) e la *forza* assertoria (cioè il riconoscimento della verità del pensiero espresso dall'enunciato). Ma è senz'altro merito di Austin aver saputo cogliere nella distinzione tra senso e forza il perno di un'elaborazione sistematica; con Austin il concetto di forza assertoria (contrapposta da Frege tutt'al più a una forza interrogativa) si generalizza in un progetto di classificazione di diversi tipi di forza che permette di recuperare a un'analisi logico-filosofica aspetti relegati troppo facilmente a una dimensione meramente emotiva e comportamentale. Allo stesso tempo, si abbandona — o si tenta di abbandonare — il privilegio dato ai filosofi all'asserzione. [...] L'asserzione ora non è che uno dei tanti modi in cui si può usare il linguaggio, una delle diverse forze con cui si esprime un pensiero, sottoposta allo stesso tipo di regole che governano gli altri atti illocutori.<sup>79</sup>

È a partire da questo sfondo filosofico di riferimento che Austin introduce la famosa distinzione tra *enunciati constativi* (enunciati che descrivono cose) ed *enunciati performativi* (enunciati che fanno cose). Questa seconda classe inquadra, nella prima parte di *How To Do Things With Words*, quelle formule esplicite in cui il verbo dell'azione linguistica compare alla prima persona dell'indicativo. È il caso, ad esempio, dei voti nuziali, delle scommesse, degli atti testamentari, ecc.<sup>80</sup> Per quanto concerne questi casi speciali, in cui *dire* qualcosa equivale evidentemente a *fare* qualcosa, Austin ritiene sia necessario accantonare il criterio logico-semanticamente della verità/falsità proprio della constatazione per introdurre, invece, un criterio valutativo basato sulla felicità/infelicità del performativo. Non ha senso, infatti, giudicare gli enunciati 'battezzo questa nave Queen Elizabeth' o 'vi dichiaro marito e moglie' come veri o falsi, poiché essi non sono finalizzati a constatare uno stato di cose e fatti, bensì servono a produrre un nuovo stato del reale.

Per funzionare gli enunciati performativi devono, secondo Austin, rispettare sei regole:

(A. 1) Deve esistere una procedura convenzionale accettata avente un certo effetto convenzionale, procedura che deve includere l'atto di pronunciare certe parole da parte di certe persone in certe circostanze, e inoltre,

(A. 2) le particolari persone e circostanze in un dato caso devono essere appropriate per il richiamarsi [*invocation*] alla particolare procedura cui ci si richiama.

(B. 1) La procedura deve essere eseguita da tutti i partecipanti sia correttamente che

---

<sup>79</sup> Ivi, p. XV.

<sup>80</sup> Per un elenco dettagliato dei performativi espliciti proposti da Austin, si veda ivi, pp. 30-45.

(B. 2) completamente.

(Γ. 1) Laddove, come spesso avviene, la procedura sia destinata all'impiego da parte di persone aventi certi pensieri o sentimenti, o all'inaugurazione di un certo comportamento consequenziale da parte di qualcuno dei partecipanti, allora una persona che partecipa e quindi si richiama alla procedura deve di fatto avere quei pensieri o sentimenti, e i partecipanti devono avere intenzioni di comportarsi in tal modo, inoltre

(Γ. 2) devono in seguito comportarsi effettivamente in tal modo.<sup>81</sup>

Per Austin deve esistere, anzitutto, «una procedura convenzionale accettata e avente un certo effetto convenzionale»,<sup>82</sup> rispetto alla quale le circostanze e i partecipanti devono risultare appropriati. In secondo luogo, i partecipanti sono chiamati a eseguire la suddetta procedura in modo *corretto e completo* e, infine, gli stati mentali e i comportamenti dei partecipanti devono essere *appropriati e coerenti* rispetto alla situazione in corso e ai suoi effetti conseguenti. Posta l'esistenza di una procedura convenzionale, il parlante può rischiare di incorrere in un *atto nullo*, nel caso in cui le circostanze e le persone coinvolte non siano appropriate — come avviene per il matrimonio di un bigamo nel nostro sistema giuridico — oppure può rendersi responsabile di un *atto abusivo*, infrangendo gli impegni di sincerità e coerenza implicati nell'interazione convenzionale — come nel caso di una promessa fatta in assenza della volontà di mantenimento della stessa.<sup>83</sup>

L'isolamento preliminare degli enunciati performativi si rivelerà in *How To Things With Words* strumentale a dimostrare come tutto il linguaggio ordinario si identifichi di fatto con un fare interazionale sottoposto a condizioni di felicità e infelicità che precedono e fondano il giudizio di verità/falsità degli enunciati. L'esperienza comune del linguaggio — i modi in cui noi tutti quotidianamente ce ne serviamo per 'fare cose' — dimostra che gli enunciati, anche quelli di tipo prevalentemente informativo, vengono processati in base alla loro appropriatezza, completezza e coerenza all'interno di uno scambio comunicativo, prima che come veri o falsi. Questo passaggio dal criterio logico della verità/falsità proposizionale a quello pragmatico del successo o dell'insuccesso dell'atto illocutorio — inteso come quella parte dell'enunciazione dotata di una certa forza che si realizza *nel* dire stesso e si distingue tanto dall'atto locutorio (cioè il mero proferimento di parole dotate di significato) quanto dall'atto perlocutorio (ciò che

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 17.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> In altri termini, Austin propone di distinguere due modi di infelicità del performativo: 1) *Colpo a vuoto*: «l'enunciato è un colpo a vuoto quando la procedura cui abbiamo la pretesa di richiamarci non è riconosciuta, o è male eseguita», di conseguenza, l'atto linguistico è nullo o senza effetto. 2) *Abuso*: la procedura a cui ci richiamiamo è riconosciuta e ben eseguita, «ma non può essere applicata come si intende fare». Si tratta, dunque, di un atto ostentato o vuoto, come quando si promette senza l'intenzione di mantenere. Cfr. Ivi, p. 18.

otteniamo o riusciamo a fare *col* dire qualcosa) — ha segnato un punto di svolta negli studi filosofici sul linguaggio della seconda metà del Novecento.

Lo schema, purtroppo solo abbozzato da Austin a causa della sua prematura scomparsa, permette di pensare il funzionamento effettivo del linguaggio nell'ottica dell'azione e dentro una società formata da agenti. Se le condizioni di felicità e infelicità degli enunciati si impongono come primo e fondamentale criterio per la valutazione della validità e dell'efficacia linguistica, ciò non significa, però, che Austin rinunci al problema della verità. Nel saggio *Truth*,<sup>84</sup> come è stato rilevato dai curatori dell'ultima edizione di *Philosophical Papers*,

the word 'true' denotes the validity of an intended (or expected) correspondence between a representation and what it represents and dismantles confusions about the meaning of the words that underlie such a view, such as 'fact that' and 'corresponds'.<sup>85</sup>

Austin aderisce a quello che possiamo definire un *corrispondentismo debole*. La nozione di verità non viene affatto liquidata, ma si determina in base al suo uso nel fare comunicativo:

True descriptions and true accounts are simply varieties of true statements or of collections of true statements, as are true answers and the like. The same applies to propositions too, in so far as they are genuinely said to be true (and not, as more commonly, sound, tenable and so on). A proposition in law or in geometry is something portentous, usually a generalization, that we are invited to accept and that has to be recommended by argument: it cannot be a direct report on current observation—if you look and inform me that the cat is on the mat, that is not a proposition though it is a statement. In philosophy, indeed, 'proposition' is sometimes used in a special way for 'the meaning or sense of a sentence or family of sentences': but whether we think a lot or little of this usage, a proposition in this sense cannot, at any rate, be what we say is true or false. For we never say 'The meaning (or sense) of this sentence (or of these words) is true. What we do say is what the judge or jury says, namely that 'The words taken in this sense, or if we assign to them such and such a meaning, or so interpreted or understood, are true.'<sup>86</sup>

Come ha sottolineato Sbisà, Austin sembra, dunque, suggerire:

una trasformazione della nozione di verità: cercando la verità noi non cerchiamo qualche cosa di neutro, che astrae da punti di vista soggettivi, impegni, intenzioni, valori, ma ciò

---

<sup>84</sup> J.L. Austin, *Truth*, in J.O. Urmson e G.J. Warnock (eds.), *Philosophical Papers*, Third Edition, Oxford University Press, Oxford, 1979.

<sup>85</sup> Ivi, p. 176.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 118-119.

che cerchiamo presuppone e forse addirittura incorpora la felicità, che è conformità a regole.<sup>87</sup>

Secondo Stanley Cavell, l'interpretazione austiniana del linguaggio ordinario come procedura pragmatica convenzionale ci offre un ottimo strumento critico contro quella dissoluzione della realtà fattuale e del concetto di verità che caratterizza buona parte del pensiero contemporaneo, dal post-strutturalismo francese al riduzionismo psicologista.<sup>88</sup> Similmente, le proposte teoriche di Austin possono risultare utili nel rispondere allo scetticismo del postmodernismo e alle derive della negazione — sia ironica e consapevole sia consumistica e passiva — della distinzione categoriale tra *fiction* e *nonfiction*. Il cinema documentario si differenzia dal cinema di finzione non per la verità delle immagini, ma per la veridicità del discorso a cui dà forma. Sempre nel saggio *Truth*, Austin afferma:

A picture, a copy, a replica, a photograph — these are never true in so far as they are reproductions, produced by natural or mechanical means: a reproduction can be accurate or lifelike (true to the original), as a gramophone recording or a transcription may be, but not true (of) as a record of proceedings can be. In the same way a (natural) sign of something can be infallible or unreliable but only an (artificial) sign for something can be right or wrong.<sup>89</sup>

La copia o la riproduzione tecnica del reale può essere accurata o realistica, ma non vera poiché la verità, ci suggerisce Austin, è, prima di tutto, una proprietà del discorso, dipende da un giudizio e non da un rispecchiamento.

Nella terza era del documentario alla performance in senso austiniano dei testi filmici *nonfiction* si aggiunge un fattore su cui, come abbiamo visto, si concentrano le letture di Nichols e Bruzzi, ovvero la messa in scena della performance registica che coincide col mostrare l'interazione tra i soggetti rappresentati e chi li rappresenta e, al contempo, esporre la natura prospettica del cinema e dei media audiovisivi in genere. La messa in scena in questi casi serve a mettere in crisi l'idea di una verità immediata e indiscutibile. In particolare, a partire dagli anni Ottanta una parte del cinema documentario si è fatta interprete della 'crisi della rappresentazione' omogenea alla crisi delle grandi narrazioni descritta da Lyotard e Vattimo. I lavori di registi centrali in questa trasformazione del cinema *nonfiction*, come Lanzmann e Morris, si concentrano sulla decostruzione delle 'verità' stabilite dalle istituzioni

---

<sup>87</sup> M. Sbisà, *C'è del pragmatismo in J.L. Austin? Una rilettura delle proposte austiniane sul tema della verità*, in "Esercizi Filosofici", vol. 10, n. 2 (2015), pp. 230-245.

<sup>88</sup> S. Cavell, *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Blackwell, Oxford 1995.

<sup>89</sup> J.L. Austin, *Truth*, op. cit., p. 134.

e dai media e di quelle, più piccole ma non meno pervasive, che le persone raccontano agli altri e a se stesse. Il fatto che una tendenza significativa della rappresentazione documentaria contemporanea si sia orientata verso la scoperta delle falsità che percorrono il reale non significa che il cinema si sia liberato dell'idea di verità, al contrario, come ha evidenziato Linda Williams, Lanzmann e Morris sembrano voler sostenere che «truth exists *because* lies exist».<sup>90</sup>

Per Williams è necessario pensare il cinema documentario fuori dalla dicotomia realtà/finzione:

Instead of careening between idealistic faith in documentary truth and cynical recourse to fiction, we do better to define documentary not as an essence of truth but as a set of strategies designed to choose from among a horizon of relative and contingent truths. The advantage, and the difficulty, of the definition is that it holds on to the concept of the real—indeed of a “real” at all even in the face of tendencies to assimilate documentary entirely into the rules and norms of fiction.<sup>91</sup>

Se la rappresentazione nell'era della comunicazione generalizzata descritta da Vattimo, non può mai darsi come autentica, se l'opera d'arte può trovare il proprio effetto emancipatorio solo «in una esperienza dell'ambiguità»,<sup>92</sup> quale rapporto funzionale e positivo — in termini epistemologici, ma anche e soprattutto morali — può sussistere tra il documentario e la realtà comunemente intesa? In un mondo in cui l'immaginario mediatico minaccia di sostituire definitivamente il reale, o l'ha già sostituito come riteneva Baudrillard, la *nonfiction* può e deve — è questa, in particolare, la tesi di Bruzzi — ritrovare nell'autoriflessività la propria origine performativa, facendosi mezzo espressivo e politico per la «liberazione dalla rigidità dei racconti monologici e dai sistemi dogmatici del mito».<sup>93</sup> Da questo punto di vista, la riflessività che caratterizza la terza era del documentario non recide il rapporto diretto tra il soggetto che rappresenta e la realtà rappresentata, bensì lo enfatizza, esplicitando l'interdipendenza tra questi due poli.

Va rilevato che negli studi di Nichols il pensiero di Austin è, per così dire, ridotto alla sola dicotomia tra constativo e performativo, che, come abbiamo già visto, ha una funzione strumentale per il filosofo inglese, serve, cioè, a introdurre la performatività come chiave di lettura di tutto il linguaggio ordinario. Viene lasciata ai margini anche nel lavoro di Bruzzi la dimensione procedurale che in Austin lega l'atto linguistico a un impegno intersoggettivo e che

---

<sup>90</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth History and New Documentary*, in “Film Quarterly”, vol. 46, n. 3, Spring, 1993, p. 13 (corsivo mio).

<sup>91</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth History and New Documentary*, op. cit., p. 14.

<sup>92</sup> G. Vattimo, *La società trasparente*, op. cit., p. 35.

<sup>93</sup> Ivi, p. 36.

può, a mio avviso, avere un'utilità notevole per la prospettiva della studiosa inglese. La crescente autoriflessività del cinema del reale e la contaminazione tra *fiction* e *nonfiction* hanno, infatti, posto una serie di problemi etici che Bruzzi riconduce ai temi dell'onestà e dell'autenticità. Per la studiosa inglese «the performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation».<sup>94</sup> Se, da un lato, Bruzzi considera la performance documentaria contemporanea come espressione dell'impossibilità storica di produrre una rappresentazione autentica del reale, dall'altro, la studiosa mette in campo una nozione, seppur vaga, di onestà del regista, al fine di garantire la specificità della forma documentaria rispetto al cinema di finzione:

Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative 'honesty' that does not seek to mask their inner instability but rather to acknowledge that performance — the enactment of the documentary specifically for the cameras — will always be the heart of the non-fiction film<sup>95</sup>

Il riferimento a questa «alternative honesty» è ambiguo: perché escludere l'onestà tradizionale? Perché separarla dall'idea di 'autenticità'? Forse perché per autenticità si intende qui qualcosa di automatico e garantito distinto dallo sforzo di un'onestà critica? *New Documentary* non dà risposta a queste domande, ma il richiamo frequente all'onestà rivela il bisogno di ancorare la rappresentazione documentaria all'impegno e alla responsabilità del regista verso gli altri e verso il mondo reale. Bruzzi sceglie di non approfondire questa questione da un punto di vista filosofico. L'onestà chiamata in causa dall'autrice rischia per questo limite teorico di ridursi a una predisposizione critica del filmmaker nei confronti del reale che ci dice ben poco sulla sua attendibilità e sincerità. Definire la sincerità da un punto di vista esclusivamente 'intenzionale' è una mossa che Austin, avverso agli approcci psicologisti, non potrebbe in alcun modo ammettere — sebbene proprio l'intenzionalità sia divenuta la chiave della famosa riformulazione degli atti linguistici proposta da John Searle e il centro di tanta parte della pragmatica linguistica.<sup>96</sup> Secondo Austin la sincerità dell'enunciatore va analizzata come condizione necessaria (ma non sufficiente) per l'appropriatezza dell'atto comunicativo in base alle norme intersoggettive che regolano l'uso del linguaggio ordinario che ho esposto sopra.

---

<sup>94</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 183.

<sup>95</sup> Ivi, p. 187.

<sup>96</sup> J. Searle *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969; trad. it. di G. R. Cardona, *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Le neuroscienze e la psicologia possono approfondire gli effetti biochimici e gli stati mentali che contraddistinguono la sincerità, ma non possono orientarci nella fattualità delle nostre interazioni comunicative quotidiane né possono risolvere il segreto della coscienza in cui talvolta sono celate le intenzioni dell'enunciatore.<sup>97</sup> Se la questione della sincerità è nevralgica per la comprensione del modo in cui agiamo attraverso il linguaggio è perché essa svolge una funzione operativa immediata in gran parte dei nostri scambi comunicativi; se gli agenti sociali non si attribuissero reciprocamente e istintivamente un interesse a dire il vero, le performance linguistiche quotidiane diventerebbero inefficaci.

Il tema è cruciale perché è proprio sul senso filosofico e operativo dei concetti di 'autenticità' e di 'onestà' che si gioca, a mio avviso, il valore conoscitivo ed etico della rappresentazione documentaria come specifica pratica mediale, artistica e politica. Se, come ha motivato Guy Gauthier,<sup>98</sup> è impossibile definire ontologicamente la *nonfiction*, è però indispensabile riconoscerne la particolare struttura fenomenologica e la fenomenologia del documentario si dà in quella relazione triangolare tra spettatore, autore e soggetti filmici che è stata dettagliatamente descritta da Roger Odin. Non si tratta di una relazione unidirezionale tra regista e realtà, ma di un campo di forze in cui interagiscono le aspettative, le intenzioni e le convinzioni (gli sfondi ideologici) di tutti i partecipanti.

Nella prospettiva delineata da Austin parlare una lingua consiste nell'eseguire atti linguistici conformemente a delle regole, e questi atti non possono essere separati dagli impegni che ne sono parte essenziale. Similmente, nella prospettiva adottata in questa ricerca, il discorso e il linguaggio documentario funzionano in base a regole pragmatiche inscindibili dall'impegno dell'enunciatore cinematografico verso lo spettatore e verso gli attori sociali rappresentati. Il fatto che i documentari possano svolgere una funzione conoscitiva e morale fondamentale come nel caso di tanto cinema d'autore e non solo dimostra si per sé che l'impegno contratto dal documentarista nei confronti dello spettatore del film non può che essere di natura principalmente collaborativa.

In *Logica e conversazione* (1975), Grice propone un principio generale capace di dar conto di quelle che definisce 'implicature conversazionali', ovvero i significati non espliciti del parlante, la cui comprensione dipende dalle inferenze dell'ascoltatore oltreché dal contenuto

---

<sup>97</sup> Si pensi, ad esempio, alle critiche rivolte alla tecnica della macchina della verità che stabilisce, senza però provare, una correlazione causale tra gli stati fisici ed emotivi del soggetto e la verità di ciò che dice. Cfr. P. Marchetti, *La confessione tra ricerca della verità ed ermeneutica del soggetto*, in L. Lupària e L. Marafioti (a cura di), *Confessione, liturgie della verità e macchine sanzionate*, G. Giappichelli Editore, Torino 2015, pp. 7-20.

<sup>98</sup> G. Gauthier, *Le documentaire. Un autre cinéma*, Armand Colin, Paris 2003, trad.it di V. Pasquali, *Storie e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2010. In questo studio sistematico, dedicato alla storia del cinema documentario — dalle sue origini fotografiche alle sue più recenti evoluzioni a ridosso degli anni Duemila — Gauthier propone una lettura della *nonfiction* come forma rappresentativa che si autodetermina in relazione alle aspettative cognitive ed estetiche dello spettatore.



semantico della frase. Questo principio che regola la conversazione, secondo il filosofo inglese, dipende da una razionalità intersoggettiva, poiché:

i nostri scambi linguistici non consistono, di norma, in una successione di osservazioni prive di connessioni reciproche, e non sarebbe razionale se consistessero in ciò. È tipico che siano, almeno in certo grado, lavori in collaborazione; e ciascun partecipante vi riconosce, in certa misura, uno scopo o un insieme di scopi comuni, o almeno un orientamento mutuamente accettato. [...] A ciascuno stadio della conversazione, certe mosse sono comunque escluse in quanto conversazionalmente improprie. Potremmo allora formulare un principio generale approssimativo che ci si aspetterà che i partecipanti (*ceteris paribus*) osservino, e cioè: il tuo contributo alla conversazione sia tale quale è richiesto, allo stadio in cui avviene, dallo scopo o orientamento accettato dello scambio linguistico in cui sei impegnato. Lo si potrebbe chiamare *principio di cooperazione*.<sup>99</sup>

Da questo *principio di cooperazione* Grice fa derivare delle massime:

connesse alle aspettative che i partecipanti alla conversazione hanno nei confronti dei propri interlocutori: essi si aspettano che un interlocutore cooperativo dia un contributo né più né meno informativo di quanto è richiesto (Massime della Quantità), non dica ciò che ritiene falso o di cui non ha prove adeguate (Massime della Qualità), dica cose pertinenti (Massima della Relazione) e si esprima in forma chiara, non ambigua, concisa e ordinata (Massime del Modo).<sup>100</sup>

Quantità adeguata di informazione rispetto allo scopo, impegno a non dire il falso e a esibire prove e pertinenza rispetto alle aspettative spettatoriali sono massime che la rappresentazione documentaria sembra in genere condividere con l'idea di conversazione di Grice.

La *proceduralità* e la *collaborazione* che Austin e Grice pongono al centro del loro approccio pragmatico al linguaggio sono concetti che meriterebbero di essere ulteriormente approfonditi in relazione al cinema documentario. Per gli obiettivi di questo capitolo mi limito a sottolineare che il concetto di 'performatività' elaborato da Austin, e a cui Bruzzi si ricollega esplicitamente, non può essere pensato al di fuori di un rapporto con il vero. Come ha affermato Marina Sbisà, infatti:

---

<sup>99</sup> H. P. Grice, *Logic and Conversation*, in P. Cole and J.L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, New York Academic Press. New York 1975, pp. 41–58, trad. it. di G. Moro, *Logica e conversazione*, in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici: aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 199-219.

<sup>100</sup> P. Labinaz, *Profili: Paul Grice, "APhEx"* (Analytical and Philosophical Explanation), n. 6, 2012. Disponibile online all'indirizzo [http://www.aphex.it/public/file/Content20141117\\_12.APhEx6,2012ProfiliGriceLabinaz.pdf](http://www.aphex.it/public/file/Content20141117_12.APhEx6,2012ProfiliGriceLabinaz.pdf) (consultato in data 2/12/2018).

Quel che fa Austin è [...] richiamare il filosofo all'umiltà, a guardare alle cose piccole, a ragionare sui dettagli, nella speranza che a quel livello – evitate cioè le ipergeneralizzazioni – sia possibile, anche al filosofo, dire qualcosa di “vero”. Chi si pronuncia su temi importanti ma senza poter dare garanzie di verità non fa poi questa buona opera, sembra pensare Austin, mentre chi si esercita a dire cose vere dà comunque alla comunità a cui si rivolge un contributo positivo.<sup>101</sup>

Nell'opera di Austin 'dire il vero' significa, dunque, aderire a una pratica interpersonale umile, finalizzata a produrre un contributo conoscitivo e morale positivo nel mondo in cui viviamo. Dando voce all'intimità del soggetto o a soggetti marginalizzati, il documentario performativo — così com'è stato inteso da Bruzzi — fa, in fondo, questo: apre spazi di verità utili a orientare il giudizio dello spettatore sul mondo sociale.

C'è, però, un altro versante della performance austiniana, quello che pertiene alla sua intrinseca fallibilità. La performance, come abbiamo già visto, a volte è infelice e, nello specifico, per Austin può esserlo in due modi; può essere un colpo a vuoto o un abuso. L'infelicità della performance produce in entrambi i casi qualche tipo di conseguenza o effetto sul reale. L'effetto comune ai colpi a vuoto e agli abusi degli atti linguistici è la delusione delle aspettative condivise dai partecipanti all'interazione. La performance linguistica, come quella relazionale — penso, in particolare, agli studi sociologici di Erving Goffman sulla rappresentazione del sé —<sup>102</sup> e attoriale è infelice perché ci delude su livelli diversi.

Stanley Cavell e Shoshana Felman hanno letto Austin fuori dalla tradizione pragmatica di stampo searliano, che per molti versi la tradisce, mettendo in luce l'importanza teoretica della nozione austiniana di *fallibilità* in relazione allo studio dell'opera d'arte. Per Felman il passaggio dal piano del linguaggio ordinario a quello estetico è motivato dal riconoscimento di un fondo desiderativo comune a entrambe le dimensioni:

Like Don Juan, Austin too introduces into thinking about language the dimension of pleasure, quite distinct from that of knowledge; a dimension that is already implicit, moreover, in the success/failure. The Scandal of the Performative criterion of linguistic performance — success or failure that Austin labels, significantly, “felicity” or “infelicity” of action. Again like Don Juan, Austin, as philosopher and teacher, is above all an unbeliever and a demystifier, a theoretician of human error and illusion.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> M. Sbisà, *C'è del pragmatismo in Austin? Una rilettura delle proposte austiniane sul tema della verità*, op. cit., p. 231.

<sup>102</sup> John Ellis ha proposto un'interessante applicazione del concetto goffmaniano di 'performance' allo studio della rappresentazione documentaria. Cfr. J. Ellis, *Mundane Witness*, in A. Pinchevski e P. Frosh (eds.), *Media Witnessing, Testimony in the Age of Mass Communication*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009, pp. 73-89 e Id., *Documentary, Witness and Self-revelation*, op cit.

<sup>103</sup> S. Felman, *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 41-42.

Questa estensione della teoria del performativo all'esperienza estetica — che le scelte terminologiche di Austin (felicità/infelicità, successo/insuccesso) sembrano, in un certo senso, anticipare — mette in gioco una visione della soggettività molto diversa da quella al centro del paradigma razionalista o psicologista che si è imposto dopo e contro Austin su una parte della teoria degli atti linguistici. Per Cavell: «Austin's vision is of the human being as a field of vulnerability whose actions imply wider consequences and effects and results than we should have to be answerable for».<sup>104</sup> È sempre Cavell a elaborare l'idea di soggetto come *campo di vulnerabilità* attraverso il confronto tra la riflessione austiniana sulla responsabilità dell'agire linguistico e la questione della *différance* che in Derrida indica lo status di 'traccia' del linguaggio e la sua resistenza rispetto all'intenzionalità del soggetto:

I read Austin not as denying that I have to abandon my words, create so many orphans, but as affirming that I am abandoned *to* them, as to thieves, or conspirators taking my breath away, which metaphysics seeks, as is were, to deny. [...] Say then that the price of having once spoken, or remarked, taken something as remarkable [...] is to have spoken forever, to have entered the arena of the inexcusable, to have taken on the responsibility of responsiveness, of answerability to make yourself intelligible. It is recognizing *this* abandonment to my words, as to unfeasible epitaphs, presaging the leave-taking of death, that I know my voice, recognize my words (no different from yours) as mine.<sup>105</sup>

In questo bel passaggio, Cavell sottolinea il prezzo esistenziale e morale sotteso, inevitabilmente, all'uso delle parole: è proprio perché parlare significa derridianamente scavare differenze e lasciare tracce — resistenti alle intenzioni dell'altro e abbandonate al tempo — che il soggetto è investito di una responsabilità che lo definisce come essere umano. L'identità dell'uomo non è un dato già da sempre disponibile, ma il risultato di un faticoso processo di responsabilizzazione attraverso l'azione.

Nel prossimo paragrafo, dedicato alla nozione di performatività nella teoria del linguaggio di Judith Butler, approfondirò il rapporto tra la *fallibilità* degli atti linguistici e la *vulnerabilità* dei corpi che, materialmente, enunciano o sono interpellati nell'enunciazione. L'interpretazione butleriana del performativo, come vedremo, è estremamente critica nei confronti dell'idea di linguaggio come interazione collaborativa tra agenti responsabili su cui si basano, invece, la filosofia analitica di Austin e la teoria di Grice. Per Butler «il parlante

---

<sup>104</sup> S. Cavell, *Introduction*, in S. Felman *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, op. cit., p. XVI.

<sup>105</sup> S. Cavell, *What Did Derrida Want of Austin?* in Id., *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, op. cit., pp. 64-65.

assume la propria responsabilità solo attraverso il carattere citazionale del discorso». <sup>106</sup> La performance linguistica del soggetto è inesorabilmente sovradeterminata dai «retaggi d'uso che delimitano e autorizzano le parole di quel parlante». <sup>107</sup> L'essere umano quando parla — ammesso che sia 'titolato' a parlare — usa un linguaggio che lo precede e lo costruisce. Per la filosofa statunitense è solo nei modi in cui il soggetto articola, ri-configura e ri-colloca la sua possibilità di dire e la parola stessa, da sempre di altri, che si può dare l'azione dell'individuo che oscilla perennemente tra i poli opposti dell'adeguamento e della sovversione.

Sebbene questa ricerca adotti per molti versi una prospettiva più vicina al modello analitico austiniiano, <sup>108</sup> la riflessione strutturalista di Butler sulla performatività offre almeno due spunti di grande interesse per la rappresentazione documentaria del crimine e della colpa che indagherò in questa ricerca. Da un lato, l'opera della filosofa statunitense mette a fuoco un'idea di performance come prassi critica e politica fondata sul corpo e sulla sua visibilità e vulnerabilità e, dall'altro, lo strutturalismo di Butler applicato allo studio del linguaggio e del potere ci permette di approfondire il versante più opaco e perturbante della parola, soprattutto là dove questa parola svolge una funzione disciplinare evidente, come nel caso della legge.

La nozione di 'performance' impiegata da Bruzzi in *New Documentary* e accolta da Perniola nel testo *L'Era post-documentaria* sembra, sotto molti aspetti, essere maggiormente debitrice all'approccio butleriano che a quello austiniiano. Il documentario performativo degli ultimi trent'anni, secondo le due autrici, si è contraddistinto per la sua volontà e capacità di riconfigurare il senso del reale, 'emancipandolo' dai regimi di verità imposti dal potere. Si tratta, allora, di un cinema che *resiste* — e che per Perniola, a differenza di Bruzzi, è destinato a soccombere — alla costruzione discorsiva del potere finalizzata essenzialmente alla loro governabilità dei soggetti. Mentre per Austin permane, pur attraverso il riconoscimento della convenzionalità e parzialità del linguaggio, un impegno autentico alla verità, per Butler la verità non esiste, o meglio coincide foucaultianamente con la stessa convenzionalità e parzialità del linguaggio che la crea e ne afferma l'autorità

---

<sup>106</sup> J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York 1997; trad. it. di S. Adamo, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 61.

<sup>107</sup> Ivi, p. 40.

<sup>108</sup> Privilegiamo il modello di Austin per due ordini di ragioni: 1) La necessità di attribuire un significato al senso comune, ovvero all'esperienza del pubblico della *nonfiction*, che è basata, come abbiamo visto, sulla fiducia nella *sincerità* del regista e nella *serietà* della rappresentazione 2) La rappresentazione documentaria del crimine al centro di questo studio si confronta con la dimensione morale e, soprattutto, giuridica del reato. Il diritto penale nelle società democratiche si struttura e si esercita sull'idea di soggetto quale agente responsabile — salvo i casi in cui sia comprovata l'incapacità di intendere e di volere dell'imputato. La persona giuridica, nell'idealità che guida il diritto in funzione del principio di giustizia, non può coincidere con l'individuo passivo, sovradeterminato dal linguaggio e prodotto dal potere, che sta al centro della filosofia del linguaggio di Butler. In molti dei film che analizzeremo il nesso tra crimine e responsabilità è indagato attraverso le disfunzioni della giustizia e della società dei mass media.

### 1.2.2 La politica del performativo in Judith Butler

Judith Butler è la seconda fonte filosofica espressamente indicata da Stella Bruzzi in *New Documentary*. Gli studi successivi sul carattere performativo del documentario<sup>109</sup> accolgono, in genere, questo duplice riferimento teorico — la prospettiva analitica di Austin, da una parte, e la lettura post-strutturalista di Butler, dall'altra —, mettendo in evidenza lo sforzo comune di superamento del paradigma *constativo*. Sia per Austin sia per Butler, infatti, il concetto di performance fa da perno all'elaborazione di un modello interpretativo alternativo a quello positivista. L'opera di Austin dimostra l'essenza performativa del linguaggio a partire dallo studio di enunciati 'semplici' e riconoscibili dalla maggioranza delle persone nell'*agire* comunicativo quotidiano, Butler, invece, usa la nozione di performance per indicare il meccanismo complesso di produzione del soggetto nelle scienze, nelle istituzioni e nelle società. Avere un nemico comune (in questo caso il positivismo), non significa, ovviamente, condividere le medesime strategie né gli stessi obiettivi filosofici. Ciò è tanto più vero nel caso di Austin e Butler, rappresentanti di due tradizioni accademiche e, soprattutto, di due modi di fare filosofia per tanti versi opposti. Questa opposizione si esplicita, come ho già accennato, nelle due differenti prospettive sul soggetto adottate dalla tradizione analitica e da quella post-strutturalista. Semplificando, possiamo distinguere tra due fenomenologie del soggetto: sul versante analitico, un soggetto razionale-attivo-responsabile e sul versante post-strutturalista, un soggetto, invece, pulsionale-passivo-modellabile. Questi due versanti, tenuti separati nel mondo accademico, sono inscindibili nel vissuto reale di ognuno di noi e appaiono drammaticamente aggrovigliati nell'evento criminale. Vorrei, dunque, iniziare con l'approfondimento delle problematiche connesse a questo accostamento, per indagare, in un secondo tempo, i possibili margini di interazione tra le due prospettive in relazione al nostro oggetto di studio.

Come abbiamo visto, Bruzzi non si confronta approfonditamente con l'aspetto procedurale e razionale che contraddistingue la lettura analitica del linguaggio di Austin; la prospettiva del filosofo inglese rischia così di essere ridotta al solo gesto critico e di emancipazione dal modello constativo basato sulla dicotomia verità/falsità. Questi limiti teorici, come abbiamo già visto, possono essere stati determinati dall'impostazione fortemente descrittiva e storicista

---

<sup>109</sup> Mi riferisco agli studi già citati di John Ellis e Ivelise Perniola, ma anche, ad esempio, al testo di Laura Rascaroli dedicato al film saggio e al *subjective cinema*. Rascaroli adotta, infatti, la prospettiva performativa di Bruzzi nella sua analisi della rappresentazione *nonfiction* della soggettività, intesa dall'autrice come «product of text's adoption of certain strategies». Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York, 2009, p. 12.

di *New Documentary* e dall'influenza esercitata nella seconda metà degli anni Novanta dal pensiero postmoderno sullo studio della *nonfiction* cinematografica e televisiva. L'accostamento tra le analisi del lingua

ggio ordinario di Austin e l'indagine di Butler sulla performance — *Gender Trouble* (1990) e *Bodies That Matter* (1993) sono gli unici due lavori di Butler citati nella bibliografia di riferimento di *New Documentary* — merita, a mio avviso, un'analisi più ampia approfondita, in grado di mettere in evidenza le numerose e palesi discontinuità tra le due concezioni, ma anche i loro punti di contatto più rari e meno agevoli.

Nel corso dei primi anni Novanta, Butler si è concentrata sulla questione della produzione discorsiva del genere sessuale, divenendo in breve una delle autrici di riferimento dei cosiddetti *Gender Studies*. Sinteticamente, per Butler il genere non coincide con la dimensione biologica del sesso, bensì con «il meccanismo attraverso cui vengono prodotte e naturalizzate le nozioni di maschile e di femminile».<sup>110</sup> Proprio in quanto «modalità di configurazione culturale del corpo», i generi sessuali «non sono mai fissati una volta per tutte, ma fanno parte di un processo in cui vengono continuamente riformulati»,<sup>111</sup> ovvero performati. Butler formula questa ipotesi interpretativa in aperta contrapposizione alla prospettiva positivista che caratterizza la tradizione medico-biologica occidentale. Nella sua prima opera, *Gender Trouble*, la filosofa si avvale di una serie composita e assai articolata di riferimenti teorici, che vanno da Lacan ad Althusser per arrivare a Foucault, Derrida e Kristeva. Non è questa la sede per indagare la complessa rete di rimandi filosofici, psicoanalitici e sociologici che attraversano la prosa notoriamente oscura dell'opera di Butler sul genere. L'adesione a questo orizzonte post-strutturalista francese segna di per sé un cambio di paradigma radicale rispetto ad Austin e all'impostazione analitica di matrice anglo-americana in cui è immerso il suo lavoro.

Come ha sottolineato Marianna Ginocchietti, Butler elabora la propria nozione di performance a partire dal saggio di Derrida, *Signature événement contexte*.<sup>112</sup> In questo testo, il filosofo francese propone un confronto tra l'atto locutorio — isolato da Austin come l'atto di *dire* qualcosa in un dato momento — e il *grafema*, come segno grafico trasportabile e iterabile, cioè slegato dalla originaria volontà significante del soggetto. Sbisà illustra così le ragioni e il significato dell'analisi di Derrida:

---

<sup>110</sup> J. Butler, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 38.

<sup>111</sup> Ivi, p. 43.

<sup>112</sup> J. Derrida, *Signature événement contexte*, in Id., *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris 1972. Questo articolo di critica alla teoria degli atti linguistici è stato in seguito inserito e ampliato in J. Derrida, *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston 1988.

Derrida, in una polemica assai ricca di spunti, attacca violentemente il presupposto che il soggetto possa garantire del proprio atto tramite la propria intenzione. Egli sottolinea il rapporto fra scrittura e assenza (del destinatario, dell'oggetto, dello stesso emittente) e considera la scrittura, quindi l'assenza, la rottura col contesto, come fondamentale per ogni linguaggio e ogni uso linguistico, anche quegli usi orali su cui la teoria degli atti linguistici si è concentrata. L'iterabilità delle marche che caratterizzano gli atti illocutori (i loro indicatori di forza) rende sempre possibile citarle al di fuori delle situazioni comunicative che la teoria degli atti linguistici considera "normali" (in cui un soggetto si rivolge a un destinatario comunicandogli un senso intenzionale): qualunque marca linguistica, anche la stessa firma, per poter funzionare deve potersi staccare dall'intenzione presente e singolare della sua produzione. Non che con ciò l'intenzionalità scompaia; ma bisogna rendersi conto che essa non può più comandare tutta la scena dell'enunciazione. All'origine di ogni atto linguistico vi sono, per Derrida, società (più o meno) anonime a responsabilità limitata, una molteplicità di istanze, se non di 'soggetti', [...] una quantità di fenomeni che l'io cosciente del locutore e dell'uditore (istanze ultime della teoria degli *speech acts*) non è capace di incorporare in quanto tali.<sup>113</sup>

Nell'articolo *What Did Derrida Want of Austin?* Cavell sottolinea come in *Signature événement contexte* Derrida faccia riferimento a una concezione di performance che non è tratta direttamente da Austin, ma piuttosto dalla vulgata searliana degli atti linguistici.<sup>114</sup> L'opera di Searle e dei suoi epigoni, come abbiamo visto, imprime una connotazione psicologista all'idea di performance linguistica sviluppata da Austin. Sulla scorta del clima antimentalista diffuso nell'ambiente analitico angloamericano tra gli anni Trenta e Cinquanta, il filosofo britannico si è sempre posto in una posizione dichiaratamente polemica o sospetta rispetto al tema dell'intenzionalità del parlante. L'essenza intersoggettiva e procedurale del linguaggio ordinario, messa a fuoco da Austin, contraddice la semplificazione psicologista che contraddistingue un'ampia parte degli studi accademici dedicati alla pragmatica linguistica.

La *differenzialità* e la *citazionalità* della parola scritta evidenziano i limiti della dimensione 'intenzionale' del fare comunicativo e l'ingenuità di un'idea di linguaggio come mezzo neutro a disposizione di un soggetto libero. In Derrida prima, e in Butler poi, il rischio è però quello di spingere la critica all'intenzionalità fino agli estremi più scettici dell'irresponsabilità del parlante. Come afferma Ginochietti:

In Butler non si può mettere in relazione la performatività del genere con la responsabilità dell'agente performante. L'agente performa perchè si adatta a una pratica discorsiva o espressiva esistente, la sua performance si tramanda in quanto iterabile e i suoi effetti si impongono all'agente stesso. Sembra esserci una ineluttabilità della performance di genere

<sup>113</sup> M. Sbisà, *How to read Austin*, in "Pragmatics", vol. 17, n. 3. pp. 461-473 (traduzione mia).

<sup>114</sup> *Limited Inc* contiene altri tre testi di Derrida oltre al già citato *Signature event context*. Nell'ultimo saggio, *Afterword: Toward An Ethic of Discussion*, Derrida risponde alle critiche di John Searle, che lo aveva pubblicamente accusato di aver dato una lettura troppo oscura degli atti linguistici. Derrida afferma qui di aver recepito il senso della proposta austiniiana meglio di quanto non abbia fatto il collega americano banalizzandola attraverso la nozione di 'intenzione del parlante', ma in realtà entrambi sembrano piegare il significato della breve opera filosofica di Austin ai propri fini dimostrativi.

in Butler, mentre in Austin l'invocazione di una procedura può essere vista come iniziativa dell'agente: la procedura è di per sé iterabile, ma anche in casi in cui sarebbe appropriata è sempre possibile non invocarla e allora non segue effetto alcuno. Non c'è dunque in Austin normatività dell'effetto convenzionale nel senso di obbligo o costrizione a produrlo e comunque a produrne uno.<sup>115</sup>

L'opera di Butler mira a inquadrare il carattere intrinsecamente performativo, in contrasto con quello constativo, del binarismo maschile/femminile del genere, evidenziando come la loro sostanzialità sia, in realtà, solo apparente, ovvero frutto della produzione e della reiterazione culturale di modelli corporei istituzionalizzati. È sul riconoscimento di questa performatività originaria e intrinsecamente autoritaria del genere sessuale che si può e si deve fondare, secondo Butler, una strategia critica che trova nella citazionalità parodistica del *drag* — e nel suo effetto di disvelamento della retorica del genere — il proprio modello di 'sovversione' politica. Il *drag* è sovversivo non perché rivendica un'identità, ma perché ci mostra il carattere performativo e instabile dell'identità stessa, che nella prospettiva lacaniana e strutturalista adottata Butler può essere solo simbolica o immaginaria e mai reale. Per Butler, come per Derrida, l'unica *realtà* è, infatti, la differenza. È qui che subentra il secondo livello interpretativo della performance, non più intesa come dispositivo del potere finalizzato alla gestione normativa del soggetto, ma come pratica emancipatoria di risignificazione della corporeità fuori dai limiti dell'identità, come esercizio della differenza; il *drag*, ad esempio, presenta un'esibizione spettacolarizzante della struttura imitativa del genere tramite l'appropriazione 'performativa' di un'identità differente da quella biologicamente e socialmente attribuita.<sup>116</sup>

Stella Bruzzi affronta il versante butleriano della performance, prendendo come oggetto di studio il film *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990).<sup>117</sup> Ci siamo già brevemente soffermati sulla separazione nicholsiana tra i documentari performativi che hanno come oggetto una performance e i documentari performativi che realizzano una performance. Questa distinzione è inizialmente accolta da Bruzzi quando afferma:

There are two broad categories of documentary that could be termed performative: films that feature performative subjects and which visually are heavily stylised and those that are inherently performative and feature the intrusive presence of the filmmaker. Following

---

<sup>115</sup> M. Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in "Esercizi Filosofici" n. 7, 2012, pp. 76-77.

<sup>116</sup> Nella prospettiva di Derrida e Butler i termini 'realtà' e 'identità' non vanno intesi in senso positivo poiché, dal loro punto di vista, *esiste* solo la differenza da cui non si generano degli enti, ma degli effetti di realtà e identità sempre ricomponibili.

<sup>117</sup> Il film della Livingston è citato dalla stessa Butler in J. Butler, *Bodies that Matter. On the discursive limit of sex*, Routledge, New York 1993, pp. 14-19.



Judith Butler's discussion of it in *Bodies that Matter*, the most notable single film to fall within the former category is Jennie Livingston's *Paris is Burning* (1990) [...] a documentary about the issues of drag, and as such offers a useful discussion of performativity. [...] *Paris is Burning* plays a game with its audience inasmuch as its interviewees, however convincing, will always be open to 'reading' because we know, by virtue of the interview/performance juxtaposition, that they are performing/taking on another identity when at the drag balls. As a result, the more significant episodes of the film as far as an examination of performativity is concerned are those which occur beyond the parameters of the balls. There are fleeting moments in *Paris is Burning* when the film itself becomes performative, expressing the notion that documentary — like the drag performances it captures — is ephemeral, fluid and in an unstable state of redefinition and change. [...] For the most part, however, is a conventional film that espouses such stability but just happens to be about a group of individuals who do not.<sup>118</sup>

In *New Documentary*, in realtà, questa distinzione, appare solo strumentale all'introduzione della teoria di Butler. Fatta eccezione per *Paris is Burning*, infatti, i documentari presi in esame dalla studiosa inglese si riferiscono, nella loro quasi totalità, alla seconda modalità, cioè a quella relativa alla performance autoriale e all'iscrizione della soggettività del regista nella rappresentazione documentaria. I filmmaker analizzati in maniera estesa da Bruzzi, in particolare Molly Dineen, Nick Broomfield e Michael Moore, sono accomunati dall'esibizione della propria soggettività, anche corporea. Il passaggio tra una dimensione e l'altra (dal documentario su dei performer a quello di un performer) mi sembra, però, affrettato e non offre valide ragioni per lo spostamento della teoria butleriana dalle pratiche *drag* — al centro di *Paris is Burning* — alla rappresentazione documentaria *tout court*, anche lì dove il filmmaker si mostri esplicitamente come performer.<sup>119</sup>

La specificità del tema e la complessità teorica di *Gender Troubles* e *Bodies that Matter* non possono che acuire le problematiche del confronto tra il cinema *nonfiction* contemporaneo e il paradigma performativo in Butler. L'opera *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997) offre spunti di riflessione più centrati rispetto alla questione del *fare* comunicativo e politico del documentario performativo inquadrato da Bruzzi. In questo testo, Butler mette in relazione e tenta di integrare la teoria degli atti linguistici di Austin con la nozione derridiana di *citazionalità* e con il fenomeno dell'*interpellazione* analizzato da Althusser. Vale la pena riportare quasi per intero il passaggio in cui Butler propone questa integrazione:

Per Austin il soggetto che parla viene prima delle parole in questione. Per Althusser l'atto linguistico che porta il soggetto all'esistenza linguistica viene prima del soggetto in questione. Di fatto, l'interpellazione che viene prima del soggetto e lo forma in Althusser

---

<sup>118</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., pp. 187-189.

<sup>119</sup> John Ellis ha proposto di interpretare la performance del filmmaker nella *nonfiction* alla luce

sembra costituire la condizione che precede gli atti linguistici incentrati sul soggetto che popolano l'analisi di Austin. Tuttavia, Austin dice chiaramente di non pensare che i meccanismi del performativo dipendano sempre dall'intenzione di chi parla. Egli dimostra l'inadeguatezza di forme di psicologismo che richiederebbero che "atti interiori fittizi" accompagnassero la promessa, uno dei primi atti linguistici da lui presi in considerazione, per rendere effettivo quell'atto. [...] La forza dell'atto linguistico può essere separata dal suo significato e la forza illocutoria è assicurata dalle convenzioni. Come per Austin la convenzione che governa l'istituzione del promettere è onorata verbalmente anche nel caso di una promessa che nessuno intenda mantenere, così per Althusser si entra nel rituale dell'ideologia indipendentemente dal fatto che vi sia una credenza anteriore in quell'ideologia, tale da renderla vera. L'opinione di Austin secondo cui l'atto linguistico illocutorio è condizionato dalla sua dimensione convenzionale, vale a dire "rituale" o "cerimoniale", trova una controparte nell'insistenza di Althusser sul fatto che l'ideologia abbia una forma "rituale" e che il rituale costituisca l'esistenza materiale di un apparato ideologico. Il rituale è materiale nella misura in cui è produttivo, vale a dire nella misura in cui produce la credenza che sembra stare "dietro" di esso. [...] Per collegare la posizione di Austin e quella di Althusser bisognerebbe fornire una descrizione del modo in cui il soggetto costituito attraverso l'appello dell'Altro divenga in seguito un soggetto in grado di fare appello agli altri. In tal caso, il soggetto non è un agente sovrano con una relazione puramente strumentale con il linguaggio, né un semplice effetto la cui capacità di agire è pura complicità con precedenti operazioni di potere.<sup>120</sup>

L'oscillazione ontologica tra un soggetto agente e un soggetto agito dal linguaggio rappresenta il nucleo principale della riflessione butleriana ed è ciò che crea la possibilità per gli individui di contrastare l'implicita performatività del potere, di emanciparsi dalle marginalizzazioni del discorso sociale e culturale dominante:

Il performativo sociale è una parte cruciale non solo della *formazione* del soggetto, ma anche della continua contestazione politica e riformulazione del soggetto. Il performativo non è solo una pratica rituale: è uno dei rituali influenti con cui i soggetti sono formati e riformulati.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Il passaggio di *Parole che provocano* che abbiamo riportato, presenta alcuni problemi e lacune nell'interpretazione del pensiero austiniano. Ad esempio, in base a quanto abbiamo già detto, non appare corretta l'affermazione in apertura — «Per Austin il soggetto che parla viene prima delle parole che pronuncia». Austin non propone, infatti, nessuna particolare ontologia del soggetto. Più 'umilmente' il filosofo inglese parte dal presupposto, derivato dall'esperienza comune, che i soggetti compiono quotidianamente tramite le parole una serie di azioni. Queste azioni, per avere un'efficacia, *devono* poter essere attribuite a un soggetto responsabile e libero, a prescindere da come questo stesso soggetto viene 'pensato' dalla filosofia ontologica. Secondariamente Butler asserisce che per Austin «la forza illocutoria è assicurata dalle convenzioni», ma, come ha sottolineato Sbisà, in verità per Austin il richiamo alla convenzione non è sufficiente a garantire la forza dell'atto illocutorio, che dipende in modo altrettanto fondamentale dall'*uptake*, cioè dalla ricezione e accettazione dell'enunciato da parte dell'interlocutore. Cfr. M. Sbisà, *Uptake and Conventionality in Illocution*, in "Lodz Papers in Pragmatics" 5 (1), 2009, pp. 33-52. Articolo disponibile online all'indirizzo, [https://www.researchgate.net/profile/Marina\\_Sbisa/publication/250166149\\_Uptake\\_and\\_Conventionality\\_in\\_Illocution/links/0deec5351a2e225217000000/Uptake-and-Conventionality-in-Illocution.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Marina_Sbisa/publication/250166149_Uptake_and_Conventionality_in_Illocution/links/0deec5351a2e225217000000/Uptake-and-Conventionality-in-Illocution.pdf) (consultato in data 7/03/2019).

J. Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, op. cit., pp. 35-39.

<sup>121</sup> Ivi, p. 57.

Questo passaggio richiama alla mente un'altra fonte di Butler, l'antropologo scozzese Victor Turner e la sua idea secondo cui «l'agire sociale richiede una performance ripetuta».<sup>122</sup> Nel libro *Dal rito al teatro* Victor Turner propone di interpretare il rito come una forma processuale finalizzata a regolare il conflitto in funzione dell'integrazione e della coesione sociale. Lo studioso scozzese individua nel 'dramma sociale' e nelle sue quattro fasi evolutive (rottura, crisi, compensazione e riconciliazione) il luogo di insorgenza del rito. I riti si configurano come 'liminal activities', attività, cioè, in cui i membri di una cultura si trovano in una situazione separata rispetto alla quotidianità e in una condizione autoriflessiva regolata da norme. Per Turner, nella sfera religiosa, legale e artistica la performance agisce come forma di compensazione e riconciliazione di conflitti che esigono una valutazione del comportamento sociale:

Che contro il dilagare della crisi si faccia appello a processi giuridici oppure rituali, il risultato è un incremento di quella che potremmo definire la *riflessività* sociale o collettiva, gli strumenti con i quali un gruppo cerca di esaminarsi, di rappresentarsi, di comprendersi e quindi di agire su se stesso.<sup>123</sup>

La riflessività, che connota le varie performance culturali, produce — o può produrre — integrazione sociale perché si dà diltheyanamente come un *Erlebnis*, cioè come un'unità di esperienza vissuta che si oggettivizza tramite l'espressione di valori e significati intelligibili intersoggettivamente. Il rito è un «atto creativo di retrospezione, nel quale agli eventi e alle parti dell'esperienza viene attribuito un significato, anche se questo significato è che non c'è nessun significato».<sup>124</sup>

The social drama which results precisely from the suspension of normative role-playing, and in its passionate activity abolishes the usual distinction between flow and reflection, since in the social drama it becomes a matter of urgency to become reflexive about the cause and motive of action damaging to the social fabric. It is in the social drama that *Weltanschauungen* become visible, if only fragmentarily, as factors giving meaning to deeds that may seem at first sight meaningless. The performative genres are, as it were,

---

<sup>122</sup> J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", n. 40, 4/12/1988; trad. it. di F. Zeppino, *Atti performativi e costituzione di genere: un saggio di fenomenologia e di teoria femminista*, in (a cura di) E. Arfini e C. Lo Iacono, *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS Editore, Pisa 2012, p. 89.

<sup>123</sup> V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982; trad. it. di P. Capriolo, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 138. In questo testo Turner trae le somme del proprio lavoro antropologico sul campo e approfondisce il proprio debito teorico con il filosofo tedesco Wilhelm Dilthey.

<sup>124</sup> Ivi, p. 43.

secreted from the social drama and in turn surround it and feed their performed meanings back into it.<sup>125</sup>

La performance rituale è, dunque, un dispositivo riflessivo che fa da metacommento di un dramma sociale e ha il potere di ri-semantizzare il reale.

Sarebbe troppo complesso in questa sede approfondire la duplice influenza in Butler della ‘performance rituale’ turneriana, da una parte, e della ‘performance linguistica’ di Austin, dall’altra, ma è chiaro che nella nozione di performatività proposta da Butler l’aspetto attoriale, modulato a partire da Victor Turner e dall’ambito dei *performance studies*,<sup>126</sup> gioca un ruolo importante e per molti versi più importante di quello svolto da Austin e dall’approccio filosofico analitico. Chiuso nei limiti della citazionalità il soggetto di Butler è più simile a un attore che a un agente razionale.

Secondo Butler, la prospettiva analitica di Austin si fonda su un’idea ingenua della *situazione* linguistica totale vissuta dal soggetto. Il primato assegnato all’istanza presente dell’enunciazione riduce la comunicazione a uno spazio di interazione idealizzato in cui agenti razionali e (quindi) responsabili si riferiscono liberamente a procedure comunicative condivise.<sup>127</sup> La filosofa statunitense ritiene, invece, che l’essenza performativa del linguaggio si basi su una storicità stratificata «che eccede se stessa in direzione del passato e del futuro»<sup>128</sup> ed è «effetto di invocazioni precedenti e future che costituiscono l’istanza dell’enunciazione e sfuggono a essa».<sup>129</sup> Viene così dissolta la valenza positiva del linguaggio che è lo sfondo dell’intera opera di Austin. Per Butler il linguaggio rivela il proprio potere performativo, anzitutto, nelle istituzioni sociali e scientifiche che producono normativamente i soggetti e solo secondariamente nell’azione sovversiva dei differenti soggetti.

In questa prospettiva di segno foucaultiano, il punto di maggior interesse della teoria di Austin coincide con il suo riconoscimento della costitutiva e permanente possibilità di fallimento degli atti linguistici. Il linguaggio, infatti, è descrivibile in termini di performance

---

<sup>125</sup> Id., *The Anthropology of Performance*, Performing Arts Journal Publications, New York 1988, pp. 79-80.

<sup>126</sup> Ho scelto di escludere *i performance studies* da questa analisi poiché si tratta di un terreno multidisciplinare esteso e, in larga misura, estraneo alla prospettiva filosofica e linguistica su cui mi concentro. Ciò nonostante gli studi sulla performance nel rito, nel teatro e nelle arti offrono senza dubbio numerosi spunti di riflessione per la teoria documentaria. Per un’introduzione chiara alla storia dei *performance studies* rimando a M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Third Edition, Routledge, Oxon 2018, (ebook).

<sup>127</sup> In realtà per Austin i parlanti sono, nei confronti del linguaggio, tanto agenti quanto agiti. Nell’enunciazione il parlante è responsabile dell’azione linguistica che, infatti, può sottoscrivere esplicitamente tramite l’uso della prima persona singolare (‘io prometto...’, ‘io affermo...’, etc.). Il parlante è, in ogni caso, agito dagli atti illocutori che esegue nello stesso momento in cui è il loro agente, almeno nella misura in cui può eseguirli solo riferendosi a delle pratiche convenzionali, riconoscibili e accettate dalla società. Il soggetto-agente di Austin gode di maggiori spazi di autonomia rispetto alla visione strutturalista-foucaultiana, ma non è, come sembra intendere Butler, un soggetto libero in netta contrapposizione con un soggetto prodotto normativamente.

<sup>128</sup> Ivi, p. 72.

<sup>129</sup> Ibidem.

sia quando ‘riesce’ nella sua azione sia quando tenta senza successo di eseguirla. Per Butler, come Cavell e Felman, è proprio in questo margine di fallibilità del performativo che si deve ricercare la via per l’elaborazione di una politica sovversiva rispetto alle logiche ‘normanti’ della società e delle sue strutture ideologiche. Ciò vale tanto per il caso iperbolico del *drag*, quanto per le operazioni di depotenziamento del *hate speech* attraverso l’appropriazione e la risignificazione artistica o ironica delle parole ingiuriose da parte delle minoranze etniche e sessuali che ne sono i destinatari originari.

Il nome con il quale si viene chiamate mette in una posizione di subordinazione e, allo stesso tempo, mette in grado di operare, producendo uno scenario in cui è possibile agire a partire da questa ambivalenza, una serie di effetti che eccede le intenzioni che animano l’appello. Assumere il nome ingiurioso che ci viene attribuito non è una semplice sottomissione all’autorità precedente, perché tale nome è anche già svincolato dal contesto precedente, ed è entrato nel travaglio della definizione di sé. La parola che ferisce diventa uno strumento di resistenza quando viene nuovamente messa in campo distruggendo il territorio nel quale operava in precedenza. Tale rimessa in campo significa pronunciare parole senza una precedente autorizzazione e mettere a rischio la sicurezza della vita linguistica, il senso del proprio posto nel linguaggio, il fatto che le proprie parole fanno cose così come le si dicono.<sup>130</sup>

A questo punto dovrebbe risultare chiaro come le due formulazioni del performativo prese in esame dagli studi dedicati alla *nonfiction* divergano su punti sostanziali. Semplificando, mentre per Austin il fare linguistico si lega a un’idea di interazione comunicativa improntata alla razionalità, in cui la convenzionalità funge da protocollo per l’esecuzione di atti linguistici *felici*, in Butler questa stessa convenzionalità rimanda a un meccanismo autoritario di costruzione discorsiva del soggetto che lo precede e lo determina, sanzionando ciò che può e non può dire. Richiamandosi esplicitamente a Foucault, la studiosa statunitense assegna alla filosofia il compito di descrivere il potere performativo delle varie forme di linguaggio ‘oggettivo’ (quello delle scienze, della legge e delle istituzioni) e il loro legame con la ‘volontà di sapere’, indicando:

quel vasto insieme di relazioni di potere che stabiliscono preventivamente ciò che conta o meno come “vero”, e che organizzano il mondo secondo determinate modalità, regolate e regolabili, che i soggetti poi pervengono ad accettare come “vere”.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Ivi., p. 78.

<sup>131</sup> M. Foucault, *Mal fare dir vero, Funzione della confessione nella giustizia*, op. cit., p. 176.

Per Butler si tratta, in primo luogo, di congiungere la riflessione filosofica a una prassi politica: mettere in luce il versante ‘citazionale’ e coercitivo della procedura performativa significa esporne le fragilità e individuare i punti in cui l’ordine autoritario del dicibile può essere colpito tramite la protesta o l’ironia.

Questo, credo, sia il punto più interessante dell’opera di Butler in relazione al nostro oggetto di studio. I documentari di cui ci occuperemo mettono, infatti, in campo un approccio critico al problema della rappresentazione del colpevole e del crimine. La *nonfiction*, in molti di questi casi, è il luogo di disvelamento e di approfondimento della costruzione discorsiva dei soggetti (i criminali, i condannati, le vittime e gli inquirenti) da parte dei centri di potere e di opinione. L’autoriflessività, come interrogazione sul *farsi* prospettico e instabile della rappresentazione documentaria, enfatizza lo scollamento di queste pratiche con il cinema documentario storicamente più diffuso, ovvero quello di stampo espositivo, sia didattico sia propagandistico, che ripete e rafforza regimi di verità preesistenti. I documentari performativi, invece, puntano essenzialmente a rivelarci l’apparenza di questi regimi. Come ha evidenziato Laura Rascaroli:

Bruzzi considers recent performative documentaries (including those of Errol Morris, Nick Broomfield and Micheal Moore) not as utter novelty, but as the latest embodiment of those many forms of nonfiction in which the filmmakers self-reflexively express their unease about what documentaries are and do.<sup>132</sup>

Jean-Louis Comolli condivide questa idea di cinema documentario come forma di resistenza al «sistema di regolazione sociale che impone, in modo sempre più imperativo, di normalizzare i soggetti, cioè di banalizzarli o censurarli».<sup>133</sup> Tramite l’autoriflessività il documentarista si interroga su ciò che può essere e fare il cinema del reale e, per Comolli, può fare del film:

uno strumento di rappresentazione [...] che ci fa vedere come si mostrano i poteri, come si mettono in scena, come ci guardano. L’essere diventato esso stesso uno dei modi principali del *potere di mostrare* non impedisce affatto al cinema di renderci percettibili i suoi limiti, di designare il *non-visibile* come la condizione e il senso del visibile, di opporsi in questo modo al postulato di una visibilità generalizzata.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> L. Rascaroli, *The Personal Camera*, op. cit., p. 87.

<sup>133</sup> J.L. Comolli, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Editions Verdier, Paris 2004, A. Cottafavi e F. Grosoli (a cura di), *Vedere e Potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Donzelli Editore, Roma 2004, p. 4.

<sup>134</sup> Ivi, p. 7.

Il disagio verso l'assertività della forma documentaria 'classica', lo scavo oltre il visibile mostrato dal potere, la volontà di guardare al non-visibile, ai soggetti marginalizzati e alle forme di invivibilità prodotte dalla società contemporanea<sup>135</sup> accomuna in larga misura anche i film e le serie tv che prenderò in esame nel terzo e nel quarto capitolo.

In conclusione, ritengo che il paradigma performativo delineato da Butler offra allo studio del documentario spunti di riflessione importanti. Rispetto alla rappresentazione *nonfiction* del crimine e del colpevole al centro della mia ricerca la prospettiva butleriana ci segnala la necessità di prestare particolare attenzione ai modi con cui le relazioni di potere producono discorsivamente e materialmente il soggetto criminale nel giudizio e nella sanzione. Butler ci invita a pensare in modo critico alle istituzioni giuridiche e penali, specialmente lì dove la pena attraverso la detenzione o la morte sancisce i limiti entro cui la vita del colpevole può dirsi degna, riconoscibile e sostenibile nella società.

Spero che l'analisi dell'opera di Butler e di Austin sia stata in grado di mettere in evidenza tanto le problematiche di un accostamento non argomentato tra questi due autori quanto l'utilità di un loro approfondimento. Come ha affermato Carroll:

Film theorists, especially nonfiction film theorists, must become philosophers themselves, or, at least, learn to think philosophically about their deepest presuppositions. Film theorists need to become interdisciplinary not in the sense that they simply quote authorities from other fields but in the sense that they become capable of thinking for themselves in terms of issues addressed by those other fields that are germane to film studies. Nonfiction film theorists need to learn to think philosophically<sup>136</sup>

Lo studio del cinema *nonfiction* può trovare nelle teorie di Austin e Butler delle risorse concettuali di grande interesse solo se riesce a cogliere il significato autentico della loro filosofia. In Austin e in Butler l'idea di performatività non serve a 'togliere di mezzo' il problema della verità, bensì a liberarlo dalla mera logica semantica e dalle pretese del discorso oggettivo. La questione della verità non è affatto superflua, ma organica all'azione linguistica sia nella prospettiva di Austin che si fonda sulla responsabilità del soggetto e ne riconosce lo spazio d'iniziativa sia in quella di Butler che si concentra sulla performatività del potere e riconduce la capacità di iniziativa del soggetto all'alternativa tra adeguamento e sovversione.

---

<sup>135</sup> Per Federico Zeppino, curatore della raccolta di saggi di Judith Butler, *Fare e disfare il genere*, uno dei meriti principali della riflessione della filosofa statunitense è di aver messo a fuoco le forme di invivibilità prodotte dalla società capitalista contemporanea, dando loro una dignità filosofica precedentemente sconosciuta. Per un approfondimento si rimanda a F. Zeppino, *Sovversione dell'eterosessualità*, in "Effimera", 31/3/2016; <http://effimera.org/sovversione-delleterosessualita-federico-zappino/> (consultato il 20/01/2018).

<sup>136</sup> Ivi, p. 305.

### ***1.3 Performance e colpa: il processo e il giudizio come atti discorsivi complessi***

Come ha evidenziato Giorgio Agamben, la questione della colpa definisce un *concetto-soglia* nevralgico per l'intera società occidentale.<sup>137</sup> Per il filosofo italiano, l'idea di soggetto come agente volontario e responsabile, che determina l'esperienza etica nella cultura occidentale, si è costruita storicamente tramite l'elaborazione giuridica e religiosa dei concetti di causa e colpa — a cui si lega la nozione latina di *crimen* che coincide con «ciò che è in questione in un'accusa», ovvero con «l'azione in quanto è sanzionata».<sup>138</sup> In particolare, la nozione di soggetto elaborata dalla filosofia e dal diritto medievale e moderno è debitrice del passaggio, operato dalla teologia cristiana, «dalla potenza alla volontà – o, piuttosto, il laborioso innesto del concetto di volontà su quello di potenza».<sup>139</sup>

Nel corso di sei secoli, da Agostino ad Anselmo, la teologia cristiana ha fatto della volontà il perno della concezione morale del soggetto libero; la *volontà* è la legge della coscienza che si determina «rispetto all'azione buona o a quella malvagia, al giusto o all'ingiusto»<sup>140</sup> e che coincide, in sostanza, con il libero arbitrio, cioè con la facoltà dell'uomo di compiere il bene o di peccare. Il diritto e l'etica moderna interpretano questa volontà come fondamento dell'azione libera e responsabile, astraendola dalla sua funzione originaria di «dispositivo volto ad assicurare la responsabilità delle azioni umane»<sup>141</sup> di fronte a Dio e alla giustizia terrena. Per Agamben, che in *Karman* si richiama in più occasioni all'opera di Kafka, nelle società occidentali moderne l'uomo non è colpevole in quanto libero, ma libero per poter essere colpevole e, dunque, sanzionabile da un potere organizzato in istituzioni statali.

Al di là del fascino e delle problematiche connesse all'approccio post-strutturalista di Agamben — ispirato, dichiaratamente, all'archeologia del potere di Foucault — al tema della giustizia,<sup>142</sup> mi sembra utile, ai fini di questa ricerca, pensare alla colpa e al crimine proprio a partire dalla loro condizione liminare. Macchiarsi di una colpa contro qualcuno o commettere un crimine significa, in modi diversi ma affini, diventare giudicabili e punibili secondo l'ordine della responsabilità. Quest'ordine, come abbiamo visto analizzando la teoria austriaca degli

---

<sup>137</sup> In *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, il filosofo italiano traccia la storia della morale e del diritto occidentale moderno a partire dalla genesi del significato di colpa e crimine nell'antichità. Come vedremo più avanti, per Agamben la colpa delimita «la soglia dell'edificio del diritto [...], varcata la quale un certo comportamento diventa imputabile al soggetto, che si costituisce come “colpevole”». Cfr. G. Agamben *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 16.

<sup>138</sup> Ivi, p. 45.

<sup>139</sup> Ivi, p. 83.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ivi, p. 84.

<sup>142</sup> Dopo una prima fase dedicata all'estetica, Agamben ha sviluppato la propria prospettiva biopolitica nei nove libri che compongono il progetto *Homo sacer*. G. Agamben, *Homo sacer. Edizione integrale*, Quodlibet, Macerata 2018.



atti performativi, si dà anche nell'uso del linguaggio ordinario; l'operatività degli atti linguistici, infatti, presuppone e determina per gli interlocutori precise responsabilità deontiche. La colpa penale processata nei tribunali porta in primo piano e amplifica in modo drammatico il tema della responsabilità che fa da sfondo al nostro agire linguistico e sociale.

Se per Agamben, «l'ingresso dell'uomo nell'edificio del diritto»<sup>143</sup> attraverso la colpa criminale è l'evento che origina il concetto filosofico di responsabilità dell'azione, per Hannah Arendt, su cui tornerò più avanti, il diritto penale contemporaneo *attesta* l'idea politica di persona come soggetto capace di rispondere dei propri atti:

La semplice esistenza di procedimenti giuridici contro i criminali, così come la sequenza *accusa-difesa-sentenza* che si ritrova in ogni sistema giuridico di cui si sia conservata memoria, ebbene tutto questo sfida dubbi e scrupoli d'ogni sorta – non perché dia loro una risposta, ma perché l'istituzione giuridica si basa comunque sull'idea di responsabilità e di una colpa personale, nonché sull'idea abbinata alla prima di una coscienza che funziona a pieno regime. I problemi di carattere morale e giuridico non sono certo uguali, ma si basano entrambi sull'idea di persona, di persone che rispondono dei propri atti, e non su quella di sistemi o di organizzazioni. È questa l'inevitabile grandezza del diritto: esso ci costringe tutti a focalizzare la nostra attenzione sull'individuo, sulla persona, anche nell'epoca della società di massa, un'epoca in cui tutti si considerano più o meno come ingranaggi di una grande macchina [...]. Lo scaricabarile delle responsabilità, uno scaricabarile pressoché automatico nelle società moderne, trova sempre un punto d'arresto sulla soglia del tribunale.<sup>144</sup>

Per molti versi, la figura dell'imputato nei documentari che esaminerò nel terzo e nel quarto capitolo oscilla tra queste due alternative filosofiche (Agamben/Arendt) apparentemente inconciliabili. Nella realtà dei sistemi giuridici contemporanei e nell'esperienza effettiva del soggetto 'giudicato', con cui molta *nonfiction* si confronta, l'imputato non è mai solo l'effetto di un sistema — come sembra suggerire la biopolitica agambiana — né è, però, descrivibile come un agente del tutto libero e capace di rispondere delle proprie azioni. L'imputato è o può essere entrambe le cose in misura proporzionale alla sua capacità di difesa all'interno del sistema. Ciò è evidente nei sistemi giuridici occidentali che si rifanno al *common law* anglo-americano. Mentre nel processo inquisitorio del *civil law*, caratteristico della tradizione giuridica continentale, il giudice svolge anche la funzione di accusatore/pubblico ministero, nel processo accusatorio il giudice è un terzo neutrale a cui spetta la funzione di arbitro della

---

<sup>143</sup> Id., *Karman*, op. cit. p. 16.

<sup>144</sup> Hannah Arendt, *Responsabilità e giudizio*, op. cit., pp. 47-48 (corsivo mio). È importante evidenziare che per Arendt l'istituzione giuridica agisce, sin dall'antichità, in base alla dialettica 'accusa-difesa-sentenza', mentre per Agamben la dinamica che guida il diritto moderno è basata sul nesso causale originario e biunivoco 'accusa-colpa'. Il concetto processuale di difesa media l'accusa (che vorrebbe dire la colpa ed eseguire una condanna) in funzione di una sentenza motivata e fallibile come attesta la dottrina dei diversi gradi di giudizio.

procedura dibattimentale e di valutatore imparziale delle prove e delle argomentazioni presentate dall'accusa e dalla difesa.

Giovanni Accinni ha descritto il rapporto tra accusa e difesa nei processi accusatori come:

uno scontro tra diverse narrazioni attraverso la dialettica legale con cui ciascuna delle parti cerca di ottenere il risultato sperato mediante lo strumento retorico della persuasione, [...] da intendere in funzione della credibilità razionale.<sup>145</sup>

L'odierna istituzione del processo penale risponde, almeno nella sua idealità, al bisogno etico profondo della società di stabilire una ragionevole, e il più possibile risolutiva, approssimazione al vero. In questa prospettiva il processo non è riducibile a un meccanismo finalizzato alla sanzione, ma va pensato come una procedura condivisa dalle parti, che ha come obiettivo l'accertamento probatorio dei fatti e la cui efficacia dipende, nella maggior parte dei modelli giudiziari delle democrazie liberali, dalla «sussistenza di un dubbio in ordine alla credibilità razionale dell'ipotesi d'accusa».<sup>146</sup> L'impugnabilità della sentenza, nei sistemi che lo prevedono, attesta la consapevolezza da parte del legislatore della fallibilità del giudizio, che non è, invece, contemplata nelle letture biopolitiche del potere proposte da Foucault e da Agamben. I giudizi di un tribunale, come gli enunciati affermativi, possono fallire.

Il motore del processo accusatorio sta, dunque, nella dialettica argomentativa tra le parti. Come ha evidenziato Francesca Piazza,<sup>147</sup> la retorica argomentativa, nata in seno alla sofistica greca nel corso del V secolo a.C., è tornata nella seconda metà del Novecento,<sup>148</sup> dopo secoli di sospetti filosofici e culturali, a svolgere un ruolo centrale nella società occidentale. Mentre la dimostrazione punta a produrre verità assolute (nella logica-matematica, ma anche nelle metafisiche di stampo razionalista, da Cartesio a Hegel) o oggettive (come nel metodo induttivo e nelle filosofie empiriste), la retorica della prova cerca una verità dialogica, sviluppandosi in

---

<sup>145</sup> G.P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, Giuffrè Editore, Milano 2017, p. 54. Il testo di Accinni è un'appassionata riflessione sul significato e il valore sociale della verità giuridica nella civiltà contemporanea. Lo studio del giurista italiano ripercorre i processi di trasformazione del concetto di verità nell'ambito della filosofia della scienza (Popper e Kuhn) e della filosofia del linguaggio del Novecento. Dal confronto con i mutamenti di paradigma delle discipline scientifiche e filosofiche, Accinni ricava l'idea di *verità giuridica* come verosimiglianza argomentata, prodotto della dialettica tra narrazioni contrapposte nella pratica processuale.

<sup>146</sup> Ivi, p. 54.

<sup>147</sup> La filosofa del linguaggio Francesca Piazza si è occupata del tema della rinascita della retorica nel Novecento. In particolare, la studiosa ha collegato il rinnovato interesse per le strategie argomentative alla crisi novecentesca delle teorie metafisiche e alla perdita di fiducia nei confronti della neutralità del linguaggio (attraverso, soprattutto, l'ermeneutica e il post-strutturalismo). Per Piazza, l'argomentazione fondata sulla ragionevolezza (e quindi sulla ricerca di un'intesa tra gli interlocutori) rappresenta la migliore, e forse unica alternativa, allo scetticismo dilagante nella società di massa e alla 'verità unica' dei totalitarismi. F. Piazza, *Linguaggio Persuasione e Verità. La retorica nel Novecento*, Carocci, Roma 2004.

<sup>148</sup> In particolare, per Piazza il rinnovato interesse novecentesco per la retorica argomentativa, intesa come strumento comunicativo per la risoluzione dei conflitti e il raggiungimento di un'intesa, si lega a, due opere fondamentali, pubblicate entrambe nel 1958, Perelman e Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958 e Stephen Toulmin, *The Uses of Arguments*, Cambridge University Press, Cambridge 1958.

funzione di un interlocutore. Lo scopo dell'argomentazione qui «non è quello di provare la verità della conclusione a partire dalle premesse, ma di trasferire sulle conclusioni l'adesione concordata alle premesse»<sup>149</sup> dall'interlocutore o dall'uditorio. Nell'ambito del diritto la retorica — nel senso specificato da Piazza di 'dialettica probatoria contrapposta' — diventa un modello per la costruzione della verosimiglianza e per la ricerca della verità giuridica; le parti in causa fanno uso della retorica argomentativa per sostenere le proprie ragioni di fronte a un giudice che, in qualità di *critico ragionevole* e imparziale, decreta la migliore approssimazione al vero sulla base della rilevanza, coerenza e persuasività delle prove.<sup>150</sup>

Frans H. Van Eemeren e Rob Grootendorst hanno interpretato l'argomentazione come un macro-atto linguistico analizzabile attraverso il *principio di comunicazione*.<sup>151</sup> Secondo l'approccio 'pragma-dialettico' dei due studiosi olandesi, il funzionamento effettivo dell'argomentazione va inquadrato in un modello ideale basato sulla ragionevolezza dei partecipanti all'interazione comunicativa e sulla loro disponibilità a dare e ricevere prove di quanto detto. L'intesa intersoggettiva è posta come finalità e principio ideale della pratica argomentativa. Nella prospettiva di Van Eemeren e Grootendorst, il 'processo giusto' rappresenta un modello di riferimento per lo studio di una «procedura corretta ed efficace per la risoluzione di problemi».<sup>152</sup> In una prospettiva pragma-dialettica o della 'retorica della prova', possiamo dire che la giusta sentenza non dipende (o non dovrebbe dipendere), come vorrebbero Foucault e Agamben, dalla «costruzione discorsiva del soggetto»<sup>153</sup> colpevole, ma dal raggiungimento di una verità dialogica, cioè motivata. Un punto di vista confermato dalle principali dottrine del diritto contemporanee, secondo le quali, come afferma Accinni:

Il sistema giuridico è il frutto della codificazione di un'operazione di mediazione culturale finalizzata a evitare il conflitto (ovvero a risolverlo) attraverso giudizi riconosciuti come

---

<sup>149</sup> F. Piazza, *Linguaggio Persuasione e Verità*, op. cit., p. 59.

<sup>150</sup> Nella maggioranza dei casi — con l'eccezione importante degli Stati Uniti, dove nel processo penale «non è previsto alcun obbligo di motivazione della decisione adottata dalla giuria» — il giudice non è solo chiamato a valutare le retoriche argomentative in campo, ma anche ad applicare questo modello discorsivo per motivare la sentenza. G.P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit., p. 54.

<sup>151</sup> La proposta è quella di estendere allo studio dell'argomentazione, da una parte, le teorie degli atti linguistici di Austin e Searle e, dall'altra, il *principio di cooperazione* individuato da Paul Grice nel saggio *Logic and conversation*. Van Eemeren e Grootendorst hanno così sviluppato un modello normativo, e non solo descrittivo, di analisi dell'argomentazione come macro-atto linguistico «mirante a provare o confutare una proposizione e ottenere che un critico ragionevole accetti la tesi in questione come risultato»; F.H. Van Eemeren e R. Grootendorst, *A Systematic Theory of Argumentation. The Pragma-Dialectical Approach*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, trad. it. di A. Gilardoni, G. Raniolo, *Una teoria sistematica dell'argomentazione. L'approccio pragma-dialettico*, Mimesis, Milano 2008, p. 20.

<sup>152</sup> Ivi, p. 34.

<sup>153</sup> M. Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain*, 1987, Presses Universitaires de Louvain, Lovanio 2012; trad. it. di V. Zini, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio*, 1981, Einaudi, Torino 2013, p. 86.

equi e, in quanto tali, vincolanti per tutti i membri della comunità di cui lo stesso sistema è espressione.<sup>154</sup>

Nella situazione dibattimentale i soggetti appaiono del tutto immersi nel campo «della parola performativa», poiché «la quasi totalità degli enunciati proferiti in questa sede serve a ‘fare cose’, a compiere atti regolati da norme e istituzioni»;<sup>155</sup> dalla formula di apertura rituale ‘l’udienza è aperta’ alla lettura della sentenza da parte della corte. Anche i responsi dei periti e dei consulenti tecnici<sup>156</sup> fanno parte della *drammaturgia del processo*. La loro pretesa di verità, fondata su dati e prove scientifiche, è sottoposta a fallibilità<sup>157</sup> e, soprattutto, è oggetto dell’attività di verifica da parte dei giudici che sono chiamati a valutare le consulenze tecniche non solo in base al loro contenuto scientifico, ma anche e soprattutto in relazione alla mossa argomentativa che esse svolgono nel contesto comunicativo generale. La performance documentaria— nel senso duplice di procedura adeguata alla trasmissione di una conoscenza (Austin) e di azione politica e critica di sovversione delle verità prodotte dal potere (Butler) — trova nel processo un modello euristico per l’approssimazione alla verità e un terreno di confronto con la complessità del reale di grande interesse e fascino. Come ha affermato Errol Morris, regista del film pietra miliare del documentario *true crime*, *The Thin Blue Line* (1984), l’evento delittuoso al centro di un’indagine o di un processo coincide con:

the mystery of what really happened; the mystery of personality; of who people really are is powerfully represented when you have a crime standing in back of all of it. It’s a way of dramatizing really significant issues: how we know what we know? How have we come to the belief that we have? Is justice served by the various mechanisms in our society? Is the law just? And on and on and on.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> G.P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit., p. 53.

<sup>155</sup> C. Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Bari 2004, p. 20.

<sup>156</sup> Nel diritto processuale italiano il giudice nomina un perito indipendente chiamato a condurre l’indagine e a riferire i risultati, cioè a produrre la perizia. Il pubblico ministero e la difesa nominano, invece, i propri consulenti tecnici. Va specificato che il giudice non può preferire il parere tecnico del perito a quello dei consulenti in ragione della sua maggiore imparzialità. «La consulenza tecnica, per dottrina e giurisprudenza unanimità, è un mezzo istruttorio (e non una prova vera e propria) sottratto alla disponibilità delle parti e affidato al prudente apprezzamento del giudice del merito, il quale vi ricorre quando risulta necessario, per accertare i fatti del procedimento, l’impiego di conoscenze tecniche o scientifiche particolari che vanno al di là della cultura media, e delle quali egli non dispone. La c.t.u. [consulenza tecnica d’ufficio] è, dunque, uno strumento di valutazione, sotto il profilo tecnico-scientifico, di dati già acquisiti che non può essere utilizzato al fine di esonerare le parti dall’*onus probandi* gravante su di esse e può contenere elementi idonei a formare il convincimento del giudice. Tuttavia, nell’ammettere il mezzo stesso, il giudice deve attenersi al limite ad esso intrinseco consistente nella sua funzionalità alla risoluzione di questioni di fatto, presupponenti cognizioni di ordine tecnico e non giuridico». Redazione Altalex, ‘*Della consulenza tecnica d’ufficio*’ in “Altalex”; <http://www.altalex.com/documents/news/2007/08/22/della-consulenza-tecnica-d-ufficio> (consultato in data 14/04/2018).

<sup>157</sup> Salvo la matematica, le tautologie e poco altro, nulla, com’è noto, è ‘necessariamente vero’.

<sup>158</sup> E. Morris e I. Butler, *What Errol Morris Thinks of Making a Murderer*, in “Slate”, 27/01/2016 [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol\\_morris\\_q\\_a\\_on\\_the\\_thin\\_blue\\_line\\_and\\_making\\_a\\_murderer.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol_morris_q_a_on_the_thin_blue_line_and_making_a_murderer.html) (consultato in data 8/04/2018).

I poli del delitto e della pena individuati da Cesare Beccaria, entro i quali si articola la maggior parte della riflessione giuridica, politica e filosofica sul crimine nella civiltà occidentale, segnano una trasformazione netta e drammatica della realtà sociale e dei soggetti ‘in causa’, ovvero della vittima, del colpevole e/o dell’ accusato. Nel raccontare i fatti di cronaca nera e i meccanismi di funzionamento della giustizia, una parte del genere documentario ha sviluppato delle strategie retoriche (intese nel senso individuato da Piazza, cioè, come tecniche argomentative fondate sulle prove anziché sui tropi) che, come vedremo, sono finalizzate alla disseminazione del dubbio e all’ esplorazione investigativa basata su prove del mondo reale.<sup>159</sup> Molti dei film e delle serie *nonfiction* che analizzeremo si confrontano e rimodulano proprio quella dialettica argomentativa e probatoria che nei processi regola — o dovrebbe regolare — il percorso di approssimazione al vero.

La funzione riparatoria e sanzionatoria e la struttura altamente protocollare della giustizia penale determinano un *frame*<sup>160</sup> ovviamente del tutto differente da quello che si crea tra il filmmaker e i soggetti coinvolti nella realizzazione di un documentario che affronta il tema del crimine raccontando l’ indagine e il processo. D’ altra parte, i protagonisti di questi film sono quasi sempre gli stessi coinvolti nel processo, *in primis*, l’ imputato (sia colpevole sia non-colpevole) e i testimoni e, in secondo luogo, il *prosecutor*, gli avvocati della difesa, i periti e gli investigatori. È doveroso, quindi, tenere sempre a mente il *frame* giuridico e penale in cui le loro parole (o i loro silenzi) hanno agito in relazione alla colpa. Oltre a queste figure, i documentari integrano spesso nella loro narrazione anche i giornalisti e i reporter che hanno seguito il caso — e che prendono parte al circo mediatico radunato fuori dalle aule — e, soprattutto, le vittime.

Per Eyal Sivan, regista di *Uno Specialista – Ritratto di un criminale moderno (Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne, 1999)*:<sup>161</sup> «stabilire delle responsabilità significa creare la possibilità stessa di una giustizia».<sup>162</sup> Il cinema documentario può — e, per Sivan,

---

<sup>159</sup> Va specificato che i documentari analizzati in questo studio sono esemplificativi di un cinema del reale dichiaratamente impegnato nel dibattito civile e politico contemporaneo. Si tratta, come vedremo, di una tendenza significativa – e prioritaria per gli obiettivi di questa ricerca –, ma pur sempre parallela allo sfruttamento commerciale del *true crime* che dilaga nei mass media. Nel quarto capitolo approfondirò la natura ambigua del genere *true crime*, illustrando la sua tensione costitutiva tra l’ esibizione ‘spettacolarizzante’ della violenza e la ricerca del vero.

<sup>160</sup> Il concetto di *frame* è centrale nella teoria microsociologica di Erving Goffman. Modulato da Goffman a partire dall’ idea di ‘cornice psicologica’ di Gregory Bateson, il *frame* descrive il livello dell’ interazione sociale, cioè la particolare situazione concordata, esperita e performata dai diversi attori sociali. Si veda, E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, op. cit.

<sup>161</sup> Il documentario di Sivan sul processo Eichmann usa le riprese d’ archivio di Leo Hurwitz e si ispira dichiaratamente al reportage *La banalità del male* di Hannah Arendt. H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York 1963, trad. it. di P. Bernardini, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2013.

<sup>162</sup> L. Mosso e C. Piccino (a cura di), *Eyal Sivan. Il cinema di un’ altra Israele*, Agenzia X, Milano 2007, p. 38.

deve — impegnarsi in questo compito etico. Certo, non spetta alla *nonfiction*, letteraria o cinematografica che sia, definire una verità probatoria in grado di stabilire le effettive responsabilità di un'azione criminale. Il documentario può, però, mostrarci gli attori sociali nella loro qualità di esseri morali e può intervenire, tramite la loro rappresentazione, sulle credenze dello spettatore agendo come «mezzo con cui disseminare il dubbio attaccando l'universo confortevole del non pensiero».<sup>163</sup>

I film e le docu-serie che ho scelto di analizzare in questa ricerca si fanno carico di un'istanza testimoniale. Derrida ha descritto la testimonianza in termini di performatività. Per il filosofo si tratta di:

un atto che implica una promessa o un giuramento performativo e che costituisce l'elemento, il medium di ogni linguaggio, compreso quello constativo. [...] L'opposizione veracità/menzogna è omogenea a una problematica testimoniale, e niente affatto a una problematica epistemica del vero-falso o della prova.<sup>164</sup>

La promessa su cui si basa l'atto testimoniale è esplicita nelle aule di tribunale (come dimostra il giuramento che precede la testimonianza e il rischio penale che ne consegue per il testimone), ma opera, anche se in maniera implicita, nel documentario dove, come abbiamo visto, la promessa di autenticità orienta le aspettative dello spettatore, cioè, determina la sua fiducia nella rappresentazione, e assegna ai filmmaker delle responsabilità conseguenti. La verificabilità, almeno in linea ideale e di principio, del documentario, svolge un ruolo normativo proprio rispetto a questa promessa implicita. Scoprire di essere stati ingannati, di aver assistito a una messa in scena non dichiarata o non decodificabile in quanto tale, espone il documentario all'accusa austriana di *abuso*: la promessa di autenticità è stata fatta in assenza della volontà del regista di mantenimento della stessa.

Questa prospettiva testimoniale ci permette di affrontare la rappresentazione documentaria del crimine e della colpa come un'azione complessa che coinvolge il regista, i soggetti rappresentati e il pubblico nella costruzione di un discorso e di un senso in grado di incidere concretamente sull'*immaginazione valutativa*<sup>165</sup> degli spettatori. Nel contesto attuale, in cui nei

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 43.

<sup>164</sup> J. Derrida, *Histoire du mensonge*, Editions de L'Herne, Paris 2005, trad. it. di M. Bertolini, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, Castelvecchi Editore, Roma, 2006, pp. 79-80.

<sup>165</sup> L'immaginazione valutativa si sviluppa, secondo Luc Boltanski, attraverso i meccanismi di sensibilizzazione e moralizzazione attivati dalla rappresentazione della sofferenza reale nei media delle società di massa. Questa prospettiva si basa sulla relazione tra lo *spettatore morale* e l'*infelice* che viene rappresentato. Lo studioso francese si confronta con i mass media, in particolare con la televisione, sostenendo che qui «si deve stabilire una rappresentazione della sofferenza che si presenta come falsificabile e trasportabile con il minimo numero possibile di modificazioni presso il più gran numero possibile di persone». L. Boltanski, *La souffrance à distance, morale humanitaire, médias et politique*, Editions Métailié, Paris 1993,

media sembra predominare «l'indifferenza referenziale»<sup>166</sup> descritta da Piero Montani, sostenere l'impegno del documentario all'autenticità e riconoscerlo come procedura che implica delle responsabilità etiche per il regista significa attribuirgli una capacità di iniziativa e di azione positiva sul mondo. Il valore positivo in termini conoscitivi ed etici del documentario dipende, riprendendo Habermas, dalla possibilità del cinema e di altri media audiovisivi di accedere a un agire comunicativo orientato a un'«intesa motivata».<sup>167</sup>

Per Habermas la «parte performativa dell'atto linguistico»:

ha la funzione di instaurare una relazione intersoggettiva. [...] Chi afferma qualcosa di fronte ad altri contrae un impegno nei loro confronti, ma, al tempo stesso, solleva anche una pretesa nei loro confronti.<sup>168</sup>

In modo affine, la parte performativa del documentario contrae un impegno nei confronti degli spettatori e, allo stesso tempo, solleva la pretesa di essere creduto dal pubblico.

Le nozioni di performatività che abbiamo discusso in questo capitolo spostano il baricentro dell'analisi documentaria dal problema ontologico della corrispondenza tra immagini cinematografiche e fatti alle modalità di costruzione del loro significato. La riflessività che segna il documentario performativo si lega al nodo dell'autenticità che Malavasi ha posto al centro della contemporaneità come era del 'post-postmodernismo'. Il concetto di autenticità per Malavasi:

comincia a imporsi come possibile antidoto al postmoderno artistico e letterario già a partire dalla metà degli anni Novanta, tra Stati Uniti e Gran Bretagna, per poi superare

---

trad. it. di B. Bianconi, *Lo Spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 51.

<sup>166</sup> «La mia idea è che uno degli effetti tendenziali delle nuove tecnologie della visione sia quello di progettare (alla lettera: di proiettare, di metterci davanti agli occhi) un mondo *indifferente*. Un mondo che avrebbe ridotto o addirittura perso, il requisito dell'alterità [...] Un mondo che, sempre più ampiamente e capillarmente al suo simulacro riproducibile, [...] non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto indifferenti nei confronti della referenzialità dell'immagine, che tuttavia non verrebbe in alcun modo sospesa». Piero Montani, *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Editori Laterza, Bari, 2010, pp. 21-22.

<sup>167</sup> Mi riferisco qui alla prospettiva sociologica di Habermas, adottando la separazione teorica tra sistema – come spazio di soddisfacimento di bisogni materiali sottoposto alla logica dell'agire strumentale – e il mondo vitale – cioè il luogo della riproduzione simbolica della società attraverso la tradizione, l'integrazione e la socializzazione. È sulla base di questa distinzione che Habermas sviluppa l'idea dei 'media di condensazione dell'intesa linguistica', capaci di garantire, almeno da un punto di vista teorico, la libera formazione del consenso nelle moderne democrazie. I media non completamente asserviti alle logiche del denaro e del potere rappresentano per il filosofo tedesco un importante fattore di razionalizzazione per l'occidente, fondandosi sui criteri di sapere e responsabilità. Rispetto alla questione documentaria ritengo che la teoria sociale habermasiana (anche, e forse soprattutto, nei suoi tratti utopici) promuova un modello positivo di produzione e funzionamento dei media audiovisivi, aprendo al valore politico ed etico di una corretta rappresentazione del reale. J. Habermas, *Theorie des kommunikativen, I-II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1981; trad. it. di G. E. Rusconi e P. Rinaudo, *Teoria dell'agire comunicativo, I-II*, Il Mulino, Bologna 1986; *Id. Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1983, trad. it. parziale di E. Agazzi, *Etica del discorso*, Laterza, Roma-Bari 1985.

<sup>168</sup> Ivi, p. 74.

rapidamente i confini di questo dibattito e trasformarsi nel simbolo di una specie di nuovo umanesimo anti-postmoderno. Una cavalcata resa ancora più trionfale dalla crisi che, dopo l'11 settembre, travolge una delle principali risorse espressive e interpretative del postmodernismo, l'ironia, avvertita adesso come inattuale, quando non immorale. [...] In questo clima post-ironico, l'idea di *autenticità*, «che il postmodernismo trova piuttosto incomprensibile» (Eagleton, 1986, p. 132), si afferma appunto come un'alternativa necessaria e di per sé indicativa di una nuova volontà di reagire al presente: parla di impegno morale, di confronto responsabile con la complessità della condizione umana, di sincerità espressiva, di impegno analitico, di ricerca introspettiva; è un'attitudine insieme filosofica e pragmatica, spendibile tanto sul piano globale della progettazione di una società migliore quanto su quello immediato della quotidianità.<sup>169</sup>

La maggior parte dei documentari che analizzerò sono stati realizzati dopo il Duemila, nel pieno di questo ritorno culturale all'autenticità. Anche negli anni Ottanta, all'apice della postmodernità, il cinema documentario di autori come Lanzmann, Ophuls e Morris si è fatto portavoce di un impegno autentico verso il reale. Proprio in questi tre registi, come approfondirò più avanti, si possono trovare le radici del cinema del reale degli ultimi vent'anni. Gli elementi filmici ibridi e aperti alla messa in scena, come il *reenactment* e l'iscrizione del filmmaker-performer nella rappresentazione filmica, possono svolgere una funzione euristica importante laddove la verità, come spesso accade nel crimine, è nascosta, problematica o contestata. Secondo Rascaroli, ad esempio, il *reenactment* e la performance del filmmaker danno luogo a un «effect of *interpellation*»<sup>170</sup> che chiama in causa l'immaginazione dello spettatore e lo invita a partecipare in modo attivo al senso testimoniale del film, spingendolo a interrogarsi. Queste scelte linguistiche segnate inevitabilmente da un processo di finzionalizzazione si espongono a molti rischi, nonché a dubbi di ordine morale,<sup>171</sup> ma ciò non determina in modo automatico il fallimento della pretesa di autenticità e di sincerità del filmmaker.

---

<sup>169</sup> L. Malavasi, *Postmoderno e cinema*, op. cit., p. 34.

<sup>170</sup> L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, op. cit., p. 14.

Laura Rascaroli e Nora Alter hanno proposto di individuare un macro-genere, quello del *film-saggio*, entro cui far convergere i differenti tipi di racconto *nonfiction* incentrati sulla autoriflessività del testo e l'autorappresentazione dell'autore. La categoria *film-saggio* indica un insieme eterogeneo di opere (ad esempio, il diario, l'epistola, il saggio politico, etc.) che variano per stile e contenuto, ma che sono accomunate dall'iscrizione della soggettività del regista. È questa soggettività esibita che 'interpella' lo spettatore coinvolgendolo nel processo dei suoi pensieri. Cfr. L. Rascaroli, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, in "Framework: The Journal of Cinema and Media", vol. 49, n. 2, 2008, pp. 24-47 e N.M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, Columbia University Press, New York 2017.

<sup>171</sup> Soprattutto nell'esperienza dello spettatore televisivo sono frequenti i casi in cui le ricostruzioni svolgono solo una funzione illustrativa o ci mostrano un'unica versione dei fatti – quella più adeguata alle aspettative del mercato televisivo e del pubblico-consumatore –. Anche il protagonismo di molti reporter sembra essere più dettato da esigenze di intrattenimento che non dalla necessità intima di confronto personale e, appunto, autentico. Anche nel cinema documentario non mancano trasgressioni a un ideale rapporto sincero tra il *filmmaker* e i soggetti rappresentati e tra il *filmmaker* e lo spettatore. Le prime possono essere valutate in relazione al contesto comunicativo e alla funzione discorsiva (come vedremo nei prossimi capitoli, è il caso di Lanzmann con i nazisti ripresi a loro insaputa in *Shoah* e di Jarecki con il presunto pluriomicida Robert Durst in *The Jinx* (HBO, 2015), mentre le seconde trasgressioni, cioè, le insincerità del *filmmaker* nei confronti dello spettatore, appaiono più difficili da inquadrare e provocano in genere il fallimento della procedura documentaria.



Con questo non si intende suggerire un approccio ingenuamente ottimistico alla *nonfiction*. I temi della colpa e del crimine e il genere *true crime* di cui ci occuperemo sono anzi, com'è noto, particolarmente esposti a fenomeni di spettacolarizzazione discutibili e pericolosi. Moltissima produzione televisiva *true crime* sembra, in effetti, finalizzata esclusivamente ad alimentare la curiosità morbosa di un pubblico che cerca nello 'spettacolo del dolore' e della violenza una forma di intrattenimento in cui lo spettatore si disimpegna rispetto al reale. Si tratta di un tipo di rappresentazione problematica sul piano culturale e politico poiché, nel suo apparente consumo leggero, veicola in maniera pervasiva un'idea del crimine e del criminale preconstituita che si innesta con forza nell'immaginario dello spettatore. Questa idea, come ha rilevato Anita Biressi,<sup>172</sup> è funzionale alla diffusione di un senso di paura verso il mondo esterno. Tornerò, nel terzo e nel quarto capitolo, su questi punti, ma a conclusione di questo capitolo dedicato alla performance, vorrei evidenziare che l'approccio pragmatico qui adottato ha avuto come obiettivo quello di verificare le possibilità del documentario di produrre una conoscenza nuova e di agire sul mondo sociale. Ho scelto di mostrare, almeno in parte, ciò che la *nonfiction* riesce a fare ponendo a fondamento del proprio sguardo e della propria ricerca l'autenticità e la responsabilità, ma ciò non significa che non si possa scrivere, sempre a partire da questa prospettiva teorica incentrata sulla performance, una storia degli abusi, delle infelicità e dei fallimenti del documentario.

---

<sup>172</sup> A. Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave Macmillan UK, London 2001.



## CAPITOLO II

### Testimonianza e colpa

#### 2.1. Il credito della verità e il debito delle immagini

L'analisi del paradigma performativo nella pratica e nella teoria del cinema documentario contemporaneo ci ha condotti fino al confronto con la dimensione morale ed estetica più profonda di questa forma di rappresentazione, ovvero quella testimoniale. Nella testimonianza, come, ad esempio, nella promessa e nell'ordine — descritti da Austin in *How to do things with words?* come atti illocutori di tipo commissivo ed esercitivo — il linguaggio esegue un'azione riconoscibile da tutti i partecipanti all'interazione, legittimata dal contesto e, come hanno sottolineato Butler e Cavell, strutturalmente e drammaticamente fallibile. Queste caratteristiche inseriscono a pieno titolo la testimonianza nel quadro linguistico che abbiamo delineato nel primo capitolo.

La Legge scolpita sulle tavole di Mosè sembra rivolgersi proprio al versante fallibile, in particolare, al rischio di abusi a cui è sottoposta la procedura testimoniale quando vieta di 'fare falsa testimonianza contro il prossimo'.<sup>173</sup> Günter Thomas,<sup>174</sup> Menahem Blondheim e Tamar Liebes<sup>175</sup> hanno illustrato come nell'Antico Testamento — nello specifico, nei libri dell'*Esodo*, del *Levitico* e del *Deuteronomio* — i riferimenti alla testimonianza, al testimoniare e al testimone chiamino in causa pratiche legali preesistenti, riferendosi, quindi, a un ordine civile terreno (non trascendente) che la parola divina rifonda attraverso il patto col popolo ebraico e che garantisce tramite la scrittura.<sup>176</sup> 'Non farai falsa testimonianza contro il tuo prossimo' non impone genericamente all'individuo di 'dir vero', bensì comanda di non viziare la procedura pubblica della testimonianza, di non corromperne, cioè, la funzione sociale, che è quella di

---

<sup>173</sup> *Esodo* 20, 16.

<sup>174</sup> G. Thomas, *Witness as a Cultural Form of Communication: Historical Roots, Structural Dynamics, and Current Appearances*, in P. Frosh, A. Pinchevski (eds.), *Media Witnessing*, op. cit., pp. 89-111.

<sup>175</sup> M. Blondheim, T. Liebes, *Archaic Witnessing and Contemporary News Media*, in P. Frosh, A. Pinchevski (eds.), *Media Witnessing*, op. cit., pp. 112-129.

<sup>176</sup> Gli storici delle religioni hanno evidenziato l'influenza del Codice di Hammurabi e delle strutture normative mesopotamiche seguenti nel *Levitico*. Il divieto di spergiuo e la *lex talionis*, contenuta in *Levitico* 24, 19-20, sembrano essere state riprese in modo pressoché identico dal Codice di Hammurabi. Dal punto di vista storico, l'Esilio babilonese è considerato come uno dei momenti fondativi dell'identità religiosa e nazionale del popolo ebraico. Come ha sottolineato Liverani, l'esperienza della deportazione vissuta dalla élite religiosa e politica ebraica a Babilonia tra il VII e il VI secolo a. C., è all'origine della formulazione scritta di un culto monoteista profondamente nomico in cui Dio si fa, al contempo, sovrano e garante del popolo eletto. Cfr. M. Liverani, *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele*, Laterza, Bari 2003.

supportare la risoluzione di un conflitto e di individuare i trasgressori della legge al fine di ristabilire l'ordine all'interno della comunità.

The false witness who testifies against his 'neighbor' is endangering social life in a fundamental way: veiled in the rhetoric of righteousness and using the law, he/she erodes trust in close relationships beyond kinship relations, a basic component in the evolution of any society. Consequently, in Deuteronomy, as in the Code of Hammurabi, a proven false witness was subjected to the same punishment he sought to inflict upon the victim of his witnessing. In these old legal contexts, the witness was risking his own life and limb — a false witness could accuse a truthful witness of being a false witness. In short, the legal speech act of witnessing demands honesty, sincerity and faithfulness to the truth — at the risk of a destructive manipulation of truth and reality. The invention of 'witnessing' is intrinsically risky since the attempt to solve a social and legal problem can — through false witnessing — deepen and broaden the social problems by a rapid deterioration of trust.<sup>177</sup>

In questo passaggio, ad esempio, Günther Thomas interpreta il divieto biblico di spergiuo come una norma finalizzata a tutelare il patto sociale, preservando la fiducia interpersonale — «the early religious discourses about legal witnessing document an attempt for religious support for the legal measure».<sup>178</sup> La *lex talionis* contenuta nel Levitico prescrive che colui che calunnia o mente arrecando danno all'altro sia punito con la stessa pena che avrebbe ingiustamente subito l'accusato, a dimostrazione della gravità e della minaccia disgregativa connessa a un uso fraudolento — interessato o persino vendicativo — di questa pratica nelle sedi legali preposte.<sup>179</sup> Il concetto di testimonianza declinato all'interno dell'Antico Testamento definisce, dunque, un atto sociale basato sull'esperienza empirica del testimone che implica contemporaneamente una responsabilità e un rischio penale ben definito.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> G. Thomas, *Witness as a Cultural Form of Communication: Historical Roots, Structural Dynamics, and Current Appearances*, op. cit., p. 94.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> È interessante notare che sussiste un'asimmetria sostanziale tra la punizione comminata a colui che ha procurato lesioni materiali (fisiche o relative alle proprietà) all'altro, rispetto alla punizione — equivalente alla pena stabilita per il crimine di cui si accusa l'altro — inferta a colui che con la propria parola ha accusato falsamente qualcuno di fronte a un tribunale. Il potere applica la pena di morte sia per l'omicida sia per colui (le donne non erano ammesse a testimoniare) che ha messo a rischio la vita di un innocente, accusandolo ingiustamente. La punizione doppiamente esemplare della *lex talionis* contro i falsi testimoni ha la funzione di garantire l'operato e l'esistenza stessa dell'autorità giuridica. *Si deve* dire il vero di fronte alle istituzioni perché quella verità è, allo stesso tempo, necessaria per l'ordine della comunità e funzionale all'esercizio del potere che la organizza.

<sup>180</sup> In altre parole, la testimonianza agisce nell'ambito dell'*imputabilità*, un concetto che lega la responsabilità al rischio e alla punizione. Come sottolinea Ricoeur: «A rigor di termine, il male morale — il peccato nel linguaggio religioso — designa ciò che rende l'azione umana oggetto d'imputazione, d'accusa e di biasimo. L'imputazione consiste nell'attribuire ad un soggetto responsabile un'azione suscettibile di valutazione morale. L'accusa caratterizza l'azione stessa come violazione del codice etico dominante nella comunità considerata. Il biasimo designa il giudizio di condanna in forza del quale l'autore dell'azione è dichiarato colpevole e merita d'essere punito. È qui che il male morale interferisce con la sofferenza, nella misura in cui la punizione è una sofferenza inflitta» P. Ricoeur, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, Genève 1986, trad. it. di I. Bertolotti, *Il male una sfida e alla filosofia e alla teologia*, Editrice Morcelliana, Brescia 1993, pp. 12-13.

A partire dal Nuovo Testamento il concetto di testimonianza si lega, invece, profondamente a una dimensione trascendente che viene attestata dal martirio.<sup>181</sup> La Passione di Gesù, il suo significato teologico e simbolico, ha inserito nella cultura e nella storia dell'Occidente un modello di testimonianza inscindibile dalla sofferenza del corpo. Al centro dell'atto testimoniale di Cristo non c'è, ovviamente, la verità come corrispondenza al reale, non c'è un 'dir vero' come resoconto oggettivo di un'esperienza diretta, ma la Verità divina, che appare e si afferma attraverso la carne martoriata di Cristo. In questo caso l'evento non precede e legittima la testimonianza, bensì si realizza in essa. Il Dio cristiano si fa evento e, allo stesso tempo si testimonia al mondo nel corpo morente del Figlio. Gesù e i martiri cristiani attestano, tramite il dolore e la morte del corpo causata dagli oppressori, la propria fede in un ordine superiore a cui affidano l'eternità della propria anima.<sup>182</sup>

La filosofa francese Mondzainha analizzato il modo in cui il cristianesimo, prima attraverso la dottrina dell'incarnazione e poi attraverso il culto dei martiri e delle icone, ha unito il regime della credenza a quello dell'immagine.<sup>183</sup> In particolare, Mondzain individua nelle Lettere di Paolo del Nuovo Testamento la radice di questo spostamento dal *logos* all'*eikon*:

è con Paolo che, per la prima volta, si afferma con forza l'apparizione della verità che è immagine, che la verità della trascendenza si conosce attraverso la visibilità, e che tale visibilità appare agli occhi, appare come visione corporale di domanda di credere, appare nel campo del sensibile e del visibile.<sup>184</sup>

Per Mondzain la religione cristiana ha spostato la questione della testimonianza dal piano della parola e del discorso a quello della visione e delle immagini. Il corpo di Cristo e i corpi dei

---

<sup>181</sup> Il martirio come forma di testimonianza esula dall'obbligo della prova o, meglio, trasforma il dolore e la morte del corpo in una prova che non dimostra — non produce, cioè, una percezione più accurata del reale, ma persuade. Il legame ontologico tra martirio e sofferenza è stato messo a confronto con il rapporto tra tortura e confessione da Peters. Secondo lo studioso statunitense, la genesi della testimonianza nell'Antichità — nella Grecia e nella Roma antiche, nella Giudea e, più avanti, nel periodo paleo-cristianesimo — dimostra che «to bear witness is to put one's body on the line», J. D. Peters, *Witnessing*, in P. Frosh, A. Pinchevski (eds.), *Media Witnessing*, op. cit., p. 27.

<sup>182</sup> Dopo l'11 Settembre 2001, i mass media occidentali hanno spesso applicato il termine 'martire' ai terroristi islamici. Si tratta di uno spostamento semantico notevole rispetto al significato originario, giuridico e religioso, della parola. Sia il testimone/μάρτυρ del Nuovo Testamento sia il suo equivalente arabo, ovvero *Shahīd*, nel Corano, attestano la propria fede subendo — e accettando di subire — il dolore e la morte del proprio corpo per mano dei persecutori. In questo senso, il martirio non solo dimostra la verità della fede, ma denuncia indirettamente anche l'ingiustizia e la crudeltà del persecutore che infligge il supplizio. L'esperienza del martirio, declinata nel cristianesimo e nell'Islam si realizza in conformità con un ordine morale che vieta l'assassinio di innocenti e la libera scelta del suicidio. Al contrario, i cosiddetti 'martiri' della *jihad* decidono di fare del proprio corpo un'arma per uccidere altri esseri umani, ponendosi al di fuori della legge (della regola e della morale) contenuta nelle sacre scritture.

<sup>183</sup> Cfr. M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*, Editions du Seuil, Paris 1996 e Id., *Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs*, Bayard Editons, Montrouge 2011.

<sup>184</sup> M. J. Mondzain e D. Dottorini, *Dare credito allo sguardo*, in "Fata Morgana", n. 19. Dottorini, che fa da interlocutore a Mondzain in questa intervista, riporta i passaggi principali dell'intervento/intervista con la studiosa nel testo *La passione del reale* citato precedentemente.

martiri fanno da tramite in questo passaggio filosofico fondamentale e complesso. La vera testimonianza per i cristiani coincide con un *atto* di fede, con l'affermazione di un credo attraverso l'accettazione di un dolore e di una morte ingiusti. In questo spostamento la credenza sostituisce il sapere e la carne sostituisce le prove.

A partire dal momento in cui la verità non dipende più dal regime della parola, alle regole del *logos*, dell'*episteme* e della *mathesis*, il regime delle immagini prende il sopravvento. Ma la verità delle immagini non dipende da ciò che mostra, né da ciò che dice o da ciò che dimostra. Non c'è un'immagine vera, ma c'è una verità dell'immagine, e la verità dell'immagine sta nel fatto che essa non appartiene né al vero né al falso, ma appartiene ad una zona di indeterminazione, di indecidibilità, di fragilità, di variabilità, di modo tale che la verità dell'immagine non dipende dal suo contenuto o dalla sua relazione con il reale, ma è verità perché è vera la relazione con qualcos'altro da se stessa. Per cui si può dire che la verità dell'immagine dipende dalla verità dello sguardo che attraverso di essa si apporta al reale.<sup>185</sup>

È, dunque, l'autenticità dello sguardo a fondare il credito di verità dell'immagine documentaria, garantendo alla rappresentazione la capacità trasformativa propria dell'atto testimoniale che abbiamo descritto come procedura comunicativa finalizzata alla risoluzione del conflitto sociale e alla preservazione del legame comunitario.

Il cinema è il produttore della credenza costitutiva che fonda il *Mitsein* di ogni mondo condiviso socialmente e politicamente. L'estetica non ha altra etica che questa condivisione, essa designa la messa in opera della finzione costitutiva di ogni comunità. Questa credenza è quella che sostiene il registro della promessa e della fiducia.<sup>186</sup>

Nel capitolo precedente abbiamo descritto la pratica documentaria nei termini di una performance testimoniale fondata su un rapporto di fiducia implicito tra lo spettatore e il regista. Questa prima e provvisoria definizione, ricavata dal confronto con le filosofie del linguaggio di Austin, Cavell e Butler, prendeva in esame il documentario come forma discorsiva giocata entro i poli del regista enunciatore e dello spettatore destinatario. Si tratta di un orientamento analitico che pone in secondo piano l'essenza iconica/indicale dell'immagine cinematografica, determinando uno sbilanciamento critico verso il versante narrativo-argomentativo della *nonfiction*. Il rischio è evidentemente quello di supporre una trasparenza che appartiene al regno della prova e del documento, ma non a quello dell'immagine, in cui, come ha sottolineato Mondzain, alla dimostrazione si sostituisce la persuasione. Per queste

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 62.

<sup>186</sup> Ivi, p. 63.

ragioni tenterò in questo secondo capitolo di mettere a fuoco il problema dell'immagine all'interno della performance testimoniale e dell'impegno verso il reale del cinema documentario.

In primo luogo, è necessario distinguere tre classi di *tracce* attorno alle quali si articola il cinema del reale contemporaneo: l'immagine ricavata dall'*incontro* tra il regista e l'altro, l'immagine-documento dell'*archivio* e l'immagine finzionale del *reenactment*. Queste tre scaturigini dell'immagine, che si trovano di frequente legate e, talvolta, confuse nella storia del documentario,<sup>187</sup> identificano rapporti di causalità e di significazione del reale profondamente diversi. Si tratta, infatti di *tracce* — cioè, in una definizione lessicale minima 'di segni lasciati da cose' —, che si originano a partire da piani temporali del reale fenomenologicamente differenti: il presente dell'incontro, il passato dell'archivio e la memoria nel *reenactment*.<sup>188</sup> Il cinema documentario deve passare attraverso queste tracce, che rappresentano il 'Che cosa?', «per giungere al Chi? della testimonianza».<sup>189</sup>

L'ermeneutica fenomenologica di Ricoeur ha sottolineato la dialettica tra attività e passività che caratterizza la traccia nel pensiero storico. Il filosofo francese, sintetizza Angelo Bruno:

pone la traccia su piani differenti. Egli muove dalla definizione che ne dà il vocabolario del Littré: "ogni segno lasciato da una cosa", che cristallizza l'uso del linguaggio ordinario; l'approfondisce attraverso la lettura dell'heideggeriano "essente-ci-stato", che è traccia di ciò che è stato e non è più, come vestigia di un essente-stato; l'assume nel suo significato più elevato, con la definizione data da Lévinas, come ciò "che significa senza far apparire", dove la nozione di traccia si congiunge con la testimonianza. Questi tre piani della traccia indicano come l'aspetto conoscitivo si intrecci con quello fenomenologico-ermeneutico e come la traccia non smarrisca la funzione di strumento per la comprensione di sé. Il soggetto, avendo abbandonato [...] la possibilità di cogliersi immediatamente attraverso l'intuizione, assume la propria "oggettività" quale insostituibile strumento ermeneutico. Tale percorso richiede delle fasi a partire da [...] un modello epistemologico elementare, per cui qualunque traccia lasciata dal passato diviene per lo storico un documento, per giungere a un piano riflessivo di II grado in cui si sviluppa un pensiero della traccia [...]. La traccia è

---

<sup>187</sup> Si pensi, ad esempio, alla permeabilità del confine tra la presa diretta e la messa in scena che contraddistingue la forma documentaria sin dalle sue origini — individuate nel cinema di Flaherty tra gli anni Venti e Trenta del Novecento — e che la accompagna fino ai giorni nostri. *Stories we tell* (Sarah Polley, 2012) è un film che propone spunti di riflessione particolarmente significativi su questo tema. La regista crea *ex novo* un archivio di film amatoriali che mostrano ricordi stereotipati del passato familiare della Polley. Questi 'falsi' (lo spettatore scopre solo alla fine del film la loro non autenticità) interagiscono con l'insieme caleidoscopico delle testimonianze di fratelli, parenti e amici di famiglia. Le diverse prospettive e le contraddizioni dei testimoni reali dimostrano che le storie che raccontiamo della nostra vita e della nostra famiglia sono inestricabilmente le stesse storie che ci raccontiamo per rimanere coerenti con noi stessi e uniti a un gruppo.

<sup>188</sup> Sarebbe meglio riferirsi più specificatamente al tentativo documentario di (ri)costruire una memoria tramite il *reenactment*. Come vedremo, infatti, la messa in scena dell'evento nelle pratiche documentarie più recenti oscilla tra il bisogno conoscitivo autentico di visualizzare e confrontare le diverse memorie soggettive di un evento — così come avviene nel cinema di Errol Morris — e la necessità di 'fanzionalizzare' e 'spettacolarizzare' la storia narrata dai testimoni e dalla cronaca, senza farne, dunque, uno strumento euristico.

<sup>189</sup> A. Bruno, *L'Ermeneutica della testimonianza in Paul Ricoeur*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, p. 148.

in grado di aprire a una dimensione veritativa grazie alla mediazione dell'immaginazione.<sup>190</sup>

Possiamo descrivere la rappresentazione documentaria, in parallelo con il modello della narrazione storica ricoueriano, come pensiero (per immagini) di tracce audiovisive. In particolare, la maggior parte del cinema e della serialità che analizzeremo organizza queste diverse immagini-traccia secondo una logica e un'estetica intermediale.<sup>191</sup>

L'incontro con l'altro, il lavoro sull'archivio e il *reenactment* dell'evento, che costituiscono, dunque, il tessuto audiovisivo eterogeneo del documentario, sono accomunati da quella che, richiamandoci alla fenomenologia e all'estetica di Merleau-Ponty,<sup>192</sup> possiamo chiamare 'configurazione chiasmatica'. La riflessività che contraddistingue il processo di significazione di queste tre categorie di immagini-tracce può essere compresa a partire dal concetto di visibilità, come unione del visto e del vedente, sviluppato dal filosofo francese a partire dalla *Fenomenologia della Percezione*<sup>193</sup> sino all'opera postuma *Il Visibile e l'Invisibile*.<sup>194</sup>

Merleau-Ponty ha delineato, nel corso della sua densa e, purtroppo, breve attività filosofica, un'ontologia della carne eccentrica rispetto alla grande tradizione del pensiero occidentale, basata, invece, sui concetti ontologici di spirito, materia e sostanza. La *carne* è intesa da Merleau-Ponty come *elemento* — nel senso presocratico del termine — originario e vitale che costituisce il corpo e ne determina la natura di intreccio percettivo in cui l'esperienza del toccare e del vedere si realizza solo al prezzo di essere toccati e visti:

Il visibile può così riempirmi e occuparmi solo perché, io che lo vedo, non lo vedo dal fondo del nulla, ma dal cuore del visibile stesso: io, il vedente, sono anche visibile; ciò che costituisce il peso, lo spessore, la carne di ogni colore, di ogni suono, di ogni testura tattile, del presente e del mondo, è il fatto che colui che li coglie si sente emergere da essi grazie a una specie di avvolgimento o di raddoppiamento, fundamentalmente omogeneo a essi.<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Come abbiamo già visto nel primo capitolo, Pietro Montani e Dario Cecchi ritengono che la tecnica intermediale, cioè «il confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine [...] e tra le sue diverse forme discorsive», possa «rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono». P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, op. cit., p. XII, Cfr. D. Cecchi, *L'immagine mancante*, op. cit.

<sup>192</sup> L'applicazione più nota della fenomenologia esistenzialista di Merleau-Ponty è quella che fa capo alle riflessioni di Vivian Sobchack. La studiosa statunitense ha contrastato il paradigma oculocentrico alla base delle teorie filmiche tradizionali, proponendo di interpretare l'esperienza filmica come esperienza incarnata. L'empatia che si produce nella visione di un film dipende dall'essere corpo dello spettatore. Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004.

<sup>193</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della Percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

<sup>194</sup> Id., *Le Visible et l'Invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964; trad. it di A. Bonomi, *Il Visibile e l'Invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

<sup>195</sup> Id., *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, Paris 1966; trad. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 46.



La rivoluzione teoretica espressa dalla fenomenologia corporea di Merleau-Ponty si basa sui due nodi concettuali della reversibilità e dello scarto. Per il filosofo francese siamo contemporaneamente soggetti e oggetti della percezione, profondità e superficie del mondo. La vita si sviluppa nell'avvolgimento reciproco tra queste due dimensioni, senza mai giungere, però, a una sintesi dialettica:

Dove porre il limite del corpo e del mondo, giacché il mondo è carne? Dove porre, nel corpo, il vedente, giacché, con ogni evidenza, nel corpo ci sono solo delle “tenebre dense di organi” [...]. Il mondo visto non è “nel” mio corpo, e il mio corpo non è “nel” mondo visibile a titolo ultimo: carne applicata a una carne, il mondo non la circonda e nemmeno è circondato da essa. Partecipazione e imparentamento al visibile, la visione non l'avvolge e non ne è avvolta definitivamente. La pellicola superficiale del visibile non è se non per la mia visione e per il mio corpo. Ma la profondità, sotto questa superficie, contiene il mio corpo e contiene quindi la mia visione. Il mio corpo come cosa visibile è contenuto nel grande spettacolo, ma il mio corpo vedente sottende questo corpo visibile, e tutti i visibili con esso. C'è inserimento reciproco e intreccio dell'uno nell'altro.<sup>196</sup>

Nelle estetiche e nelle pratiche documentarie contemporanee che analizzeremo, lo sguardo registico, che organizza la rappresentazione filmica dell'incontro e dell'archivio — teniamo per ora a parte la questione del *reenactment* —, si muove consapevolmente dentro a una rete di sguardi altri. Mentre nella *fiction* la materia profilmica dipende dall'apparato produttivo, gli elementi che compongono il documentario si contraddistinguono per la loro specifica capacità di *resistenza* all'intenzionalità dei realizzatori. Il volto e la parola del soggetto ripreso e il reperto d'archivio si pongono come tracce mai del tutto o perfettamente riducibile al punto di vista di un narratore superiore.<sup>197</sup> Le realtà pre-filmiche da cui scaturiscono queste immagini — i soggetti, gli eventi e i ricordi reali che le animano — rappresentano la soglia e lo scarto entro cui si articola il credito della verità del documentario. La procedura documentaria può darsi come promessa di mostrare la realtà allo spettatore perché lo sguardo registico si confronta e incorpora tracce di reale che hanno uno spessore, un'autonomia e una sopravvivenza fuori dallo spazio del racconto. Il punto di vista e l'interesse del filmmaker selezionano e orientano la significazione di queste tracce, la cui causa d'essere e il contenuto di verità non dipendono e non si esauriscono nella narrazione filmica.

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 52.

<sup>197</sup> Questa distinzione si complica nel caso del cinema *nonfiction* di tipo autobiografico e saggistico, dove il reale è inscindibile dall'esperienza e dal punto di vista dell'autore. Cfr. L. Rascaroli, *Personal Camera*, op. cit.

Il legame tra il cinema *nonfiction* e il reale, come quello tra corpo e mondo, che rifiuta il dualismo tra soggetto e oggetto, non si declina attraverso gli ordini della creazione o della corrispondenza, ma attraverso l'intreccio e lo scarto tra due o più sguardi, nell'implicazione reciproca di tracce e immagini. Il problema culturale e filosofico della testimonianza, come abbiamo visto, non può essere risolto nei termini logici dell'equivalenza tra discorso e realtà; per poter essere giudicata in base a criteri di verità/falsità o di verosimiglianza, la testimonianza deve, anzitutto, darsi come valida e appropriata in relazione al contesto in cui si attua. Si tratta, dunque, di un atto linguistico performativo, eseguito da un individuo responsabile in un'interazione che prevede ruoli e scopi comunicativi precisi.

L'origine legale e religiosa del concetto moderno di testimonianza pone al centro il corpo sensibile del testimone. La veridicità del testimone dipende ed è, in un certo senso, inscritta nel suo corpo. Nel contesto processuale, è la presenza del soggetto all'evento, la punibilità e il rischio a cui si sottopone in quanto enunciatore responsabile, a legittimare la pretesa del testimone di dire il vero. In ambito religioso è, invece, la sofferenza del corpo a provare la fede del soggetto verso un ordine metafisico superiore che sovrasta e guida l'esistenza incarnata del singolo. Il martire dimostra, attraverso l'esperienza vissuta della pena, non solo la propria fede spirituale, ma anche l'ingiustizia e la crudeltà del persecutore. La violenza e la morte inflittagli ci rivelano la natura oppressiva di un potere che nega la libertà di coscienza e opprime coloro che credono e predicano il messaggio evangelico. A queste due scaturigini antiche del concetto di testimonianza, in cui il corpo del testimone fa da garanzia e prova di una *volontà* di dire il vero, se ne affianca, nel corso del Novecento, una terza, prodotta dall'orrore dei genocidi. Il corpo del sopravvissuto, a differenza di quello del testimone in tribunale e del martire torturato e messo a morte, si costituisce come una sorta di residualità involontaria rispetto al desiderio distruttivo del carnefice. La tensione tra la necessità morale di testimoniare contro la violenza e l'impossibilità esistenziale di comunicare, prodotta dal trauma, rende problematico l'atto testimoniale del sopravvissuto.

Il testimone è la persona che assiste ad un fatto, etimologicamente è «colui che è presente come terzo» (dal latino *tres-stare*): tra la vittima che soccombe e il carnefice che sopprime c'è un terzo sguardo che assiste alla "scena" ed è pronto a testimoniare sull'accaduto; il testimone è un soggetto scomodo perché escluso dalla relazione duale di oppressore/oppresso, relazione che deve lasciare in vita solo uno dei due termini e che non prevede interventi esterni. Il testimone è quanto mai scomodo nella logica nichilista dello sterminio, laddove nessuna traccia doveva essere lasciata e nessun ebreo doveva sopravvivere al processo di distruzione totale. Tuttavia, il testimone per poter descrivere la propria esperienza deve aver mantenuto un barlume di umanità, un seppur debole legame con la società degli uomini, che gli permetta di riportare l'esperienza vissuta a una

dimensione narrabile, raccontabile. Molto spesso, però, i reduci dai campi di concentramento venivano a tal punto privati di qualsiasi forma di dignità umana da non riuscire, una volta fuori, a raccontare; molto spesso i sopravvissuti a un orrore che nessun essere umano potrebbe mai credere e incapaci a sopportare da soli il peso del vissuto hanno deciso di uccidersi, schiacciati dal senso di colpa nei confronti dei loro simili, periti nei campi, e dall'oppressione di un'esperienza al di là dell'immaginabile, come se, dopo il contatto con la morte non ci fosse più possibilità di ritornare alla vita. Nel momento in cui il racconto del testimone non riesce a esaurire l'enormità dell'evento subito, allora, si può arrivare a considerare la Shoah come un evento senza testimoni, in quanto chi è morto non è in grado più di raccontare e chi è sopravvissuto è rimasto esterno alla morte altrui e quindi all'evento centrale del processo di distruzione.<sup>198</sup>

In questo passaggio Ivelise Perniola sottolinea lo scarto irriducibile tra la terzietà che caratterizza il testimone legale e il coinvolgimento traumatico del sopravvissuto nella violenza criminale subita. I superstiti della Shoah non sono testimoni di un crimine osservato, ma sono testimoni *malgrado*<sup>199</sup> il crimine vissuto. Come sottolinea Alice Cati, «il ricordo traumatico non è un oggetto separato dal soggetto, ma un'impressione che vi si innesta».<sup>200</sup> La memoria lacerata dei sopravvissuti, il corpo in cui è inscritta, si pone, dunque, come interdizione e limite alla dicibilità e alla rappresentabilità su cui si articola l'atto testimoniale. Ciò nondimeno in questi casi la testimonianza si dà come necessità culturale imprescindibile, come sfida e possibilità di rifondare il patto sociale tra gli individui, restituendo alla vittima il potere di dire e dirsi che lo costituisce come soggetto umano all'interno di una comunità.

Queste considerazioni sul rapporto tra testimonianza, responsabilità e corpo ci obbligano a tornare su alcune importanti questioni etiche che avevamo introdotto nell'ultima parte del primo capitolo. La performance documentaria, avevamo detto, si dà come impegno verso il mondo: la procedura del documentare richiede che il regista non menta allo spettatore o meglio, riprendendo il comandamento biblico, prescrive al filmmaker di non testimoniare il falso — non un falso qualsiasi, ma, come abbiamo visto, un falso dannoso per l'altro e per la comunità, una menzogna, cioè, che mina il valore cooperativo essenziale del testimoniare. Questa prospettiva comporta evidentemente una responsabilità comunicativa 'seria' per il filmmaker. Mentre la relazione tra il regista e il pubblico si muove all'interno di questo spazio etico, segnato dall'impegno alla *sincerità* e all'*attendibilità* del primo verso il secondo, la dinamica

---

<sup>198</sup> I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2007, p. 56.

<sup>199</sup> Nel dibattito sulla rappresentabilità dello sterminio del popolo ebraico, Didi-Huberman, in contrapposizione a Lanzmann, ha sostenuto la necessità di mostrare le immagini di archivio che rendono visibile «il meccanismo di scomparsa generalizzata» ideato dal nazismo. Queste immagini sottratte al desiderio di oblio del carnefice possono e devono diventare uno strumento di conoscenza dell'inimmaginabile e dell'indicibile rappresentato dai campi di concentramento. Cfr. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004; trad. it. di D. Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

<sup>200</sup> A. Cati, *Immagini della Memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, op. cit., p. 61.

che lega il filmmaker ai soggetti rappresentati non sembra guidata da una necessità comunicativa e morale altrettanto definita sul piano dell'autenticità. È noto che la partecipazione al progetto e alla procedura documentaria da parte dei soggetti rappresentati dal regista può, di volta in volta, dipendere da interessi egoistici — un guadagno economico, il miglioramento della propria reputazione pubblica, il desiderio di popolarità, etc. —, così come da ideologie politiche, da pressioni esterne e da molti altri fattori in cui la sincerità dell'attore sociale gioca un ruolo secondario nella valutazione della performance comunicativa. Il documentarista può, e spesso deve, dare la parola a soggetti che possono mentire. Lo spettatore è di norma consapevole di questo rischio, in special modo quando i documentari si occupano di temi conflittuali come, appunto, la colpa e il crimine. In qualità di spettatori accettiamo la possibilità di essere ingannati da una persona intervistata, ma pretendiamo, generalmente, che il regista ci orienti in questi casi a sospettare della testimonianza oggetto di rappresentazione. Il problema dell'inganno nel documentario ha carattere biunivoco: il soggetto rappresentato può tentare di ingannare il regista — non partecipare o, persino, contrastare la sua ricerca della verità —, così come il regista può, a sua volta, ingannare i soggetti rappresentati, ad esempio, concordando con loro regole e obiettivi riguardanti la rappresentazione poi infranti o volontariamente disattesi.

Si tratta di due tipologie di inganno processate in modo differente dallo spettatore; l'inganno teso dall'intervistato all'intervistatore, dal personaggio reale al regista, può, lì dove riesce nel proprio intento, ostacolare la ricerca della verità del documentarista e, conseguentemente, dello spettatore. Se lo spettatore non viene dotato degli strumenti per dubitare della credibilità dei testimoni, il falso rischia allora di divenire parte integrante della sua esperienza conoscitiva del mondo. L'inganno del regista nei confronti del soggetto rappresentato può, al contrario, risultare omogeneo e, persino, necessario alla ricerca della verità. Si pensi, a questo proposito, alle immagini 'rubate' sfruttate in alcuni film documentari<sup>201</sup> e ricorrenti nelle inchieste giornalistiche televisive degli ultimi decenni.<sup>202</sup> In questi casi le tecnologie di ripresa camuffate e miniaturizzate sembrano poterci rivelare una verità che si nega all'esposizione pubblica. L'inganno del documentarista o del reporter è in genere accettato dallo spettatore perché funzionale a penetrare una porzione di realtà falsificata o inaccessibile. La consapevolezza del

---

<sup>201</sup> Per fare alcuni esempi relativi al tema del colpevole al centro di questa ricerca, è il caso, come vedremo più avanti, delle registrazioni audio non concordate in *Der lachende Mann – Bekenntnisse eines Mörders* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, 1966), della cinepresa e dei microfoni nascosti nell'incontro di Claude Lanzmann con l'ex SS Franz Suchomel in *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e nelle serie tv HBO *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, 1996) e *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Andrew Jarecki, 2015).

<sup>202</sup> I reportage televisivi hanno reso questa strategia di documentazione del reale quasi scontata e rischiosamente aporetica agli occhi di un pubblico contemporaneo, sempre più soggetto al fenomeno di indifferenza referenziale descritto da Pietro Montani. Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, op. cit.

soggetto di essere di fronte a un dispositivo di ripresa, di essere, quindi, oggetto di osservazione e di rappresentazione, può indurlo a mettere in atto un progetto di *fabrication*,<sup>203</sup> cioè, un tentativo intenzionale di dare agli altri un'immagine del proprio sé costruita ad arte e, in un certo senso, falsata. Il rischio per i soggetti di esporsi a un giudizio pubblico negativo rende altamente probabile il ricorso a strategie di *fabrication* tese a contraffare la realtà agli occhi del filmmaker e del pubblico. Questo dato intuitivo, che possiamo definire come una pre-comprensione del particolare *frame* determinato dalla registrazione di un'intervista, legittima l'inganno del filmmaker in nome della ricerca di una verità socialmente rilevante. A differenza delle parole e dei comportamenti di un falso testimone di fronte alla macchina da presa, le immagini o i suoni rubati dichiarano, nel momento stesso in cui appaiono allo spettatore, la loro natura 'fraudolenta'. La camera o il registratore nascosti ci restituiscono, infatti, una materia audiovisiva imperfetta, disturbata e sporca che autoproclama la propria eccezionalità rispetto alla norma,<sup>204</sup> la clandestinità del punto di vista e, di conseguenza, il carattere conflittuale che connota l'interazione tra il regista e il soggetto.

In *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) Lanzmann introduce l'intervista all'ex SS Franz Suchomel, registrata senza il consenso di quest'ultimo,<sup>205</sup> inquadrando in campo lungo la via in cui si trova la casa di Suchomel. Un lento zoom in avanti ci conduce verso un furgone parcheggiato di fronte all'abitazione dell'ex ufficiale addetto alle camere a gas di Treblinka. Fuori campo sentiamo le voci dei due interlocutori che discutono di questioni banali, della salute e del tempo, preparandosi all'inizio dell'intervista. Uno stacco ci porta dentro al furgone, dove dei tecnici stanno ricevendo e registrando il segnale audio-video trasmesso dal regista dall'interno della casa. Su un piccolo monitor va via via definendosi l'immagine in bianco e nero di Lanzmann e Suchomel. È solo a questo punto, con lo stacco sull'inquadratura ripresa dalla telecamera nascosta, che inizia l'intervista vera e propria in cui l'ex nazista racconta in maniera indifferente e lucida i metodi di sterminio della 'soluzione finale della questione ebraica', decisi e attuati a partire dalla conferenza di Wannsee del 1942.

---

<sup>203</sup> In *Frame Analysis*, Goffman definisce la *fabrication* — fabbricazione o contraffazione nella traduzione italiana — come «lo sforzo intenzionale di uno o più individui di gestire l'azione in modo che una persona o più persone verranno indotte ad avere una falsa percezione di ciò che sta accadendo». Nello stesso testo il sociologo distingue due tipologie di *fabrication*, quelle benevole e quelle strumentali. Mentre le prime definiscono inganni «non contrari all'interesse della persona "contenuta" in esse», le seconde descrivono costruzioni chiaramente ostili agli interessi privati dell'altro — nel senso assegnato dalla comunità al concetto di interesse privato. Cfr. E. Goffman, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., (ebook).

<sup>204</sup> Per lo spettatore cinematografico è consuetudine vedere soggetti — gli attori e le comparse, ma anche i protagonisti e i soggetti interpellati nei documentari — consapevoli della presenza del dispositivo di ripresa sulla scena e disponibili a farsi oggetto di una rappresentazione pubblica che verrà, in un secondo momento, organizzata e mediata dal montaggio.

<sup>205</sup> Suchomel decise di prendere parte a questa intervista privata e in forma anonima con Lanzmann previa la firma di un accordo di riservatezza e la definizione di un compenso monetario. Cfr. C. Lanzmann, *La Lièvre de Patagonie*, Éditions Gallimard, Paris 2009; M. Boswell, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.

Riguardo alle interviste ai carnefici filmate all'oscuro o contro la volontà degli stessi — quella a Franz Suchomel e poi quella al sottufficiale Joseph Oberhauser coinvolto nella gestione del campo Belzec — Lanzmann dichiarò con sicurezza di “averli voluti uccidere con la macchina da presa”.<sup>206</sup> Questa affermazione esprime contemporaneamente il potere e le criticità implicati nell'immagine rubata, nella rappresentazione di un colpevole che non vuole apparire in pubblico. La camera nascosta o usata come trappola nella caccia documentaria al carnefice diviene qui uno strumento inquisitorio<sup>207</sup> finalizzato al raggiungimento del vero. L'inganno del regista coincide con un atto di violenza che si presume capace di penetrare nei segreti e nelle bugie del reale. Nell'idea di cinema di Lanzmann come esperienza e vivificazione del passato nel presente la volontà epistemologica di conoscere e rappresentare il colpevole coincide con un desiderio esistenziale di denunciarlo e di punirlo in cui la macchina da presa agisce consapevolmente come strumento di tortura e di vendetta verso un colpevole non pentito.

Le immagini e, ancora più spesso nei documentari di cui ci occuperemo, gli audio registrati senza il consenso del soggetto, si presentano come forme depotenziate del linguaggio audiovisivo cinematografico classico. La loro capacità di smascherare l'ambiguità del testimone è, infatti, strutturalmente connessa alla perdita di chiarezza e nitidezza della ripresa. Il disturbo, che è parte integrante della natura non solo iconica ma anche indicale<sup>208</sup> di queste immagini, si contrappone all'ideale di trasparenza che connota, invece, la forma documentaria così com'è stata concepita nella fotografia e nel cinema analogico del secolo scorso.

---

<sup>206</sup> «I'm killing them with a camera» C. Lanzmann in R. Brody, *Witness, Lanzmann and the making of "Shoah"*, “The New Yorker”, 19/03/2012, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/19/witness-5> (consultato in data 20/12/2018).

<sup>207</sup> Shoshana Felman in un saggio dedicato a *Shoah* di Lanzmann, propone di distinguere tre ruoli diversi svolti dall'autore del film: il narratore, l'intervistatore e l'interrogatore. Quest'ultimo ruolo è quello messo in gioco dal regista nelle interazioni con i colpevoli, ma anche nei confronti degli spettatori passivi dello sterminio degli ebrei, come i contadini polacchi vissuti in prossimità dei campi. «The creator of the film speaks and testifies, however, in his own voice, in his triple role as *narrator* of the (and the signatory — the first person — of the script), as the *interviewer* of the witnesses (the solicitor and the receiver of the testimonies) and as the *inquirer* (the artist as the subject of a quest concerning what the testimonies testify to; the figure of the witness as a questioner, and of the asker not merely as the factual investigator but as the bearer of the film's philosophical address and inquiry)». S. Felman, *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*, in S. Felman, D. Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York 1992, p. 214.

<sup>208</sup> Sulla duplicità semiotica dell'immagine del reale, allo stesso tempo indice e icona, e sul cinema documentario come memoria figurale che si articola tra i poli dell'artificiale e del vissuto rimando nuovamente ad A. Cati, *Immagini della Memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, op. cit.

## 2.2 L'azione documentaria tra tracce e responsabilità

Nel suo studio sullo stile documentario nella fotografia tra il primo dopoguerra e la fine della Seconda guerra mondiale,<sup>209</sup> Lugon ha interpretato la tecnica documentaria come un progetto artistico e culturale — fortemente storicizzato —<sup>210</sup> teso a «mostrare la pura realtà pur controllandone il significato»<sup>211</sup> in un «doppio sogno paradossale di trasparenza e leggibilità».<sup>212</sup> L'ideale documentario che attraversa l'arte fotografica dall'Europa a all'America<sup>213</sup> determina precise scelte estetiche basate sulla specificità del medium fotografico analogico. Lugon ne individua tre principali: la chiarezza, la nitidezza e l'impersonalità. Mentre i primi due punti riguardano in maniera specifica le potenzialità tecniche del dispositivo fotografico — la luminosità e la definizione dei dettagli determinati dalle lenti e dalla pellicola —, il terzo punto prescrive al fotografo un atteggiamento che coincide con la «riduzione dell'intervento compositivo».<sup>214</sup> Le soluzioni stilistiche adottate per la rappresentazione documentaria del soggetto umano, architettonico e paesaggistico, mirano a cogliere la «composizione inconsapevole»<sup>215</sup> del reale, producendo, da un punto di vista linguistico, «l'impressione che siano le cose e i soggetti a presentarsi al fotografo anziché il contrario».<sup>216</sup> Il «doppio sogno di trasparenza e leggibilità», ispirato dalla specifica natura tecnologica del dispositivo fotografico prima e di ripresa poi, riguarda dunque, in primo luogo, le tracce dell'uomo, il suo corpo e i suoi prodotti.

La ripresa audiovisiva è documento perché condivide con questo oggetto culturale multiforme la capacità «di registrare il dare e l'avere, di trasformare parole volatili in scritti permanenti e di fissare eventi rendendoli oggetti».<sup>217</sup> Come sottolinea Maurizio Ferraris, infatti:

---

<sup>209</sup> O. Lugon, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris 2001; trad. it. di C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

<sup>210</sup> Lo studioso sottolinea con forza come lo stile documentario si sia stabilito, anzitutto, attraverso un confronto con altre correnti artistiche coeve; in particolare, il pittorialismo e il fotogiornalismo istituzionale, la cui esperienza negli Stati Uniti si raccoglie attorno all'ente pubblico della *Farm Security Administration* (FSA), istituito da Roosevelt nel 1937. Questo ente, fatte salve alcune eccezioni (tra cui proprio Walker Evans), ha avallato e favorito lo sviluppo di una sorta di drammaturgia letteraria della fotografia documentaria, incanalando nella sua estetica gli intenti politici e propagandistici del *New Deal*.

<sup>211</sup> O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, op. cit., p. 71.

<sup>212</sup> L'obiettivo ideologico dei rappresentanti dello stile documentario è quello di «ritrovare nella restituzione oggettiva del mondo una forma di leggibilità». La fotografia documentaria, cioè, deve «trovare non solo la presenza, ma anche la *lingua* della realtà». Ivi, p. 70.

<sup>213</sup> Come rende esplicito il titolo del testo di Lugon, i due artisti più rappresentativi di questa corrente sono il tedesco August Sander e l'americano Walker Evans. Entrambi condividono l'idea di 'opera fotografica' come mappatura sociologica, 'in serie', del reale. La logica della serializzazione accomuna il progetto di Sander, *Menschen des 20 Jahrhunderts*, e i due lavori più conosciuti di Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (1942) e *Many Are Called* (1966). I due fotografi nella loro opera declinano il ritratto nei termini di una 'posa autentica' del soggetto di fronte all'obiettivo.

<sup>214</sup> Soprattutto attraverso la scelta della frontalità e dell'inquadratura integrale del corpo del soggetto fotografico. Ivi, p. 82.

<sup>215</sup> Ivi, p. 86.

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari 2004, p. 219.

attraverso l'iscrizione, la registrazione e la comunicazione (tutte funzioni rese possibili dalla traccia), si perviene alla costruzione di un mondo sociale e, dentro a questo mondo, hanno luogo i significati. Per questo è importante lasciare tracce, e per questo è così naturale [...]. Nella costruzione della realtà sociale [...] attraverso l'iterazione (vale a dire mediante la tecnica in generale) si ottiene altro, e, cioè, il significato. Ma il significato, proprio a causa di questa genesi, è sempre pronto a regredire, come quando da bambini ripetiamo una parola che, alla lunga, perde senso. O come quando, nella depressione, la vita prende l'aspetto di una perfetta iterazione.<sup>218</sup>

Le funzioni di registrazione, significazione e iterazione della traccia tramite il documento descritte da Ferraris sono potenziate dalla trasparenza dell'obiettivo, dall'impressionabilità della pellicola e dalla riproduzione del movimento che caratterizzano la macchina da presa.

Per Béla Balázs<sup>219</sup> il cinema restituisce al corpo umano la sua natura di organo espressivo, atrofizzata da secoli di cultura concettuale fondata sulla scrittura. L'arte cinematografica può rivelare allo spettatore l'uomo, cogliendone la *fisionomia*, ovvero la sua essenza contemporaneamente vitale e visuale, l'*a priori* della sua stessa apparizione fenomenica nel mondo. Secondo lo scrittore ungherese, si tratta di una svolta radicale nella cultura occidentale. Se la stampa aveva trasformato le cose in concetti, staccandole dalla loro realtà fenomenica, l'invenzione del cinema può ora restituire agli oggetti e ai corpi la loro *viva fisionomia*, il loro spirito visibile che precede l'udibilità e la leggibilità della parola.

La filologia moderna e gli studi sulla formazione della lingua hanno appurato che quest'ultima ha le sue origini nel movimento espressivo. L'uomo che inizia a parlare (e così anche il bambino), muove la lingua e le labbra come fa con le mani e i muscoli del viso, quindi originariamente senza l'intento di produrre suoni. I movimenti della lingua e delle labbra sono inizialmente gesti spontanei proprio come altro gesto espressivo del corpo. Il fatto che ne scaturiscano dei suoni è un fenomeno collaterale, che è stato per così dire valorizzato in un secondo tempo. Lo spirito direttamente visibile è stato tradotto in spirito udibile in forma mediata e in questo processo, come in ogni traduzione qualcosa è stato perduto. Ma il linguaggio dei gesti è la vera madrelingua dell'umanità.<sup>220</sup>

In questo passaggio, che per molti versi sembra anticipare le riflessioni di Merleau-Ponty in *Il visibile e l'invisibile*,<sup>221</sup> Balázs individua nel corpo il motore della produzione di senso che

---

<sup>218</sup> Ivi, 236.

<sup>219</sup> B. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichische Verlag, Wien 1924, trad. it. di S. Terpin, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008.

<sup>220</sup> Ivi, pp. 125-126.

<sup>221</sup> In questo scritto Merleau-Ponty rivendica la necessità di un pensiero filosofico come «*superriflessione* che tenga conto anche di se stessa e dei mutamenti che essa introduce nello spettacolo, che quindi non perda di vista la cosa e le percezioni grezze, e che infine non le cancelli, non recida, attraverso una ipotesi di inesistenza, i legami organici della percezione e della cosa percepita, e assuma viceversa il compito di pensarli, di riflettere sulla trascendenza del mondo come trascendenza, di



caratterizza l'uomo. Il corpo, che ci inserisce nel mondo anzitutto come un potere di espressione muto, è il fondo dei significati che la parola addomestica e organizza secondo valori d'uso e astrazioni concettuali. Nell'esperienza artistica della rappresentazione, in particolare nel cinema, l'uomo ritrova dunque la profondità infantile e primitiva del proprio 'contatto muto con le cose', *rivede*, appunto, le loro fisionomie;

Il bambino conosce bene queste fisionomie, perché ancora non vede le cose esclusivamente come oggetti d'uso, strumenti, mezzi per raggiungere un fine, elementi su cui non ci si sofferma. Egli vede in ogni cosa un essere vivente autonomo, con una propria anima e un proprio volto. Il bambino vede tutto ciò, e come lui l'artista, che pure non vuole utilizzare le cose bensì rappresentarle.<sup>222</sup>

Grazie alla presa diretta il cinema documentario moderno fa incontrare il corpo e la parola del soggetto, mostrandoci l'adesione o lo scarto tra questi due ordini di produzione del senso. In questo ancoramento della parola nel gesto e nella voce dell'individuo, il film documentario rivela il proprio specifico potere di orientare le tracce in un ordine testimoniale. In modo affine alla giustizia e alla religione, anche nel cinema è il corpo a *garantire* la testimonianza. Alla forma documentaria propria dell'immagine fotografica, il cinema aggiunge, tramite l'illusione del movimento, una durata. Il documentario temporalizza così le tracce del reale, le cala in un movimento vitale e, soprattutto, le restituisce — diversamente dal film di finzione classico —<sup>223</sup> alla loro costitutiva 'passività' e, quindi, alla loro natura memoriale.<sup>224</sup> Secondo Cati, il cinema del reale, in quanto luogo di interazione e sedimentazione di tracce, di eventi e di traiettorie, può costituirsi come un mediatore performativo del ricordo, cioè, come un medium capace di «rendere conto della continuità tra rappresentazione del mondo e dell'altro, da un lato, e dei vissuti emozionali e delle esperienze intersoggettive di trasmissione del ricordo [...]

---

parlarne non secondo la legge dei significati delle parole, inerenti al linguaggio dato, ma grazie a uno sforzo, forse difficile, che impiega questi significati per esprimere, al di là dei significati stessi, il nostro contatto muto con le cose, quando esse non sono ancora cose dette». M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 63.

<sup>222</sup> B. Balázs, *L'uomo visibile*, op. cit., p. 189.

<sup>223</sup> Il cinema di finzione classico, che per Deleuze si articola attorno al concetto di 'immagine-movimento', si basa su un processo di astrazione del tempo reale che viene di norma ridotto alla linearità dell'azione narrativa. Per rendere 'leggibile' il racconto finzionale, l'arte cinematografica sopprime la *sostanza* dell'esperienza temporale del soggetto. Come ha evidenziato Deleuze, riprendendo Bergson e Proust, il tempo esperito, a differenza del tempo spazializzato, non procede linearmente da un passato a un presente secondo una dinamica di causa-effetto, ma si dà piuttosto come una traiettoria di senso che congiunge ricordo e desiderio. La linea retta del tempo non è che un effetto dell'abitudine, cioè una modalità di semplificazione della temporalità in base ai valori d'uso assegnati alle cose e ai fatti dall'esperienza. È nella tensione tra ricordo e desiderio che si sviluppa la nostra soggettività, ovvero l'unicità irriducibile del nostro punto di vista. Cfr. G. Deleuze, *Image-mouvement: Cinéma I*, Éditions de Minuit, Paris 1983; trad. it. di J. P. Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Ubulibri, Milano 1984.

<sup>224</sup> Sulla fenomenologia temporale della traccia come tensione infinita tra passato e presente si rimanda alle riflessioni di Ricoeur sulla traccia in P. Ricoeur, *Temps et récit I, II, III*, Seuil, Paris 1984-1985, trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto I, II, III*, Jaka Book, Milano 1986-1988.

dall'altro».<sup>225</sup> Il discorso documentario, proprio in virtù dell'essenza tecnica del mezzo cinematografico, può partecipare con efficacia e in maniera critica alle pratiche sociali e alle performance rituali e culturali che preservano la memoria umana dall'oblio. L'azione testimoniale del documentario moderno, di cui ci occuperemo in questa ricerca, si gioca tra i poli della *definizione* dell'immagine fotografica — l'unione di chiarezza e nitidezza come espressioni del potenziamento percettivo intrinseco ai dispositivi di ripresa e di proiezione — e l'*imprecisione* che caratterizza, invece, l'immediatezza della trasmissione radio-televisiva e la registrazione e fruizione digitale del prodotto audiovisivo a partire dagli anni Ottanta.<sup>226</sup>

Per quanto concerne il tema centrale di questa ricerca, la rappresentazione documentaria del colpevole e della colpa, il potere di svelamento delle immagini risulta contemporaneamente essenziale e problematico. Come raccontare una verità nevralgica, complessa e sfuggente come quella della colpa in modo responsabile verso il mondo e responsabilizzante verso lo spettatore? Come farsi carico, attraverso i mezzi tecnici e discorsivi specifici del cinema, di un impegno testimoniale moralmente e politicamente fondato? Si tratta, come abbiamo visto, di organizzare la visibilità e la dicibilità del colpevole, della vittima e del testimone in un'azione comunicativa sincera e impegnata. Lo spettatore deve essere messo nella posizione di poter «credere alle immagini, al loro potere associativo e creativo e, al tempo stesso, credere al loro potere di ricreare un legame tra sé e il mondo».<sup>227</sup>

Daniele Dottorini ha proposto provocatoriamente di sostituire il termine 'performativo' con il termine 'empirico', derivando il secondo dalle riflessioni estetiche e linguistiche di Pasolini sul cinema, raccolte nel testo *Empirismo Eretico*. Empirico, nel senso attribuitogli da Dottorini, «non è un discorso, ma un atteggiamento, un metodo persino; un metodo che consente di lavorare/vivere fisicamente sempre al livello della realtà facendo cinema».<sup>228</sup> Il dispositivo cinematografico permette al regista di scoprire e sperimentare il mondo empiricamente, di attribuirgli un senso esprimibile all'altro.

Il cinema del reale è [...] necessariamente empirista ed eretico. Un cinema “per” il reale significa un cinema che sperimenta empiricamente le sue forme, collocandosi cioè al livello di una realtà che non smette di chiedere di essere esplorata, ripensata, messa in forma, interrogata, immaginata.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> A. Cati, *Immagini della Memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, op. cit., p. 104.

<sup>226</sup> Il processo digitale di codificazione numerica — con i suoi effetti di pixelizzazione — e, prima ancora, la miniaturizzazione dei dispositivi di ripresa e di riproduzione/proiezione audiovisiva hanno determinato una riduzione della qualità in base a un'alterazione e compressione del segno reale.

<sup>227</sup> D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 70.

<sup>228</sup> Ivi, p. 71.

<sup>229</sup> Ibidem.

L'essenza empirista ed eretica del cinema del reale descritta da Dottorini<sup>230</sup> presenta affinità sostanziali con l'idea di performance testimoniale che è stata delineata in questa prima parte dell'analisi. La testimonianza come performance che mette in campo — in scena e a rischio — il corpo del soggetto si fonda su un'esperienza vissuta e agisce in funzione sia di una trasmissione — per la memoria collettiva — sia di una trasformazione — per la coscienza collettiva — del reale. 'Testimoniare', in questo senso, reso tragicamente concreto dai sopravvissuti della Shoah, può essere interpretato come una particolare declinazione, essenzialmente etica e politica, di quel «vivere fisicamente sempre al livello della realtà»,<sup>231</sup> che, per Dottorini, è il perno della filosofia e della poetica di Pasolini.

È opportuno a questo punto tornare su alcune questioni filosofiche introdotte nel primo capitolo per approfondire il legame tra azione e testimonianza all'interno del modello performativo che abbiamo delineato. Hannah Arendt e Judith Butler, come abbiamo visto, hanno articolato le loro riflessioni morali e politiche, rispettivamente, attorno al tema della *partecipazione* e a quello della *sovversione*. Ciò che contraddistingue e accomuna queste due prospettive all'apparenza così distanti è, secondo Rosine Kelz, il loro fondamentale contributo alla nozione di «non-sovereign self»<sup>232</sup> nella filosofia politica contemporanea.

Hannah Arendt's work provides a unique understanding of political action that highlights the singularity and non-sovereignty of political agents. Moreover, she enables us to redefine the notion of freedom as decoupled from sovereignty. Judith Butler explores the depth of the vulnerability and opaqueness of the self and the connection between our embodied existence and our lives in language<sup>233</sup>

Entrambe le autrici, evidenzia Kelz, partono dal riconoscimento dell'impossibilità di fondare filosoficamente l'identità dell'uomo. Per Arendt e Butler, il sé non è né un a priori del pensiero né il mero risultato di un processo evolutivo o storico-sociale come nella dottrina marxista, bensì un'*agency*. Il soggetto scopre, costruisce e rivela la propria identità nell'azione politica, per Arendt,<sup>234</sup> e nella performance corporea e linguistica, per Butler, all'interno, cioè, di una

---

<sup>230</sup> Dottorini dichiara di proporre un'interpretazione del testo *Empirismo eretico* separata dal dibattito semiologico entro cui di norma viene inquadrato. Ciò che conta per Dottorini è il gesto provocatorio e politico di un cinema che si proclama — nonostante le criticità e le contraddizioni che ne conseguono — lingua alternativa al regime logico-simbolico della scrittura. L'idea di un cinema pensato in analogia alla lingua primitiva, orale o cuneiforme, serve ad affermare il potere specificatamente rivelatore e creativo di questa forma artistica.

<sup>231</sup> P.P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2005, p. 236.

<sup>232</sup> R. Kelz, *The Non-Sovereign Self, Responsibility, and Otherness. Hannah Arendt, Judith Butler, and Stanley Cavell on Moral Philosophy and Political Agency*, Palgrave, New York 2016, p. 2.

<sup>233</sup> Ivi, p. 7.

<sup>234</sup> Nell'opera *Vita activa*, Arendt distingue tre attività umane fondamentali: l'attività lavorativa, l'operare e l'agire politico. Quest'ultima è definita dall'autrice come «la sola attività umana che mette in rapporto diretto gli uomini senza la mediazione

relazione di confronto e di conflitto tra il sé e l'altro in cui l'agente si afferma e concretizza contemporaneamente come soggetto e oggetto di diritti e desideri.

La cittadinanza attiva e il corpo desiderante descrivono l'identità in un rapporto di interdipendenza con il mondo. La pluralità, che è premessa e condizione della vivibilità umana, può attuarsi solo nello spazio pubblico. L'accesso a questo spazio, la possibilità di essere riconosciuti e di prendere la parola in esso, è l'obiettivo condiviso — seppure perseguito in modo differente — delle proposte teoriche di Arendt e Butler. La pratica filosofica deve 'prendere posizione' nel mondo rivendicando la dimensione politica come necessità dell'uomo legata al suo originario *essere-con*<sup>235</sup> e alla pluralità che fonda la sua condizione. La dimensione politica, che i totalitarismi e il conformismo delle società di massa negano, vive e si riproduce solo tramite l'agire responsabile di soggetti liberi — dove libertà non sta, appunto, per autonomia e sovranità del sé, ma per la capacità di determinarsi in una comunità attraverso un'azione pubblica.

Per Arendt il concetto di responsabilità, nel suo significato per così dire minimo di «attribuzione di un'azione a qualcuno quale suo vero e proprio autore»,<sup>236</sup> è distinguibile in base a tre punti di vista differenti: la colpa, la facoltà di giudizio e la capacità di cura.<sup>237</sup> Mentre la colpa si colloca a cavallo tra una dimensione morale, basata su un concetto di volontà che «individualizza il colpevole»,<sup>238</sup> e una giuridica che rende il soggetto imputabile di fronte a un tribunale, la responsabilità come facoltà di giudizio e capacità di cura dipende, invece, direttamente dalle possibilità di accesso, partecipazione e azione del soggetto nella sfera pubblica. Se il *chi* del colpevole sul piano morale e giuridico è sempre individualizzato, sul piano, invece, politico e sociale il *chi* del responsabile appare sfumato e immerso in una rete di interdipendenze e di gerarchie di poteri che mirano a sovrastarlo — sia che il soggetto sociale faccia parte della maggioranza sia che appartenga a una minoranza. Secondo Arendt nella sfera privata, morale e giuridica, la responsabilità coincide con l'obbligo e determina una punizione, mentre nella sfera propriamente politica — basata sulla pluralità — la nozione di responsabilità

---

di cose materiali» e corrisponde «alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo». La pluralità è per Arendt la premessa intuitiva — non ontologica, ma fenomenologica — su cui costruire un'antropologia filosofica come teoria libertaria dell'agire in contrapposizione al totalitarismo e al conformismo delle società di massa contemporanee. H. Arendt, *The Human condition*, The University of Chicago, Chicago 1958; trad. it. S. Finzi, *Vita activa*, Bompiani, Milano 2017, p. 42.

<sup>235</sup> In *Essere e Tempo*, Heidegger differenzia il *Dasein* (l'esserci) dal *Mitsein* (l'essere-con). Mentre nel *Dasein* il soggetto ritrova un sé autentico, confrontandosi con la propria essenza naturale mortale, nel *Mitsein* il soggetto è immerso in una dimensione sociale, segnata dall'inautenticità, che rimuove la questione della mortalità dell'uomo e nega, di conseguenza, la possibilità di un autoriconoscimento nel tempo.

<sup>236</sup> P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Éditions Stock, Paris 2004; trad. it. F. Polidori, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 124.

<sup>237</sup> Cfr. V. Franco, *Responsabilità. Figure e metamorfosi di un concetto*, Donzelli Editore, Roma 2015, pp. 92-101.

<sup>238</sup> La questione dell'individualizzazione del soggetto colpevole è stata messa a fuoco in H. Arendt, *Responsabilità e giudizio*, op. cit.

indica un impegno partecipato e libero con e verso l'altro, che fuoriesce dalla semplice logica della causalità che lega in modo univoco il danno al suo specifico autore. La separazione tra responsabilità morale e politica è motivata, nell'esperienza di studio e di vita della filosofa, dall'osservazione «di casi abbastanza frequenti in cui considerazioni politiche e considerazioni morali, oppure norme di comportamento politico e norme di comportamento morale entrano in conflitto tra loro».<sup>239</sup> In particolare, i totalitarismi del Novecento,<sup>240</sup> sia di stampo fascista sia di stampo stalinista, sovvertendo il diritto costituzionale e pervertendo la capacità di giudizio morale dei singoli con la violenza e la propaganda, hanno operato al fine di annientare tanto la libertà di azione del cittadino (nel suo vivere-con-l'altro) quanto la capacità di coscienza dell'essere umano (nel suo vivere-con-se-stesso). Sul crollo storico della concezione occidentale di responsabilità sia morale sia politica dell'individuo, dimostrato, anzitutto, dai crimini della Shoah,<sup>241</sup> Arendt fonda la necessità di una filosofia della pluralità criticamente schierata contro il conformismo della società di massa. L'uomo, come essere politico, si realizza attraverso l'agire libero e responsabile nello spazio pubblico, in una dimensione differente da quella morale e giuridica basata sulla dicotomia tra colpa e innocenza.

Nel testo *La questione della colpa*, Karl Jaspers distingue quattro concetti di colpa:

1. *La colpa criminale*, ovvero delitti consistenti in azioni provabili e giudicabili in base alla legge. L'istanza di questa colpa è il tribunale e la sua conseguenza la punizione.
2. *La colpa politica* che coincide con le azioni dei governanti le cui conseguenze ricadono su tutta la cittadinanza. L'istanza è qui la forza e la volontà del vincitore che determina una riparazione con la violenza o il diritto.

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 128.

<sup>240</sup> Il Ventesimo secolo, secondo Arendt, è caratterizzato dalla «creazione di una categoria di persone realmente esuli, che non appartenevano a nessuna comunità riconoscibile sul piano internazionale, i rifugiati e gli apolidi, che in effetti non si possono ritenere responsabili di alcunché. Da un punto di vista politico — individuale e collettivo — costoro sono assolutamente innocenti. Ed è precisamente questa assoluta innocenza che li condanna a restare fuori, per così dire, dall'umanità. Se esistesse qualcosa come una colpa collettiva, allora costoro sarebbero davvero l'esempio di un'innocenza collettiva. In effetti, sono le uniche persone a essere totalmente non-responsabili. E se noi siamo abituati a concepire la responsabilità, soprattutto collettiva, come un grave peso e una sorta di castigo, dovremmo riflettere sul prezzo piuttosto alto che è stato pagato da costoro per la loro non-responsabilità collettiva». H. Arendt, *Responsabilità collettiva*, in Id., *Responsabilità e giudizio*, op. cit., p. 130.

<sup>241</sup> Non solo la fase attuativa della soluzione finale, ma anche tutto ciò che ne è conseguito nell'ambito della giustizia internazionale — in primis, il Processo di Norimberga (1945) e il Processo di Eichmann a Gerusalemme (1961) — e nel dibattito culturale sulla 'situazione spirituale della Germania' sconfitta e divisa. Rispetto a questo tema Arendt si confronta direttamente con il ciclo di lezioni tenute da Karl Jaspers tra il 1945 e il 1946 a Heidelberg e parzialmente raccolte, con l'aggiunta di una postfazione del 1962, in K. Jaspers, *Die Schuldfrage*, Piper & co., München 1965; trad. it. A. Pinotti, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

3. *La colpa morale* che determina l'individuo, legandolo alle proprie azioni. Questo tipo di colpa si realizza sia nel caso del delitto sia nel caso della responsabilità politica del singolo. L'istanza è qui la coscienza.

4. *La colpa metafisica*, cioè la corresponsabilità rispetto alle ingiustizie che si verificano di fronte ai nostri occhi. Questa colpa coincide con il rifiuto della solidarietà come valore fondante per l'uomo. L'istanza è Dio e la conseguenza è la «trasformazione dell'autocoscienza umana di fronte a Dio».<sup>242</sup>

Secondo Jaspers, che in questo testo riflette sulla situazione spirituale della Germania post-bellica, nelle prime due categorie — quelle della colpa criminale e politica — l'accusa proviene dall'*esterno*, cioè dal mondo, e mira a produrre una definizione di responsabilità e un'esecuzione della punizione eterodirette; il colpevole è giudicato e sanzionato in base alle leggi nazionali e internazionali. Nel caso, invece, della colpa morale e metafisica l'accusa promana dall'*interno* e coincide con «i rimproveri dell'anima».<sup>243</sup> Queste distinzioni servono, in primo luogo, «a metterci in guardia contro la superficialità con cui si discute della colpa, mettendo tutto sul medesimo piano per poi giudicarne all'ingrosso, alla maniera di un cattivo giudice».<sup>244</sup> Si tratta, specifica il filosofo tedesco, di distinzioni caratterizzate da una forte interdipendenza reciproca poiché la realtà fattuale e storica della colpa — come è avvenuto nel caso del nazismo — può agire contemporaneamente come accusa esterna e interna e avere conseguenze e implicazioni in ognuna delle quattro categorie descritte. Un criminale può evidentemente vivere la propria colpa sia in un rapporto di esteriorità determinato dalla legge e dalla sanzione sia in un rapporto di intimità determinato, invece, dalla propria coscienza o dalla propria fede. Le distinzioni proposte da Jaspers, in altre parole, mostrano la necessità di esercitare il giudizio e di assumere un atteggiamento critico al fine di non disperdere il

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 28.

<sup>243</sup> Ivi, p. 31.

<sup>244</sup> Ivi, p. 24. Il bisogno di prendere posizione rispetto alle semplificazioni connesse al giudizio di colpevolezza del popolo tedesco nella sua interezza, deriva e matura all'interno della tragica esperienza di vita dello psichiatra e filosofo tedesco. Jaspers, noto e affermato professore nella comunità accademica tedesca e internazionale negli anni Trenta, visse il periodo nazista — dal 1937 al 1945 — segregato a Heidelberg assieme alla moglie ebrea, Gertrude Mayer, dopo aver rifiutato l'alternativa impostagli dal regime tra divorzio ed espatrio. Da un punto di vista esistenzialista il testo *Die Schuldfrage* si configura come una meditazione intima sull'impossibilità di ergersi filosoficamente al di sopra dei drammi della vita collettiva, cioè, di raggiungere uno stato di *atarassia* separato dalla dimensione sociale. La questione della colpa si incrocia, dunque, irrimediabilmente con la tragedia di una vita che si autogiudica colpevole della propria stessa sopravvivenza in uno stato criminale e disumano. È all'interno di questa prospettiva connotata da un senso di colpa fortemente interiorizzato che Jaspers afferma che «la valutazione categoriale dal punto di vista del popolo è sempre un'ingiustizia; essa presuppone una falsa ipostatizzazione e porta come conseguenza la degenerazione dell'essere umano come persona singola». Ivi, p. 34.

significato etico della colpa, riconoscendola come responsabilità che agisce e produce effetti specifici su piani differenti e stratificati dell'essere.

In *Percorsi del riconoscimento*, Ricoeur ha proposto di mediare lo scarto tra privato/intimo e pubblico/esteriore descritto da Arendt e da Jaspers,<sup>245</sup> introducendo la questione della *prossimità* con l'altro nello spazio e nel tempo. Il passaggio dall'idea antica di imputabilità a quello più recente di responsabilità — come impegno verso l'altro e l'ambiente — non va polarizzato, come fa Arendt, tra la precisione che caratterizza la colpa individuale e l'indistinzione propria della responsabilità collettiva, ma va articolato lungo l'asse esistenziale e culturale e della prossimità.<sup>246</sup>

Sul piano giuridico, l'autore viene dichiarato responsabile degli effetti conosciuti o prevedibili della sua azione, e tra questi dei danni causati nell'immediato entourage dell'agente. Sul piano morale, questi viene ritenuto responsabile dell'altro uomo, di altri. In virtù di questo spostamento di accento, l'idea dell'altrui vulnerabilità tende a sostituire, nella posizione di oggetto di responsabilità, l'idea di danno commesso. Questo passaggio si trova facilitato dall'idea affine di carico in affidamento. Io sono responsabile di un altro che ho in carico. Questa estensione fa sì che colui il quale di ritrova a essere vulnerabile e fragile sia l'oggetto ultimo della responsabilità dell'agente, in quanto entità rimessa alle sue cure. Questa estensione all'altro vulnerabile comporta, è vero, le sue proprie difficoltà, concernenti la portata della responsabilità per quanto attiene alla vulnerabilità futura dell'uomo e del suo ambiente; più si estendono i nostri poteri, infatti, più si estendono le capacità di nuocere, così come anche la nostra responsabilità dei danni commessi. Qui, l'idea di imputabilità ritrova il proprio ruolo di elemento moderatore, grazie al richiamo a una acquisizione del diritto penale, quella della individualizzazione della pena. L'imputazione è anche dotata di una propria saggezza; una responsabilità illimitata si trasformerebbe infatti in indifferenza, rovinando il carattere "mio" della mia azione. Tra la fuga di fronte alla responsabilità e alle sue conseguenze e l'inflazione di una responsabilità infinita, occorre trovare la giusta misura, e non lasciare che il principio responsabilità vada alla deriva e si allontani dal concetto iniziale di imputabilità e dall'obbligo in esso implicito di riparare o di subire la pena, entro i limiti di un rapporto di prossimità locale e temporale tra le circostanze dell'azione e i suoi eventuali effetti nocivi.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> La riflessione di Ricoeur in questo testo non si confronta direttamente con le teorie di Arendt e Jaspers, ma con quelle più recenti di Hans Jonas (Cfr. H. Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979; trad. it. di P. Rinaudo, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 2002.). Ciò nonostante, lo sforzo del filosofo francese di superare una prospettiva filosofica sulla responsabilità segnata dalla scissione tra privato e pubblico si presta evidentemente a un confronto critico con le teorie morali di Arendt e Jaspers che, va sottolineato, si radicano in due esperienze di vita attraversate dall'esclusione violenta e dalla separazione traumatica tra individuo e società. Apolide la prima (dal 1933 al 1951, anno in cui ottiene la cittadinanza statunitense) e clandestino il secondo (costretto a vivere recluso con la moglie di origini ebraiche nella sua casa a Heidelberg dal 1937 alla fine della guerra), entrambi gli autori hanno legato la loro riflessione morale alla tragedia vissuta durante il nazismo e all'esigenza conseguente di ripensare la comunità e la politica come luoghi, precari e necessari, del vivere assieme.

<sup>246</sup> Ricoeur distingue tra *proprio*, *prossimo* e *lontano* in base alla loro relazione con gli eventi del nascere e del morire. Solo «per i più vicini, per i miei prossimi, i miei parenti» la mia nascita e la mia morte costituiscono un evento in senso proprio. La mortalità come «situazione limite che dipende dalla struttura finita dell'esistenza» e l'esperienza della passività come perdita dell'altro nel lutto sono all'origine della dimensione autenticamente etica del *Mitsein*. P. Ricoeur, *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Wallstein, Göttingen 1998, trad. it. di N. Salomon, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 29-30.

<sup>247</sup> P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, op. cit., pp. 126-127.

Tra gli estremi, secondo Arendt inconciliabili, della colpa individuale e della responsabilità collettiva, l'essere imputabile dell'individuo ci fornisce un criterio etico basato sulla reciprocità che si dispiega temporalmente oltre i limiti della convivenza nel presente, tra un futuro-promessa e un passato-memoria. La condizione mortale dell'essere umano, esperita nel lutto come perdita irrimediabile dell'altro prossimo, stabilisce «l'ingiunzione di non dimenticare»<sup>248</sup> su cui si fonda la morale e la politica ricoueriana della reciprocità.<sup>249</sup>

I documentari dedicati alla questione della colpa che analizzeremo in questa ricerca lavorano sulla tensione tra pubblico e privato che caratterizza il dibattito sulla responsabilità che abbiamo tentato di mettere a fuoco fino a questo punto. La colpa criminale, al centro delle rappresentazioni cinematografiche e seriali che affronteremo, fuoriesce, infatti, dai limiti, per così dire, privati del danno e dagli spazi legali e istituzionali in cui è processata e sanzionata per divenire un evento mediatico e una questione politica che ci coinvolge e ci interpella contemporaneamente in qualità di spettatori e cittadini. Se il genere documentario, nella prospettiva performativa o empirista che abbiamo descritto, indica anzitutto un atteggiamento sincero e impegnato nei confronti del mondo, il tema della colpa, nel suo intreccio essenziale tra verità e menzogna, non può che acuire la necessità di una politica e di un'estetica filmica dell'autenticità.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, non si tratta di 'dimostrare' la verità, ma di esporre la complessità del reale, individuando dei percorsi di senso attraverso «punti di tensione e momenti di crisi».<sup>250</sup> L'idea di colpa, sia essa vissuta nell'intimità della propria coscienza o pubblicamente di fronte a un tribunale, si dà, in primo luogo, come un crollo dell'evidenza. Il diritto e la religione hanno elaborato delle strategie per intervenire sulla perdita di sicurezze nel vivere con l'altro e con la propria coscienza, definendo il colpevole tramite una pena che può e deve — almeno negli ideali che ispirano gli ordinamenti penali occidentali contemporanei — favorire il pentimento e avviare il processo rieducativo del reo. Il cinema documentario può rappresentare la realtà frammentata dalla colpa producendo effetti concreti sulla percezione e la prospettiva politica dello spettatore.

Nel saggio *La partizione del sensibile*, Jacques Rancière propone di pensare il cinema, in particolare quello documentario,<sup>251</sup> come l'incontro tra testimonianza e finzione in un

---

<sup>248</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, op. cit., p. 82.

<sup>249</sup> «Se non bisogna dimenticare è anche, e forse soprattutto, per continuare a onorare le vittime della violenza storica», Ibidem.

<sup>250</sup> D. Dottorini, *La passione del reale*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>251</sup> «Il cinema documentario, il cinema votato al reale, è capace di una invenzione *finzionale* più forte del cinema di finzione, facilmente incline a una certa stereotipia delle azioni e dei personaggi.» J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris 2000, trad. it. di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 56.



medesimo regime di senso. Il cinema, in quanto «nuova arte del racconto»,<sup>252</sup> prosegue la rivoluzione estetica del romanticismo, ovvero la sua opera di critica a quella «linea divisoria che separava l'arte dalla giurisdizione degli enunciati o delle immagini, insieme a quella che separava la ragione dei fatti da quella delle storie».<sup>253</sup> Secondo il filosofo francese «la politica e l'arte, come i saperi, producono “finzioni”, ossia dei concatenamenti materiali dei segni e delle immagini, dei rapporti tra visibile e dicibile, tra ciò che si fa e ciò che si può fare».<sup>254</sup> La letteratura prima e il cinema poi intervengono sulla dicibilità e la visibilità del reale con una funzione analoga a quella svolta dagli enunciati politici. Entrambi, infatti,

definiscono non solo dei modelli di parola o di azione, ma anche dei regimi di intensità sensibile. Generano delle mappature del visibile, dei percorsi di connessione tra visibile e dicibile, delle relazioni tra modi di essere, modi di fare e modi di dire. Definiscono variazioni delle intensità sensibili, delle percezioni e delle capacità dei corpi [...]. Gli enunciati si impadroniscono dei corpi e li distolgono dalla loro destinazione nella misura in cui essi non sono dei corpi, nel senso di organismi, ma dei quasi-corpi, dei blocchi di parole che circolano senza un padre legittimo che li accompagni verso un destinatario riconosciuto.<sup>255</sup>

Il racconto cinematografico è in grado di portare «alla massima intensità la duplice potenzialità dell'impressione muta che parla — l'immagine fotografica — e del montaggio che calcola i potenziali di significazione e i valori di verità».<sup>256</sup> La forma filmica può disporre discorsivamente le tracce — di un'indagine, di un processo e della cronaca mediatica — di un crimine e le parole e memorie dei testimoni coinvolti, riconfigurando la complessità dell'evento originario e dei suoi effetti sul mondo. Narrare la colpa significa in questi casi creare degli spazi di visibilità e di dicibilità per i corpi dei colpevoli e delle vittime; si tratta di far accedere la loro immagine e le loro parole a una dimensione pubblica e politica.

### ***2.3 La parola del colpevole: il problema della confessione e la possibilità del perdono***

I nodi della colpa e della testimonianza si intrecciano problematicamente nella questione della confessione. Colui che confessa testimonia la propria colpa e si costituisce di fronte

---

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> Ivi, p. 53.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Ivi, p. 58.

<sup>256</sup> Ivi, p. 56.

all'altro come soggetto giudicabile e punibile. La confessione, sia in ambito religioso e morale sia in quello giudiziario e mediatico, coincide con un «atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri e modifica allo stesso tempo il rapporto che ha con se stesso».<sup>257</sup> Michel Foucault ha approfondito il tema della «veridizione del sé» in un ciclo di lezioni all'Università Cattolica di Lovanio nel 1981. Secondo Foucault la pratica confessionale nasce e si istituzionalizza all'interno del monachesimo cenobitico medievale, tra il quarto e il quinto secolo, dove si intreccia con l'istituto della penitenza. Più precisamente, la *confessio oris* può essere considerata «il primo rituale della penitenza cristiana»,<sup>258</sup> infatti, «la veridizione di se stessi, il dir vero su di sé, è una condizione indispensabile per l'assoggettamento a un rapporto di potere nei confronti dell'altro».<sup>259</sup> In questo modo si stabilisce un patto punitivo tra l'enunciatore (il penitente) e colui che amministra il sacramento della penitenza, che lega l'atto di veridizione alla sottomissione a un'autorità e alla mortificazione del corpo. Foucault sottolinea lo scarto tra questa volontà di sapere che caratterizza il potere biopolitico moderno e, invece, l'esame di coscienza nelle filosofie antiche. Nello stoicismo, in particolare, il 'dir vero su di sé' fa parte di un processo pedagogico tra maestro e discepolo che mira alla crescita morale e all'autonomia di giudizio del secondo.<sup>260</sup> Confidarsi, più che confessarsi, significa qui entrare in un rapporto dialogico con l'altro segnato dalla franchezza<sup>261</sup> e dalla disponibilità reciproca a cooperare per la produzione di un significato condiviso. Al contrario, nelle istituzioni religiose, giudiziarie e, da ultimo, mediche, legittimate e organizzate all'interno dello Stato moderno, la confessione è andata definendosi come dispositivo che determina la punibilità o la curabilità del soggetto. Dicendo il vero il reo o l'alienato riconosce e accetta di dover essere 'corretto' da un'autorità. Attraverso «una sorta di rito di sovranità»,<sup>262</sup> il colpevole «fonda i suoi giudici a condannarlo e riconosce nella decisione del giudice la propria volontà».<sup>263</sup>

---

<sup>257</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, op.cit., p. 9.

<sup>258</sup> Ivi, p. 108.

<sup>259</sup> Ivi, p. 143.

<sup>260</sup> Le *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca costituiscono il testo forse più esemplificativo di questa modalità di 'dir vero su di sé' articolata all'interno dello stoicismo romano. A questo proposito, sempre in *Mal fare, dir vero*, Foucault sottolinea l'importanza dell'impressione di dialogo prodotta dalla forma epistolare adottata da Seneca.

<sup>261</sup> Alla *parresia*, come 'parlare franco', Foucault dedicherà il suo ultimo ciclo di lezioni (a Berkeley nel 1983) prima di morire. Le sue riflessioni sul tema sono state raccolte nell'edizione italiana, trad. it. di A. Galeotti, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli Editore, Milano 2005.

<sup>262</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero*, op. cit. p. 200.

<sup>263</sup> Ibidem.

La confessione è, in generale, «uno strano modo di dir vero».<sup>264</sup> È un atto discorsivo intrinsecamente oneroso, che comporta un costo di enunciazione pesante e rischioso per colui che ‘si dice’ di fronte all’altro.<sup>265</sup> Il costo di enunciazione, come sottolinea Teresa Bene,

si paga nel mettersi allo scoperto, superando le attitudini alla reticenza, al rifiuto, al segreto e a tutto ciò che concerne la barriera del “non dire”; ragion per cui il suo caso esemplare — nelle società occidentali — è costituito proprio dalla giustizia, ed in particolar modo da quella penale.<sup>266</sup>

Foucault declina l’idea di confessione come superamento volontario della barriera del “non dire” — «essendo inteso che il non-dire aveva un senso preciso, un motivo particolare, un valore importante» —<sup>267</sup> all’interno di un lungo percorso storico e culturale che attraversa le istituzioni occidentali a partire dal monachesimo cattolico medievale, passando per il processo inquisitorio di età moderna e arrivando alle pratiche psichiatriche tra Ottocento e Novecento.<sup>268</sup> Come ha evidenziato Nicola Selvaggi, le lezioni di Lovanio adottano, dunque,

una prospettiva nella quale tutto il problema penale si articola sulla dialettica tra potere punitivo, quale espressione del potere sovrano, e reo; mentre, viene trascurata [...] la figura della vittima, e in questa prospettiva, il significato che possono assumere percorsi [...] ‘confessori’ in cui prevale, sull’esigenza strettamente punitiva, quella, invece improntata a mediazione, conciliazione e riparazione.<sup>269</sup>

Il filosofo francese esclude così dalla sua analisi tutta una serie di modelli che:

perseguono finalità che non sono quelle di marcare la differenza tra ‘normali’ e ‘anormali’, né di espellere od occultare il reo dal tessuto sociale, quanto piuttosto quelle di favorire la riconciliazione e di rafforzare l’unità e la coesione del gruppo sociale.<sup>270</sup>

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 11.

<sup>265</sup> Confessare il proprio amore, secondo Foucault, non è dissimile dal confessare una colpa. Questi due atti introducono, infatti, l’enunciatore in un meccanismo in cui viene assegnato all’altro il potere di trasformare la nostra condizione esistenziale.

<sup>266</sup> T. Bene, *La verità giudiziaria e i suoi rapporti con il potere*, in L. Lupària e L. Marafioti (a cura di), *Confessione, liturgie della verità e macchine sanzionatorie*, Giappichelli Editore, Torino 2015, p. 45.

<sup>267</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero*, op. cit., p. 204.

<sup>268</sup> Il percorso storico di Foucault si muove attraverso epoche anche molto lontane tra loro, individuando tre luoghi in cui opera con evidenza un’ autorità disciplinare incontestabile dai suoi sottomessi: il monastero, il carcere e l’ospedale psichiatrico. Nei contesti storici e sociali descritti da Foucault nel suo articolato lavoro sulla genealogia del potere moderno, la confessione è chiaramente compresa in una dinamica punitivo-disciplinare in cui colui che confessa ‘si fa’ dipendente dal confessore.

<sup>269</sup> N. Selvaggi, *Le lezioni di Louvain sulla ‘confessione’ e le trasformazioni dei sistemi penali*, in L. Lupària e L. Marafioti (a cura di), *Confessione, liturgie della verità e macchine sanzionatorie*, op. cit., p. 36.

<sup>270</sup> Ivi, p. 37.

Altri storici e studiosi di diritto penale<sup>271</sup> hanno contestato il monismo del potere essenzialmente punitivo e di controllo che contraddistingue la lettura foucaultiana, confrontandolo con le legislazioni e le teorie penali contemporanee.<sup>272</sup> Nel diritto penale italiano,<sup>273</sup> ad esempio,

la confessione, nel rispetto del principio del libero convincimento che connota l'intera materia probatoria, non determina un'automatica condanna del confidente, dal momento che essa è liberamente valutabile dal giudice, il quale deve apprezzarne la veridicità, l'attendibilità, la genuinità, cercando riscontro in altri elementi eventualmente raccolti.<sup>274</sup>

Nelle dottrine e nelle procedure giuridiche delle democrazie liberali contemporanee si riscontra la tendenza a disciplinare e a decentralizzare il valore della dichiarazione confessoria, vietando l'uso di strumenti coercitivi o manipolatori da parte degli inquirenti e rimandando la valutazione della sua genuinità a un contesto processuale in cui la confessione del presunto reo si relaziona con altre prove e testimonianze, oltre che con la coerenza e la tenuta delle tesi sostenute dalle parti. Nella realtà sociale esplorata dai documentari di cui ci occuperemo — europei e statunitensi — la *contra se declaratio* dovrebbe, dunque, darsi sul piano giuridico come un atto libero e attendibile. Non solo, l'ammissione della colpa all'interno del diritto penale contemporaneo è concepita come un elemento fondamentale per mediare il passaggio del reo dalla punizione, stabilita dalle istituzioni come esercizio della loro funzione compensativa e cautelativa, alla riconciliazione con la vittima e la comunità — che si concretizza nel reinserimento sociale e lavorativo del colpevole.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> Circa il dibattito italiano rimando al testo curato da Lupària a Marafioti appena citato, che raccoglie gli interventi del seminario tenutosi all'Università degli Studi di Milano il 29 aprile 2014, dal titolo *Confessioni e liturgie della verità e macchine sanzionatorie. A trent'anni dalla scomparsa di Michel Foucault la traduzione in italiano delle lezioni di Lovanio*. Per un approfondimento sul significato della confessione nel sistema processuale penale continentale e anglosassone si veda, invece, il testo di L. Lupària, *La confessione dell'imputato nel sistema processuale penale*, Giuffrè Editore, Milano 2006.

<sup>272</sup> Che si articola a partire da due fonti eterogenee: l'*Habeas Corpus* alla base della *common law* anglosassone e la funzione rieducativa della pena descritta da Beccaria e sostenuta da una vasta parte dell'illuminismo — con la notevole esclusione di Kant — fortemente avverso alla crudeltà del potere. A questo proposito, si noti che nell'Ottavo Emendamento della Costituzione americana — il *Bill of Rights* promulgato nel 1791 — si dichiara che «excessive bail shall not be required, nor excessive fines imposed, nor cruel and unusual punishments inflicted». In uno studio recente, J. D. Bessler ha messo in luce l'influenza del pensiero di Beccaria sui padri fondatori e sulla genesi del *Bill of Rights*, in particolare proprio in relazione al divieto costituzionale di infliggere punizioni crudeli e inusuali. Oggi giorno, l'applicazione della pena di morte, l'ergastolo, l'isolamento, il lavoro forzato e l'impossibilità, per i poveri, soprattutto per la popolazione afroamericana, di far fronte alla spesa economica della cauzione per evitare la detenzione preventiva, manifestano il fallimento pressoché totale degli ideali illuministi che hanno ispirato i principi costituzionali. Cfr. J. D. Bessler, *The Birth of American Law: An Italian Philosopher and the American Revolution*, Carolina Academic Press, Durham 2014.

<sup>273</sup> Come ha sottolineato Ennio Amodio, il codice di procedura penale italiano, con la riforma del 1988, rappresenta un buon modello di mediazione tra le istanze accusatorie della *common law* e quelle inquisitorie della *civil law*. Cfr. E. Amodio, *Processo penale diritto europeo e common law. Dal rito inquisitorio al giusto processo*, op. cit.

<sup>274</sup> Ivi, p. 96.

<sup>275</sup> È chiaramente diverso se una confessione è una ammissione di quel che si è fatto accompagnata dal giudizio negativo dello stesso soggetto, oppure è fatta nella consapevolezza del giudizio negativo altrui non necessariamente condiviso. L'oppressione

Come sottolinea Jankélévitch,<sup>276</sup> dire il vero riguardo alla colpa commessa, esponendosi così al giudizio e alla punizione, fonda la possibilità del perdono. Possiamo dimenticare o scusare l'azione ingiusta di un soggetto che non si ritiene del tutto responsabile, ma non possiamo, di fatto, perdonarlo.<sup>277</sup> L'etica iperbolica del perdono fuoriesce dallo spazio della giustizia, qualificandosi come un atto supererogatorio, ovvero come un dovere al di là del dovere,<sup>278</sup> che rifonda il tempo della vittima e del colpevole, liberandoli dal passato e aprendoli al futuro. Per Julia Kristeva,

la *colpevolezza*, che risulta da una mancanza verso la Legge — l'interdetto o la morale —, impregna profondamente l'esperienza della temporalità coestensiva al processo vitale. Per disfare questo ingranaggio, si rende necessaria un'interruzione: non è l'oblio come lo vuole Nietzsche, ma il perdono. È impossibile disfare quanto è stato fatto, e l'oblio solitario non è possibile in un patto plurale. Ma è accettabile che gli uomini, fra loro e nel cuore della fragilità delle loro azioni, si svincolino dai loro fatti e atti passati [...] precisamente perdonandosi.<sup>279</sup>

In quanto performance relazionale, il perdono si rivolge, anzitutto, «a *qualcuno* e non a *qualcosa*»,<sup>280</sup> alla persona e non all'atto, poiché «non si può perdonare l'omicidio o il furto, si può perdonare solo l'omicida o il ladro». <sup>281</sup> A tal proposito Ricoeur distingue il 'perdono facile' dal 'perdono difficile' e descrive il secondo in questo modo:

Il perdono difficile è quello che, prendendo sul serio il tragico dell'azione, punta alla radice degli atti, alla fonte dei conflitti e dei torti che richiedono il perdono: non si tratta di cancellare un debito su una tabella dei conti, al livello di un bilancio contabile, si tratta di sciogliere [...] il nodo dei danni e dei torti irreparabili. bisogna allora rompere con la logica infernale della vendetta perpetua di generazione in generazione. [...] È qui che il perdono confina con l'oblio attivo, non con l'oblio dei fatti, in realtà incancellabili, ma del loro

---

del dispositivo confessionale descritta da Foucault non sta tanto nel dover ammettere di aver fatto qualcosa, ma nel doversi giudicare secondo criteri altrui.

<sup>276</sup> V. Jankélévitch, *Le pardon*, Aubier - Montaigne, Paris 1967; trad. it. di L. Aurigemma, *Il perdono*, I.P.L., Milano 1968. In questo testo il filosofo francese definisce il perdono attraverso la differenziazione con i suoi succedanei, cioè con quelle azioni che producono effetti esteriori affini a quelli del perdono. Distinto dall'oblio, dalla scusa, dall'amnistia e dalla clemenza, il perdono si caratterizza, secondo Jankélévitch, in base a tre caratteri distintivi: esso è un avvenimento puntuale, che si realizza in un tempo e in uno spazio preciso, è un dono gratuito e un rapporto personale con l'altro, un confronto, cioè, tra la vittima e il colpevole. Quest'ultimo tratto, cioè, la natura relazionale del perdono emanato dalla vittima, ha il proprio rovescio nel pentimento del colpevole che si fa parola performativa nella confessione.

<sup>277</sup> Dimenticare significa liquidare la colpa nel tempo, ponendosi in una posizione di passività o di superficialità che non appartiene alla dimensione propriamente etica dell'uomo. L'azione di scusare, invece, coincide con una giustificazione, o meglio, col riconoscimento dell'involontarietà della colpa, infatti, «a seguito della scusa non c'è più offesa e, dunque, non vi sono né offensore né offeso. Viene riconosciuta l'infondatezza di un'accusa, poiché non vi è volontarietà nel commettere l'atto, che è frutto piuttosto di un'incomprensione. Si tratta semplicemente di ristabilire lo *status quo* precedente la colpa», Ivi, p. 87.

<sup>278</sup> Cfr. J. Derrida, *Pardoner: l'impardonnabile et l'imprescriptible*, Editions de l'Herne, Paris 2004, trad. it. di L. Odello, *Perdonare. L'imperdonabile e l'imprescrittibile*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

<sup>279</sup> J. Kristeva, *La notte della giustizia all'alba del perdono*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>280</sup> Ivi, p. 41.

<sup>281</sup> Ibidem.

senso per il presente e il futuro. Accettare il debito non pagato, accettare di essere e rimanere un debitore insolvente, accettare che ci sia una perdita. Fare sulla colpa stessa il lavoro del lutto. Ammettere che l'oblio di fuga e la persecuzione senza fine dei debitori sono frutto della stessa problematica. Tracciare una linea sottile tra l'amnesia e il debito infinito.<sup>282</sup>

In questo quadro, in cui la confessione è condizione necessaria ma non sufficiente al perdono, il 'dir vero' rispetto alla colpa commessa non può, a mio avviso, esaurirsi nella logica disciplinare o punitiva che lega il confessante al confessore, l'accusato all'inquisitore e l'anormale allo psichiatra, come proposto nell'analisi foucaultiana. La confessione fonda, infatti, la possibilità di una relazione comunicativa nuova tra il colpevole e la vittima che dipende dalla sincerità e attendibilità di chi confessa. Confessare significa ammettere quel che si è fatto esponendosi al giudizio negativo dell'altro. Un giudizio che colui che confessa deve in sostanza condividere, se la sua intenzione è quella di comunicare a un pubblico il proprio pentimento, aprendosi alla duplice ipotesi di una vendetta-punizione o di un perdono-riconciliazione con l'altro. In quanto gesto etico la confessione può cooperare a un ideale di giustizia fondato sulla reciprocità; si tratta, allo stesso tempo, di una testimonianza e di una promessa che riafferma il patto fiduciario tra i membri di una comunità.

María Zambrano, nella sua analisi della forma confessione nella storia della letteratura occidentale, sottolinea come la tensione tra passato e futuro caratterizzi questa pratica di narrazione del sé, modulando un bisogno intimo e tragico del soggetto. Per la studiosa spagnola la confessione:

comincia sempre con una fuga da sé. Parte da una situazione di disperazione. Il suo presupposto è quello di ogni partenza: una speranza e una disperazione; la disperazione di ciò che si è e la speranza che appaia qualcosa che ancora non si possiede<sup>283</sup>

Oggetto ambiguo e al centro di forze violente che legano il colpevole — il suo corpo e la sua coscienza — alle istituzioni e alle vittime, la confessione sembra poter rivelare la verità più segreta e intima della colpa, fornendoci un accesso privilegiato al reale. I documentari che analizzerò nel corso di questa ricerca si confrontano in maniera critica con la parola del colpevole, con il suo portato testimoniale e con il problema della confessione. Nella rappresentazione documentaria del colpevole si riscontra di frequente uno scollamento tra le parole e l'immagine del soggetto. Come abbiamo già detto, la macchina da presa sembra avere

---

<sup>282</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, op. cit., pp. 117-118.

<sup>283</sup> M. Zambrano, *La Confesión: Género literario*, Ediciones Luminar, Mexico City 1943; trad. it. di E. Nobili, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 1997, p. 14.

il potere di rivelarci lo scarto tra la parola e il corpo — le sue espressioni, i suoi gesti e la sua voce — del soggetto rappresentato. Lì dove la colpa determina e alimenta la menzogna e il mascheramento difensivo del colpevole agli occhi dell'altro, la pretesa di verità del racconto in prima persona tende a scontrarsi con l'immediatezza del linguaggio corporeo, con la sua difficoltà ad aderire integralmente all'artificio dell'inganno e del calcolo egoistico — che Jankélévitch descrive come una costruzione labile, una «seconda natura bisognosa di una volontà che si risceglie continuamente»,<sup>284</sup> inciampando in contraddizioni e fragilità. In maniera affine al giudice istruttore, il documentarista cerca allora «il turbamento rivelatore della falsificazione [...] spia e fiuta gli indicatori più delicati dell'indebolimento»<sup>285</sup> di una cattiva coscienza, cogliendo

un'alterazione della voce, un lieve rossore, lo sguardo sfuggente della malvagità, e quel sorriso impercettibile agli angoli della bocca che indica il primo liquefarsi della serietà e tutte le rivincite della spinalità più ingenua sulla simulazione; scova infine le articolazioni dell'innocenza in questa armatura di frode e di mito<sup>286</sup>

Il lavoro di raccolta e studio che ha preceduto e accompagnato questa ricerca ha fatto emergere una questione tanto ricorrente quanto fondamentale: nella rappresentazione documentaria le parole del colpevole appaiono quasi inesorabilmente segnate dalla falsificazione. In linea di massima, possiamo anticipare che se è raro che di fronte alla macchina da presa il colpevole si confessi, è invece frequente che si tradisca. In virtù della sua natura performativa e politica, il cinema del reale che affronta il tema della colpa sembra più incline a disseminare il dubbio e a mostrare il fallimento della promessa di verità del mentitore<sup>287</sup> che ad attestare la veridicità dei soggetti rappresentati.

---

<sup>284</sup> V. Jankélévitch, *Du mensonge*, Flammarion, Paris 1998; trad. it. M. Motto, *La menzogna e il malinteso*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 28.

<sup>285</sup> Ivi, p. 30.

<sup>286</sup> Ibidem.

<sup>287</sup> Derrida nota che «per definizione, il mentitore è qualcuno che afferma di dire la verità promessa». Per essere efficace, infatti, la menzogna deve pretendere di essere riconosciuta come vera dall'altro, ovvero, deve avere “effetti di verità”. Il mentitore, proprio come il testimone e come colui che confessa, si impegna formalmente nei confronti di un altro per cui la verità affermata ha un significato e un valore specifico, di norma dirimente per un giudizio. J. Derrida, *Histoire du mensonge*, Editions de L'Herne, Paris 2005; trad. it. M Bertolini, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, Castelvecchi Editore, Roma 2006, p. 83.

## 2.4. La colpa e la storia: un confronto con le strategie rappresentative di Ophüls e Lanzmann

*Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1984) mettono in scena due modalità di incontro e di confronto con il testimone che presentano affinità e differenze di notevole interesse. Si tratta dei due documentari francesi — il primo è, per la precisione, una coproduzione francese, svizzera e tedesca — più noti e importanti sul periodo nazista, in particolare, sull'occupazione tedesca e sulla deportazione e lo sterminio degli ebrei. Nei limiti di questa ricerca — che si propone di indagare la questione della colpa attraverso una selezione di film e serie tv documentarie recenti —<sup>288</sup> mi permetto qui di isolare e analizzare alcune sequenze esemplificative del complesso rapporto tra il documentarista e il colpevole nei film di Ophüls e Lanzmann.<sup>289</sup> Come dichiarato nel sottotitolo, *Chronique d'une ville française sous l'occupation*, *Le chagrin et la pitié* ripercorre le vicende del comune di Clermont-Ferrand e del vicino Châteldon durante l'occupazione tedesca e la Repubblica di Vichy<sup>290</sup> attraverso le testimonianze degli abitanti del luogo, dal farmacista al proprietario del cinema cittadino, dai maestri di scuola ai contadini. I racconti del quotidiano, ovvero le cronache di vita in una cittadina francese di provincia tra il 1940 e il 1944, fanno emergere le contraddizioni e le ferite di una comunità in passato profondamente divisa, sia sul piano politico sia su quello morale. Verso la fine degli anni Sessanta, a poco meno di trent'anni dai fatti narrati, Marcel Ophüls si confronta in questo film — che Guy Gauthier descrive come «un bell'esempio di documentario che è riuscito a ribaltare una leggenda» —<sup>291</sup> con la memoria

---

<sup>288</sup> L'arco temporale che verrà approfondito va, all'incirca, da inizio Duemila ai giorni nostri, abbracciando, dunque, la fase più matura dell'era post-documentaria descritta da Perniola. Gli studi sul cinema documentario che abbiamo richiamato nel capitolo precedente fanno risalire l'origine storica di questa 'tendenza' del cinema del reale all'avvento di una sensibilità post-moderna nell'arte, nella cultura e, appunto, nel cinema degli anni Ottanta.

<sup>289</sup> La durata monumentale dei due film — 251 minuti *Le chagrin et la pitié* e 613 minuti *Shoah* — e, soprattutto, la complessità delle questioni affrontate dai due registi, oltre all'estensione del dibattito sulla rappresentabilità dell'orrore e sulle responsabilità politiche e morali dei popoli europei, rendono impossibile in questa sede un'analisi completa dei significati politici ed estetici delle opere di Ophüls e Lanzmann e del contesto storico e culturale in cui le due opere sono state realizzate. Per un approfondimento su questi temi si rinvia a AA.VV. *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Belin, Paris, 1990; G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998; F. Hartog, *Présentisme simple ou par défaut?*, Editions du Seuil, Paris 2003

<sup>290</sup> I due paesi si trovano a poche decine di chilometri dal comune di Vichy, capitale dello Stato francese guidato dal maresciallo Pétain tra il 1940 e il 1944.

<sup>291</sup> Gauthier si riferisce alla leggenda di una Francia unitariamente antinazista, vittima innocente dell'aggressione militare tedesca. Il fatto che nel 1947, alla firma dei trattati di pace di Parigi, la Francia sedesse dalla parte delle forze alleate vincitrici ebbe l'effetto di liquidare, agli occhi del mondo e degli stessi francesi, le responsabilità politiche diffuse del collaborazionismo. «Lo scopo del film», secondo lo studioso francese, è quello di «rimettere in discussione l'immagine che ai francesi piaceva dare di se stessi, ostili alla collaborazione e vicini alla resistenza. Non si trattava di dare un contributo alla storia, molto ben nota, di questo periodo, ma di rimettere in discussione l'immaginario francese, piuttosto compiacente riguardo all'atteggiamento di un popolo che non ha voluto accettare le proprie responsabilità». G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 331.



della generazione dei padri europei,<sup>292</sup> cercandola nei ricordi della gente comune, nelle testimonianze dei protagonisti politici e militari dell'epoca e nelle immagini d'archivio tratte da cinegiornali e filmati di propaganda.

*Le chagrin et la pitié* è diviso in due parti. La prima, intitolata *L'Effondrement*, ovvero 'il crollo', racconta la crisi politica della borghesia francese a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta — la fascinazione per le ideologie fasciste, il crescente antisemitismo e razzismo, la paura del comunismo e la sfiducia nelle istituzioni democratiche — e l'arrendevolezza di una popolazione e di un esercito ancora profondamente segnati dalla Prima Guerra Mondiale. Questo insieme di cause, che saranno determinanti nella divisione del territorio francese tra la parte settentrionale e atlantica occupata<sup>293</sup> e quella centro-meridionale governata dal regime collaborazionista del maresciallo Pétain — firmatario dell'armistizio con la Germania — e del Primo Ministro Laval, vengono tutte ripercorse nei dialoghi con gli abitanti di Clermont-Ferrand. Il montaggio alterna queste scene ai filmati di propaganda, prima francesi e poi tedeschi, e alle analisi sociali e politiche di figure di rilievo storico — tra questi, ad esempio, il Generale della Wehrmacht Walter Warlimont e Pierre Mendès-France, ex-ufficiale dell'esercito francese e Primo Ministro della Francia tra il 1954 e il 1955.<sup>294</sup> La seconda parte, intitolata *Le Choix* — la scelta — esplora, invece, le ragioni e le responsabilità del collaborazionismo e la successiva organizzazione e attività della Resistenza fino alla Liberazione guidata dalle forze alleate anglo-americane. Oltre all'aggiunta di alcuni testimoni a quelli già interpellati nella prima parte, lo schema di *Le Choix* ripete quello precedente, alternando sempre le testimonianze della gente comune alle interviste a figure storiche importanti e alle immagini d'archivio. La divisione tra queste due parti ricalca per certi versi la duplicità del titolo.<sup>295</sup> Se l'*effondrement*, il collasso politico e militare della Francia durante

---

<sup>292</sup> Marcel Ophüls nasce a Francoforte nel 1927. Figlio del regista ebreo tedesco Max Ophüls, si trasferisce con la famiglia in Francia nel 1933 per poi emigrare negli Stati Uniti nel 1941, poco dopo l'occupazione tedesca di Parigi. All'età di ventitré anni ottiene la cittadinanza americana e nel 1950, assieme alla famiglia, rientra a Parigi dove inizia a lavorare nel mondo del cinema.

<sup>293</sup> I tedeschi occuparono militarmente questa zona per controllare il fronte anglo-statunitense sulle coste e per combattere resistenza locale, coordinata da Londra da ufficiali dell'esercito francese confluiti nel CFLN (Comitato Francese Liberazione Nazionale) del generale Charles de Gaulle.

<sup>294</sup> Di famiglia ebraica, Mendès-France è deputato e ufficiale dell'aviazione al momento dell'occupazione tedesca. L'uomo rifiuta la resa dopo la capitolazione della Francia il 25 giugno 1940 e si dirige in Algeria con altri ventisette deputati dell'opposizione. Arrestato e riportato in Francia, viene condannato come disertore da una corte marziale francese. La prima domanda che il regista pone nel film è rivolta proprio a Mendès-France e riguarda la sua esperienza durante questo processo infamante e negli anni del collaborazionismo francese (segnati, com'è noto, da un fortissimo antisemitismo). "Lei prova rancore verso i francesi?", chiede Ophüls a Mendès-France, in quanto cittadino francese ed ebreo. Si tratta della domanda che alimenta «la passione del reale» di *Le chagrin et la pitié* e che è all'origine della ricerca personale del documentarista. Ophüls — costretto assieme alla famiglia a fuggire dalla minaccia nazista durante l'infanzia, emigrando dalla Germania alla Francia e poi dalla Francia agli Stati Uniti — cerca una risposta a questa domanda, anzitutto, per sé e per il passato della propria famiglia.

<sup>295</sup> Il dolore e la pietà sono i due termini scelti da Marcel Verdier, farmacista di Clermont-Ferrand, all'inizio del film (immediatamente prima dei titoli di testa) per descrivere al pubblico e ai suoi figli — presenti e in scena durante l'intervista — l'esperienza vissuta durante la Seconda guerra mondiale.

l'occupazione, coincide con il *chagrin*, con una sofferenza *subita*, prodotta dal corso della storia e superiore alla volontà delle persone comuni, la *choix*, la scelta, invece, è al centro della *pitié*, cioè della partecipazione al dolore degli altri. La pietà sta al fondo della necessità di prendere posizione nel mondo contro il male e di agire in favore delle vittime. Le due metà di *Le chagrin et la pitié* raccontano, dunque, il dovere e l'inevitabilità della scelta anche nel male assoluto, nel crollo valoriale prodotto dalla Seconda guerra mondiale e del nazismo.

Nel suo resoconto sul processo a Eichmann, pubblicato negli Stati Uniti nel 1963, Hannah Arendt ripercorre le tappe che hanno condotto al massacro degli ebrei, alla 'soluzione finale della questione ebraica', attuata con una furia lucida e meccanica dal regime nazista a partire dalla Conferenza di Wannsee del 1942. La storia di Eichmann, funzionario delle SS responsabile dell'organizzazione del traffico ferroviario europeo per il piano di deportazione nei campi di concentramento, rivela il processo di burocratizzazione del male attuato dal sistema totalitario hitleriano. L'abisso di orrore in cui il nazismo ha condotto la Germania e l'Europa — questo è il punto centrale della riflessione politica di Arendt — non si sarebbe potuto realizzare senza l'azione e il sostegno di 'banali' funzionari e della maggioranza dei 'bravi' cittadini tedeschi. Per questi uomini e donne, secondo Arendt, «il male, nel Terzo Reich, aveva perduto la proprietà che permette ai più di riconoscerlo per quello che è — la proprietà della tentazione».<sup>296</sup> L'obbedienza cieca al leader, la legalizzazione statale del crimine e la sistematizzazione della violenza sul più debole come tecnica — sul modello di una catena produttiva — sono le cause dello sconvolgente potere di annientamento della *Shoah*. Nel corso del processo a suo carico, Eichmann, sottolinea la Arendt, «dichiarò con gran foga di aver sempre vissuto secondo i principi dell'etica kantiana, in particolare conformemente a una definizione kantiana del dovere».<sup>297</sup> Questa affermazione, assurda in bocca a un uomo che ha sempre preteso di non essere responsabile delle proprie azioni,<sup>298</sup> ha la sua ragione d'essere in una teoria kantiana 'a uso privato della povera gente' diffusa tra la piccola borghesia tedesca e, in particolare, tra i ligi burocrati del nazismo. In questa degradazione dell'imperativo categorico

tutto ciò che restava dello spirito kantiano era che l'uomo deve fare qualcosa di più che obbedire alla legge, deve andare al di là della semplice obbedienza e identificare la propria

---

<sup>296</sup> «Molti tedeschi e molti nazisti, probabilmente la stragrande maggioranza, dovettero essere tentati di non uccidere, non rubare, non mandare a morte i loro vicini di casa [...]; e dovettero essere tentati di non trarre vantaggi di questi crimini e divenirne complici. Ma Dio sa quanto bene avessero imparato a resistere a queste tentazioni» H. Arendt, *La banalità del male*, op. cit., p. 156.

<sup>297</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>298</sup> Secondo Arendt, per Kant l'uomo diviene legislatore di se stesso «nel momento stesso in cui comincia ad agire», trovando nella ragion pratica «i principi che potrebbero e dovrebbero essere i principi della legge generale». Ivi, p. 143.

volontà col principio che sta dietro la legge — la fonte da cui la legge è scaturita. Nella filosofia di Kant questa fonte era la ragion pratica; per Eichmann, era la volontà del Führer.<sup>299</sup>

La spaventosa capacità di funzionamento e la pervasività sociale del regime nazista non è dipesa dall'inclinazione al crimine o dalla seduzione perversa del male di un intero popolo, ma dalla sua disponibilità a vivere in un ordine criminale che nega la pluralità. I totalitarismi, evidenzia Arendt, mirano a sostituire la profondità della morale con la superficialità dell'ordine, riducendo il concetto di responsabilità — che fa da presupposto ai sistemi giuridici moderni e che connota l'agire politico nelle democrazie liberali — a quello passivo di punibilità e a quello automatico di obbedienza, con il fine di negare la capacità di giudizio del soggetto. L'esteso reportage della Arendt sul processo a Eichmann affronta il problema della responsabilità morale e politica dell'uomo comune nei regimi totalitari e rifugge così dalle semplificazioni che vorrebbero fare di questo imputato un mostro sadico e incomprensibile agli occhi di un mondo perfettamente diviso tra accusati-carnefici e giudici e giurie di innocenti.<sup>300</sup>

In modo affine alla scrittura documentaria — alla discussione argomentata e alla narrazione delle prove — della Arendt, il film documentario di Ophüls esplora il problema della responsabilità fuori dalle logiche dualistiche del penale. Il regista, in altre parole, indaga la colpa non nella sua evidenza criminale, lì dove emerge come frattura violenta e anormale del patto sociale, ma nella sua continuità rispetto a un sistema politico e a un modo di vivere la comunità condiviso e sostenuto dalla maggioranza. La malvagità, «l'intenzione di fare del male» di coloro che esercitano il potere nei totalitarismi, si diffonde grazie alla passività complice dei singoli cittadini, alla loro adesione banale e infantile a un ordine che degrada o nega la loro responsabilità. La riflessione filosofica e l'attività di scrittrice di Arendt e i lavori documentari di Ophüls contrastano politicamente la corsa della storia alla liquidazione delle responsabilità individuali nell'indistinzione della colpa collettiva e nell'oblio. Non è sufficiente

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 144.

<sup>300</sup> Arendt contestualizza la cattura di Eichmann in Argentina a opera del Mossad e il processo-evento a Gerusalemme in un periodo di collaborazione politica tra il governo israeliano di Ben Gurion e la Germania occidentale guidata da Adenauer schierati, in quegli anni di guerra fredda, nel blocco statunitense. Arendt sottolinea la funzione simbolica di questo processo — per molti versi speculare a quanto avvenuto nell'immediato dopoguerra a Norimberga — in una fase segnata dal bisogno di affermazione e legittimazione dello stato israeliano nel contesto mediorientale e della Germania dell'Ovest nel suo rinnovato ruolo di leader economico e politico in Europa. La severa e profonda critica di Arendt alla politicizzazione di matrice filisionista di questo processo ha fatto di *Eichmann in Jerusalem* un testo discusso e fortemente criticato dalla comunità ebraica internazionale e, soprattutto, israeliana — una sorta di censura implicita impedì, ad esempio, la traduzione di quest'opera in israeliano fino al 2000. Cfr. N. Anderman, *Fifty Years After the Eichmann Trial, Hannah Arendt Returns to Israel*, in "Haaretz", 28/12/2011, indirizzo online, <https://www.haaretz.com/jewish/1.5214247> (consultato in data 1/2/2019). La chiusura e l'incomprensione israeliana rispetto riflessione politica della Arendt sulla responsabilità è al centro dell'opera documentaria dichiaratamente militante di Eyal Sivan. Cfr. L. Mosso e C. Piccino (a cura di), *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele*, Agenzia X, Milano 2007.

indicare i colpevoli, ovvero coloro che si sono macchiati intenzionalmente e direttamente di crimini contro altri esseri umani, ma vanno piuttosto ricercate le condizioni culturali e sociali che hanno consentito la propagazione di colpe imputabili a specifici soggetti nell'intero tessuto politico democratico.

Nel clima generale di indifferenza e irresponsabilità morale alimentata dalle 'dittature della maggioranza' del Novecento, la *pitié*, come disposizione affettiva naturale dell'uomo verso il suo simile, diviene la chiave di volta per lo sviluppo di una coscienza critica e di un'opposizione morale alla legge criminale e al diktat dell'obbedienza cieca imposti dai regimi totalitari. Come ha sostenuto Luc Boltanski,<sup>301</sup> nell'era dei media la rappresentazione — giornalistica, letteraria, filmica e televisiva — dell'altrui sofferenza può sostenere e favorire il senso della pietà, stimolando l'empatia e orientando il giudizio politico del cittadino/spettatore contro l'ingiustizia. La pietà può inoltre essere considerata come il fondamento emotivo del perdono, ovvero come tramite per l'interruzione delle logiche vendicative e per la fondazione di un nuovo patto etico e sociale tra la vittima e il colpevole. Nell'incontro con i testimoni, anche e soprattutto i più marginali, degli anni della Repubblica di Vichy, Ophüls cerca la possibilità di una riconciliazione dialettica con l'altro, che si oppone alla facile pacificazione dell'oblio e che, anzi, può dipendere solo dall'esercizio attivo della memoria del passato e dall'assunzione di un impegno nel futuro.

In *Le chagrin et la pitié*, la forma intervista risponde, anzitutto, alla necessità intima dell'autore di comprendere l'altro. Come sottolinea Nichols, in questo caso, «il regista funziona da ricercatore o reporter investigativo, [...] la sua voce emerge da una partecipazione diretta e personale agli eventi che svela. Il reporter investigativo rende il suo coinvolgimento personale con la storia vitale per il suo stesso svolgimento».<sup>302</sup> Il valore dialogico e relazionale delle interviste è confermato dalle scelte di messa in scena fatte da Marcel Ophüls. In particolare, le persone comuni — i cittadini di Clermont-Ferrand e di Châteldon — vengono intervistate all'interno di contesti domestici o sociali a loro 'familiari'. Questi testimoni sono inseriti in dei *frame* che conoscono — e in cui verosimilmente si sentono a proprio agio — e in cui, allo stesso tempo, sono chiamati a svolgere il ruolo rituale e memoriale di padri. L'inizio del documentario di Ophüls alterna le scene dell'elegante matrimonio della figlia di Helmut Tausend, ex capitano della Wehrmacht di servizio tra il 1940 e il 1944 proprio a Clermont-Ferrand, al racconto del farmacista Marcel Verdier, un padre di famiglia appartenente alla borghesia francese cittadina. Entrambi parlano in presenza dei loro familiari, che fanno di

---

<sup>301</sup> L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, op. cit.

<sup>302</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 178.

norma da uditorio silenzioso dei loro racconti — fatta eccezione per i rari interventi della moglie francese di Tausend e dei figli di Verdier. Questi spettatori *prossimi*, figli e mogli dei testimoni principali, svolgono la funzione simbolica di interlocutori e depositari di una memoria storica divisa sotto la superficie delle democrazie liberal-costituzionali del dopoguerra.<sup>303</sup>

Mentre la moglie e la figlia di Tausend assistono con evidente disagio ai racconti dell'ex ufficiale dell'esercito tedesco — palesemente fuori luogo nel contesto festoso del matrimonio in cui sono calati —, i giovani figli di Verdier partecipano con un interesse maggiore, per quanto contenuto e formalizzato dal dispositivo di ripresa, alla testimonianza del padre. Queste figure, per così dire, di mediazione enfatizzano la valenza dialogica e intergenerazionale dell'indagine documentaria di Ophüls. Il cineasta, come afferma Gauthier, in questo caso immagina in fase pre-produttiva un «dispositivo che orienta le riprese»<sup>304</sup> e che guiderà poi il montaggio. Sebbene la voce e il corpo del regista compaiano raramente nelle inquadrature, traspare — anche grazie alla messa in scena di questo spazio di socialità abbozzata — l'apertura dell'autore verso i soggetti intervistati, siano essi eroi della resistenza o, dalla parte opposta, sostenitori del collaborazionismo.

Nella seconda parte, Ophüls intervista Christian de la Mazière, un aristocratico francese arruolatosi nella Waffen SS durante la guerra.<sup>305</sup> La parte dedicata all'incontro con questo personaggio controverso si apre con una visita guidata al castello di Sigmaringen nel Land di Baden-Württemberg, dove si rifugiò Pétain in esilio tra il 1944 e il 1945. Una guida accompagna una comitiva di turisti tra le eleganti sale della reggia immersa nel silenzio della Foresta Nera. Mazière, seduto su una poltrona, racconta a Ophüls il suo precoce avvicinamento al nazismo e le ragioni che l'hanno portato a combattere a fianco dei tedeschi. Nato in una ricca famiglia di tradizione militare, Mazière si forma in un ambiente sociale di destra, filogermanico e antisemita — e più genericamente razzista.<sup>306</sup> In contrasto con la stagnazione parlamentare che caratterizza l'ultima fase della Terza Repubblica — e che, come abbiamo visto, nutrì la

---

<sup>303</sup> Tausend e Vernier sono, in modo differente, i perfetti rappresentanti della borghesia franco-tedesca confluita nel dopoguerra in una maggioranza democratica e liberale propensa a una facile e superficiale riconciliazione nazionale.

<sup>304</sup> G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 331.

<sup>305</sup> Si tratta della 33. *Waffen-Grenadier-Division der SS "Charlemagne"*, una divisione composta da volontari francesi in appoggio all'esercito nazista sul fronte orientale.

<sup>306</sup> L'antisemitismo, la fascinazione per lo 'spirito' prussiano e l'anglofobia dell'aristocrazia e degli alti ranghi dell'esercito francese hanno origini storiche profonde che vengono esplorate magistralmente da Proust nella *Recherche*. Il razzismo, soprattutto anti-arabo, si lega, invece, alla questione coloniale. Nell'élite militare francese tra gli anni Trenta e Quaranta la xenofobia viene acuita dal progressivo inquadramento di ausiliari africani nell'esercito nazionale. Ophüls, nella prima parte del documentario, ci mostra un filmato d'archivio della propaganda tedesca in cui una voce narrante irride la multietnicità dell'esercito francese. Le inquadrature dal basso in grandangolo dei soldati di origine africana si alternano a scene di danza e di canto delle truppe che, secondo la *voice over* tedesca, sono prova della barbarie di questi popoli e causa dell'indebolimento della potenza militare francese. L'estrema destra francese, ci suggerisce il regista, condivide il messaggio d'odio diffuso dalla propaganda tedesca.

sfiducia popolare verso il sistema partitico liberal-democratico —, narra l'uomo, i giovani francesi nei tardi anni Trenta vissero in un'atmosfera di estremizzazione politica e ideologica tra i poli opposti del marxismo rivoluzionario e del fascismi nazionalisti.

La Rivoluzione di Ottobre, da una parte, il franchismo spagnolo e il fascismo italiano, dall'altra, ebbero l'effetto di polarizzare la militanza giovanile, trascinata, all'alba dell'aggressione tedesca, su due piani opposti di fanatismo. In questa situazione, poco più che ventenne, Mazière decide di prendere una posizione estrema, affrontando volontariamente e in prima persona il nemico comunista sul fronte orientale. Collocandolo nell'ultima fortezza del collaborazionismo, in uno spazio-vestigia dell'impero prussiano — il castello di Sigmaringen fu una delle residenze principali della Casata degli Hohenzollern — Ophüls sottolinea agli occhi dello spettatore l'anacronismo di questo personaggio, trasmettendo la qualità grottesca e decadente del suo eroismo fanatico. Non si tratta, però, di mettere in ridicolo o di stigmatizzare la folle scelta ideologica e di vita di Mazière, verso cui il regista sembra provare un interesse autentico, privo di pregiudizi e di rabbia. Ophüls appare più disposto a comprendere questo ex-combattente, estremista pentito,<sup>307</sup> rispetto alla maggioranza dei civili intervistata, in gran parte spettatori silenziosi e indolenti delle deportazioni. Nel montaggio di questa intervista il regista appare in campo in svariate inquadrature — a figura intera mentre passeggia tra le sale del castello con Mazière o inquadrato a mezza figura con una prospettiva angolare, mentre conversa con il testimone in uno degli eleganti salotti di Sigmaringen. Significativamente questo incontro è quello in cui Ophüls si mette più in scena, quasi a enfatizzare la propria disponibilità all'ascolto e alla comprensione di questa testimonianza franca e per molti versi coraggiosa.

In una delle sequenze più incisive di *Le chagrin e la pitié*, Ophüls intervista due ex-insegnanti del liceo di Clermont-Ferrand. Nel cortile della scuola, sotto la targa con i nomi degli studenti e degli insegnanti ebrei morti nei campi di concentramento, il regista chiede ai due professori di raccontare la loro esperienza di spettatori della deportazione di colleghi e allievi. Gli intervistati dichiarano, con una certa affettazione, di aver vissuto con impotenza e dolore l'allontanamento dei loro vicini, ma quando Ophüls chiede se ricordano degli episodi specifici, i due insegnanti rimangono in silenzio, manifestando un vuoto di memoria inquietante; i nomi e i volti delle vittime innocenti del nazismo e del collaborazionismo sono svaniti nell'oblio a cui i carnefici volevano consegnarli. L'assenza di ricordi contrasta con la

---

<sup>307</sup> Mazière dichiara alla fine dell'intervista di provare rimorso per le scelte giovanili e di essere ora un liberale, del tutto consapevole dei mali del totalitarismo. Questa conversione morale e politica viene proclamata anche nel libro di memorie *Le Rêveur casqué*, pubblicato nel 1972, tre anni dopo la realizzazione dell'intervista.

professione di innocenza dei testimoni interpellati dal regista ed è, agli occhi dello spettatore, la prova dell'ipocrisia della borghesia francese durante gli anni della guerra. L'oblio in cui sono cadute le vittime dei crimini nazisti non è che l'effetto consequenziale dell'indifferenza dei più per la loro tragedia. Anche in questo caso Ophüls trasforma l'ambientazione in un dispositivo che produce senso e orienta la lettura dell'indagine documentaria. Se il cortile della scuola, come spazio e simbolo di una socialità quotidiana con le vittime dell'Olocausto, si è svuotato, nella memoria di coloro che c'erano, dei corpi e delle voci degli assassinati, la targa commemorativa con i nomi dei professori e degli studenti deportati, che il regista ci rivela solo alla fine dell'intervista, dimostra la necessità storica e morale del ricordo, 'inchiodando' i due insegnanti alla loro irresponsabilità, all'opportunismo e all'infantilismo della loro indifferenza.

In questa intervista, le inquadrature sono in genere frontali, statiche e privilegiano il primo piano. Ophüls non appare mai in campo a sottolineare implicitamente la distanza umana ed emotiva da questi testimoni. Le loro parole, astratte e prive di memoria, li isolano; sono, ci suggerisce il documentario, la recita di un monologo autoassolutorio. Il regista sceglie, dunque, di mostrarci questa testimonianza fuori dalla dimensione dialogica in cui, come abbiamo visto, inserisce, in modo diverso, Christian de la Mazière e Marcel Verdier. Quest'ultimo condivide con le figure controverse dei due professori l'appartenenza a una medio-piccola borghesia contraria alla guerra, che scelse all'inizio di non prendere attivamente posizione né a sostegno della resistenza né in favore del regime collaborazionista. Sebbene uniti dalla passività nei confronti del drammatico corso storico attraversato dalla Francia e dall'Europa intera, Verdier e la coppia di professori — e con loro gli ignavi interrogati in *Le chagrin et la pitié* — rappresentano due performance testimoniali opposte. Verdier, infatti, appare da subito come un testimone franco e affidabile. Il suo racconto è tanto più autentico quanto più è radicato nella memoria vissuta del dolore e della pietà per le vittime. I ricordi di Verdier acquistano profondità ed efficacia proprio in virtù della loro sostanza affettiva, del loro legame inscindibile con l'esperienza esistenziale della perdita e con quella morale del rimorso. Verdier, parlando nel salotto dove siede circondato dai figli, dichiara, rivolto al regista che:

se questi ragazzi avessero visto questa povera gente, questi uomini, donne, bambini e vecchi ammassati nei camion come bestiame, uno sopra l'altro...e io sapevo dove andavano. Lo sapevo. C'era una sola cosa da fare. Se avessero visto ciò che io vidi, avrebbero preso i loro fazzoletti, avrebbero detto ai colleghi di scusarli, che sarebbero tornati subito, e si sarebbero allontanati per piangere.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Traduzione mia.

Come abbiamo detto all'inizio di questa breve analisi, *Le chagrin et la pitié* è un'indagine sulle responsabilità della borghesia francese durante l'occupazione tedesca ed è, a un secondo e più profondo livello, un'interrogazione partecipata e intima sulla possibilità del perdono. La testimonianza che chiude il film, affidata ancora una volta a Verdier, è esemplificativa della ricerca e della necessità dell'autore di rielaborare il proprio rancore e di comprendere un passato e una società che ha assistito passivamente e in silenzio, alla deportazione di vicini, conoscenti e colleghi ebrei. L'uomo racconta un episodio vissuto durante la liberazione. Nelle fasi finali della concitata ritirata tedesca, Verdier si ritrovò casualmente faccia a faccia con un soldato tedesco, un ufficiale grasso, che aveva avuto un guasto alla motocicletta durante la fuga. Il farmacista, in quel momento in possesso di una pistola affidatagli da un amico, confessa di fronte ai figli di essere stato tentato di uccidere il militare e di avervi rinunciato senza una motivazione profonda, mosso dalla sensazione di inutilità di questa facile vendetta contro un oppressore ormai inerme — «uccidere un maiale non sarebbe stato così interessante» —<sup>309</sup>

Al figlio — rappresentante di una nuova generazione nata dopo la guerra, sempre meno consapevole delle ferite e delle tragedie del passato nazionale —, che gli chiede se avrebbe sentito rimorso uccidendolo, Verdier risponde: «[se l'avessi ucciso] avrei sentito rimorso ed è necessario ricordare che sebbene io non l'abbia ucciso, ho pensato di farlo». Si tratta di una scelta dichiaratamente fragile e, forse proprio per questa ragione, più umana ed essenziale delle scelte eroiche compiute da altri testimoni. Aver provato e non aver ceduto alla tentazione di commettere una violenza contro un altro essere umano non significa aver scelto una volta per tutte il bene, né significa aver agito consapevolmente a sostegno di un ideale di giustizia davvero compreso e vissuto. Il pudore con cui Verdier confessa, allo stesso tempo, di aver desiderato di uccidere e di non aver ucciso il militare tedesco ci dice, anzitutto, la difficoltà del testimone di raccontarsi in un ordine biografico coerente e pacificato rispetto al proprio passato. Nella sovversione drammatica della morale vissuta dal cittadino medio durante gli anni dell'occupazione — e, più in generale, nella situazione di crimine legalizzato imposta dai totalitarismi — la capacità di giudizio e di scelta del soggetto è stata degradata al punto da potersi rivelare solo come esperienza limite. La rinuncia di Verdier alla vendetta, in apparenza quasi automatica — più guidata, cioè, da una sorta di stanchezza verso la violenza, che da un

---

<sup>309</sup> Alcuni minuti prima di questa scena Ophüls chiede a un contadino, ex-combattente della resistenza nei pressi di Clermont-Ferrand, se avesse mai avuto l'occasione e la tentazione di vendicarsi contro i collaborazionisti e le spie del paese. L'intervistato risponde che era a conoscenza dei nomi dei delatori, ma che non sarebbe valsa la pena vendicarsi durante la liberazione. Anche in questo caso, dunque, la scelta di non alimentare le logiche della vendetta non nasce da una certezza morale, ma dal senso intimo dell'anormalità dell'assassinio.



odio autentico per essa —, fonda, ma non risolve, la possibilità e la necessità della scelta morale e del vivere-con-l'altro in una dimensione di pluralità. Ricordare e, in parallelo, documentare, divengono, allora, strumenti per mostrare all'uomo la tensione — e l'instabilità — tra passato, presente e futuro entro cui si struttura l'etica del vivere civile e si realizza l'essenza plurale dell'umanità. L'ultima frase di Verdier — «è necessario ricordare che sebbene io non l'abbia ucciso, ho desiderato farlo — suona, allora, come un monito: quando il potere sprofonda il mondo nella violenza e la storia dimentica e confonde colpe individuali e collettive non è sufficiente *non* compiere o *non* aver compiuto il crimine. È necessario ricordare la tentazione del male e le lusinghe dell'indifferenza che trasformano l'uomo in un potenziale criminale o in un complice immorale delle tragedie della storia.

\*

*Shoah* di Lanzmann è forse il documentario più completo e complesso, e certamente il più studiato e discusso, sull'orrore dell'Olocausto. L'incipit della prefazione di Simone de Beauvoir al testo contenente la trascrizione integrale — parole e sottotitoli — del film di Lanzmann esplicita con enfasi l'enorme portato di *Shoah* sulla memoria storica ed emotiva dell'occidente:

Non è facile parlare di *Shoah*. C'è della magia in questo film, e la magia non si può spiegare. Abbiamo letto, dopo la guerra, un gran numero di testimonianze sui ghetti, sui campi di sterminio; ne eravamo sconvolti. Ma oggi, vedendo lo straordinario film di Claude Lanzmann, ci accorgiamo di non aver saputo niente. Malgrado tutte le nostre conoscenze, quella terribile esperienza rimaneva distante da noi. Per la prima volta la viviamo nella nostra testa, nel nostro cuore, nella nostra carne. Diventa la nostra. Né romanzo né documentario, *Shoah* realizza questa ri-creazione del passato con una stupefacente economia di mezzi; dei luoghi, delle voci, dei volti. La grande arte di Claude Lanzmann consiste nel far parlare i luoghi, nel risuscitarli attraverso le voci, e, al di là delle parole, nell'esprimere l'indicibile attraverso i volti.<sup>310</sup>

L'opera monumentale di Lanzmann — che 'raccolge' in 613 minuti circa dieci anni di lavorazione tra pre-produzione, riprese e montaggio — impone allo spettatore uno sforzo che ricalca il difficile scavo documentario tra i traumi e le fratture di un passato irraggiungibile e indicibile. Questo materiale enorme ed eterogeneo segue uno schema segnato non da un concetto astratto, ma da un'ossessione vissuta — Lanzmann dichiarò in un'intervista del 1985:

---

<sup>310</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, Éditions Fayard, Paris 1985; trad. it. di G. Cillario, *Shoah*, Rizzoli, Milano 1987, p. 5.

«If I had had a concept at the beginning, the film would be very bad. It would be too abstract. No, I had an obsession ... I have made the film and the film has made me».<sup>311</sup> Le testimonianze in prima persona delle vittime e dei loro familiari, dei civili polacchi vissuti in prossimità dei campi di concentramento e dei carnefici nazisti si susseguono e si accumulano scandite solo dal ricorrere, appunto, ossessivo di riprese della natura attorno ai campi di sterminio, dei binari percorsi dai convogli e dall'avanzare di un vecchio treno attraverso questi luoghi. In *Shoah* il passato si rivela a poco a poco e con fatica nel presente degli spazi, dei volti e dei gesti depositari della memoria. Stella Bruzzi descrive la struttura di questo documentario come una moltiplicazione, su differenti livelli di senso, del viaggio verso la verità segreta dell'orrore:

The film's power stems in part from the central journey being both metaphorical and actual, both concerned with the emotional and intellectual comprehension of the Holocaust and with its physical organisation and execution (a quality echoed by the arduous experiences of making and then watching it). The clearest symbol of the film's journey is the train and its concomitant paraphernalia of tracks, stations and steam. Trains, however, can only function symbolically as elucidations of less concrete journeys: the personal journeys of the interviewees compelled by Lanzmann to summon past memories into the present, descriptive domain; the identificatory and often equally personal journeys undertaken vicariously by Lanzmann and spectator; the journey to the camps and to extermination; the journey towards a cumulative knowledge of the detail of the Holocaust assimilated through a meticulous amassing of facts, numbers of evidence; the journey encircling absent archival images. The effect of the multiple journeys in *Shoah* is to bring into the present a series of events that, principally relayed through archive, hitherto has been contained within the past.<sup>312</sup>

La struttura ritmica e poetica di *Shoah* si intreccia con una logica dimostrativa che, come ha sottolineato Gauthier, fa di questo film «un'inchiesta metodica e rigorosa, come potrebbe essere quella condotta da un giudice istruttore munito di materiale registrato».<sup>313</sup>

La precisione tecnica delle testimonianze, l'insistenza spietata delle interviste (a volte al limite dell'interrogatorio), il carattere diabolico delle trappole tese per forzare le testimonianze dei criminali sopravvissuti, le ricostruzioni di taglio giudiziario che svelano l'ambiguità di certi comportamenti<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> C. Lanzmann, *The Being of Nothingness: An Interview with Claude Lanzmann*, in K. Macdonald, M. Cousins (eds.), *Imagined Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber & Faber, London 1996, p. 322.

<sup>312</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 99.

<sup>313</sup> G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 330.

<sup>314</sup> Ivi, p. 331.

si alternano alla monotonia del viaggio reale e, al contempo, metaforico di questa sorta di treno fantasma che procede sui binari e i sentieri delle pianure polacche, sfondo silenzioso e indifferente — come proveranno le testimonianze dei contadini polacchi — alla tragedia del popolo ebraico.

Le immagini d'archivio, a differenza di *Le chagrin et la pitié* e di *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955)<sup>315</sup> — un altro film fondamentale per la storia del cinema *nonfiction* sull'orrore dell'Olocausto —, sono bandite in *Shoah*. Bruzzi, a questo proposito, sottolinea opportunamente che:

Lanzmann's film centres on lack as opposed to gratification: the lack of archive images (themselves a conventional source of catharsis), the lack of satisfying closure. To embark upon a journey that can never end (but which nevertheless takes us nine hours and Lanzmann several years) is inherently masochistic.<sup>316</sup>

Il regista francese, dunque, rifiuta in quest'opera la possibilità di cogliere la verità tramite le tracce audiovisive del passato. L'impressione di un'adesione oggettiva delle immagini d'archivio — per lo più riprese girate durante la liberazione da russi e da americani e filmati del nazismo, spesso a uso interno — al reale mostruoso dei campi di concentramento produce nello spettatore una sorta di gratificazione, di appagamento conoscitivo basato sull'idea di un accesso diretto e immediato a un'esperienza che, nella realtà dei fatti, negava ontologicamente lo sguardo e la partecipazione al racconto delle vittime. L'immagine d'archivio non restituisce ai soggetti implicati — vittime, colpevoli e testimoni coinvolti — la loro voce e i loro corpi autentici. I documenti dello sterminio sono, e non possono che essere, sguardi esteriori, non-partecipanti, alla tragedia. Per cercare di arrivare alla verità traumatica della Shoah tramite i mezzi propri del linguaggio cinematografico occorre, invece, ri-ancorare la memoria del passato proprio nelle voci e nei corpi dei vivi; alla 'carne' di coloro che presero parte o erano

---

<sup>315</sup> Per Bill Nichols il film di Resnais rappresenta uno dei primi e parziali esempi della modalità performativa. In questo documentario di montaggio, infatti, «il commento fuori campo e le immagini che lo illustrano lo rendono adatto per la modalità espositiva, ma il tono inquietante e personale del commento ci spinge verso quella performativa. Questo film non parla tanto di storia e memoria, di storia vista dall'alto — che cos'è successo, come e perché —, quanto di storia vista dal basso, ovvero ciò che una persona proverebbe e come ci si sentirebbe a subire la stessa esperienza. Attraverso il tono ellittico ed evocativo del commento di Jean Cayrol, un sopravvissuto ad Auschwitz, *Notte e nebbia* vuole rappresentare l'irrappresentabile: la totale inconcepibilità di atti che vanno oltre ogni ragione e ogni ordine narrativo. C'è un gran numero di prove visibili — gli oggetti personali e i corpi delle vittime e dei sopravvissuti — ma la voce di *Notte e nebbia* si estende oltre quello che l'evidenza conferma: va alla ricerca di una reazione emotiva da parte nostra, per farci capire che è del tutto impossibile comprendere questo evento all'interno di qualsiasi struttura di riferimento prestabilita». B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., pp. 194-195. Stranamente in questa sintetica analisi, Nichols non fa riferimento a uno degli elementi più importanti di questo testo, cioè le musiche di Hanns Eisler che producono un effetto di potente straniamento — Eisler collaborò a lungo con Brecht — durante la visione del documentario.

<sup>316</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 104.

a conoscenza dello sterminio. Solo questi soggetti implicati e loro testimonianze possono farci immaginare la violenza e la tragedia del massacro ed è quindi a questi che il cinema deve rivolgere il proprio sguardo e il proprio impegno memoriale e morale nei confronti del mondo.

Nella prima parte di questo capitolo abbiamo visto come in questo film vengano praticate e dichiarate delle vere e proprie infrazioni al patto comunicativo tra il regista e i soggetti rappresentati. Franz Suchomel e Walter Stier, «ex membro del partito nazista, capo dell'ufficio 33 della Reichsbahn (ferrovie del Reich)»<sup>317</sup> vengono, ad esempio, ripresi a loro insaputa con cineprese e microfoni nascosti. Lanzmann infrange la promessa fatta ai suoi testimoni di non rivelarne l'identità, mostrandoci il loro volto reale, seppure invecchiato e sgranato dalla bassa qualità delle riprese, e, persino, le loro abitazioni — un fattore questo che mette concretamente a rischio la sicurezza e l'incolumità fisica dei testimoni. In queste e in altre sequenze la questione etica, che come abbiamo visto fa da sfondo alla performance documentaria, diviene particolarmente centrale e urgente:

There is the hiring of the locomotive Henrik Gawkowki drives into the station at Treblinka and the use of hidden cameras (and lies) to extract interviews from ex-SS such as Franz Suchomel. Of the last, Marcel Ophüls says, 'I can hardly find the words to express how much I approve of this procedure [Lanzmann's promise to Suchomel that his identity will not be revealed], how much I sympathise with it. This is not a matter of means and ends, this is a matter of moral priorities'<sup>318</sup>

Come sottolinea Ophüls nella frase citata da Bruzzi, l'infrazione della promessa tra regista e testimone è qui giustificata da un ordine di priorità morali imposte dal tema del documentario. Gauthier a questo proposito osserva opportunamente che:

per spingersi così lontano [nei limiti morali imposti dalla ricerca documentaria del vero], c'era bisogno di una causa incontestabile, del diritto morale di interpellare la storia ufficiale, di interrogare freddamente, quarant'anni dopo, quelli che potevano credere che i loro crimini sarebbero stati amnistiati, o le loro piccole vigliaccherie protette dalla curiosità. Bisognava passare oltre la litania dell'oblio, che non vuole risvegliare il passato per non pregiudicare l'avvenire [...]. Solo l'orrore estremo può giustificare dei metodi estremi.<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 156.

<sup>318</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 256. La frase di Marcel Ophüls sul film del collega, riportata da Bruzzi è ripresa da M. Ophüls, *Closely watched trains*, in "American Film", Vol. 11, n. 2, 1985.

<sup>319</sup> G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit. p. 331.

L'inganno di Lanzmann, in maniera affine alla parola inopportuna in Jankélévitch,<sup>320</sup> infrange delle regole esplicitamente o implicitamente condivise tra gli interlocutori, riuscendo, proprio in virtù di questa infrazione, a portare alla luce l'autenticità del testimone, la verità del soggetto che si nasconde sotto le sue *fabrication*. Se il tempo e l'abitudine addomesticano il portato doloroso del passato, tramite la «litania dell'oblio» e la riemersione dell'archivio, il documentario come ricerca può, invece, metterci a contatto con una memoria ancora viva e dolorosamente sprofondata nella tragedia. *Shoah*, proprio a causa del suo specifico contenuto, è forse uno dei pochi casi di documentario in cui assistiamo — in modo conscio, grazie alla messa in scena dell'inganno di Lanzmann — a un inganno morale che sacrifica il testimone alla necessità di conoscenza e di esperienza dello spettatore.

È chiaro, a questo punto, che per il regista francese, a differenza di quanto abbiamo visto per *Le chagrin et la pitié*, non si tratta di esplorare le criticità e le possibilità del perdono nel presente, nei confronti di una società in maggioranza complice o passiva di fronte allo sterminio attuato dai nazisti. Al contrario, Lanzmann cerca di inchiodare, sulla pellicola prima e sullo schermo poi, gli assassini, i loro burocrati e i civili ignavi alle loro colpe imprescrittibili. La memoria, ci dice l'autore, deve essere preservata dalle semplificazioni politiche e ideologiche della storia — implicite nell'immagine d'archivio secondo Lanzmann — e della finzione — che, come nel caso di *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) e *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) tende a riprodurre e, quindi, a ipostatizzare allo stesso tempo la mitologia nazista e il 'mito del sopravvissuto', dando priorità narrativa alla figura del sopravvissuto e di quanti sono riusciti a sfuggire alla macchina della morte, mettendo, di conseguenza, fuori campo le camere a gas. A distanza di poco meno di vent'anni da *Le chagrin et la pitié* — *Shoah* esce nel 1985, mentre il film di Ophüls nel 1969 —, Lanzmann decide allora di rendersi responsabile e di renderci partecipi di un vero e proprio atto di accusa contro i carnefici e i complici dello sterminio

Nel montaggio delle interviste di *Shoah*, Lanzmann lascia ampio spazio ai silenzi. Ciò che la parola non sembra poter rivelare — l'orrore e la colpa — emerge nel non-detto o nell'incapacità di dire tanto dei colpevoli quanto delle vittime. Ciò avviene, ad esempio, nel caso dell'intervista ad Abraham Bomba — ex-parrucchiere nel campo di concentramento di Treblinka dove tagliava i capelli a donne e bambini prima del loro ingresso nelle camere a gas

---

<sup>320</sup> Il filosofo francese ha discusso il concetto di 'parola inopportuna' nel contesto di una fenomenologia del quotidiano e di un uso pratico del linguaggio. Se la menzogna e l'ipocrisia innervano il gioco di maschere della socialità, la *gaffe* e lo *humor* si possono dare, invece, come gesti etici minimi, ma capaci di rompere con la farsa e la superficialità vuota della conversazione, ristabilendo un rapporto con l'altro sotto il segno dell'autenticità. Cfr. V. Jankélévitch, *La menzogna e il malinteso*, op. cit.

— che Lanzmann incontra a Tel Aviv.<sup>321</sup> L'uomo viene intervistato mentre sistema l'acconciatura di un cliente, in una sorta di *reenactment* parziale dei gesti compiuti nei tragici anni a Treblinka.<sup>322</sup> Riporto un estratto particolarmente significativo di questa intervista.

*Bomba*: «un mio amico, che era là con me, era anche lui un buon parrucchiere della nostra città. Quando sua moglie e sua sorella sono entrate nella camera a gas...»

[Silenzio]

*Lanzmann*: «Continui, Abe. Deve farlo. È necessario»

*Bomba*: «Troppo terribile.»

*Lanzmann*: «La prego, dobbiamo farlo. Lo sa.»

*Bomba*: «Non posso.»

*Lanzmann*: «È necessario. So che è molto difficile, lo so, mi perdoni»

*Bomba*: «Non prolunghi questo...»

*Lanzmann*: «La prego. Continui.»

*Bomba*: «Gliel'ho detto: sarà molto difficile. Mettevamo quella roba in sacchi e la spedivano in Germania.»

[Silenzio]

*Bomba*: «Va bene. Continuiamo.»<sup>323</sup>

Bomba, come ci dicono i suoi silenzi e, ancor di più, il suo volto trattenuto nello sforzo impossibile di non cedere al pianto e alla disperazione, non può raccontare l'inenarrabile. La sua sopravvivenza nel campo di concentramento l'ha reso un testimone paradossale, un soggetto di memoria privo di parole adeguate. Lanzmann insiste nell'interrogarlo, nel tentativo ostinato e, per molti versi crudele, di estrarre dall'uomo le immagini e il ricordo dell'orrore. La *voice off* di Lanzmann ripete «Deve farlo. È necessario», «Dobbiamo farlo» e, ancora una volta,

---

<sup>321</sup> Dopo la Seconda Guerra mondiale, Bomba si trasferì prima a New York e poi a Tel Aviv, dove continuò a esercitare la professione di barbiere appresa in Polonia. All'epoca dell'intervista Bomba è in pensione ormai da anni, sebbene Lanzmann ce lo mostri intento a eseguire un taglio nel negozio in cui lavorava. In altre parole, Bomba non sta svolgendo un'attività quotidiana, non è 'catturato' in un momento di vita reale, ma si sta 'mettendo in scena' nel modo scelto da Lanzmann: «Bomba is asked to 'play himself', to reenact his gestures from 'back then'. The theatrical effect of the episode is enhanced by the presence of mirrors, which, reminiscent of the famous mirror episode in Orson Wells' *Citizen Kane*, cast multiple reflections of the participants. [...] This elaborate staging, dissimulated before the camera, poses a major difficulty in discussing *Shoah* as a fiction of the real», D. Glowacka, *Disappearing Traces: Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics*, University of Washington Press, Seattle 2012, p. 118.

<sup>322</sup> Lanzmann ha affermato che non avrebbe mai potuto mettere in scena il taglio di capelli di una donna perché sarebbe stato un atto osceno e ingiusto verso Bomba. «I think he [Bomba] would not have agreed to do this with women, and I think that I would not have agreed. I think that would have been unbearable. It would not have been transmitted, I am sure. It would have been obscene», C. Lanzmann, *Shoah: An Oral History of the Holocaust*, Pantheon Books, New York 1985; questo passaggio è riportato in S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 108.

<sup>323</sup> C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 137.

«è necessario». Per il regista — qui il parallelo con le strategie del giudice istruttore che cerca la confessione emerge con grande evidenza — si tratta di imporre un ordine di necessità a cui i testimoni *devono* adeguarsi. È *necessario* che Bomba confessi ciò che ha subito e visto di fronte alla macchina da presa per la verità del film, in nome quindi di un obiettivo superiore; un obiettivo che, in buona sostanza, è quello dell'autore.

Un altro nodo morale che caratterizza l'opera di Lanzmann e che vorrei brevemente mettere a fuoco, riguarda le interviste ai cittadini polacchi, quasi esclusivamente semplici contadini e operai, vissuti nei pressi di Treblinka, nel villaggio di Chelmno. Con l'aiuto di una traduttrice, Lanzmann chiede a queste persone di ricordare il tempo del massacro e quello precedente, in cui convivevano con la numerosa comunità ebraica cittadina. Una delle immagini più ricorrenti e sconvolgenti che attraversa questi racconti è la ricchezza degli ebrei. Un uomo, ad esempio, afferma che gli ebrei provenienti dall'Europa occidentale, in particolare, dall'Olanda e dal Belgio, giungevano a Treblinka in dei lussuosi vagoni per passeggeri e un altro asserisce di aver visto in più occasioni deportati che portavano con sé sacchi d'oro. Gli altri testimoni interpellati da Lanzmann smentiscono fermamente questi racconti, che sono prova, invece, del diffuso antisemitismo del popolo polacco, del loro odio e dell'invidia meschina per una comunità creduta uniformemente ricca, più istruita di loro e, persino, con donne bellissime — un'anziana, ridendo, afferma che la bellezza delle giovani ebreë dipendeva dal fatto che, a differenza delle polacche, non lavorassero. Lanzmann ci mostra questi uomini e queste donne di una crudeltà quasi infantile nelle loro case — che un tempo furono di ebrei —, nelle stazioni dove intravedevano per l'ultima volta questi condannati a morte,<sup>324</sup> e di fronte alla chiesa della cittadina di Chelmno, dove le SS e i loro alleati ucraini raccolsero gli ebrei del luogo prima della deportazione. Lo spettatore guidato dalle scelte comunicative, di regia e di montaggio di Lanzmann è portato a provare disprezzo per un'umanità tanto brutale e ipocrita, rimasta cieca di fronte al dolore degli altri. Verso la fine della prima parte, il regista chiama a raccolta fuori dalla chiesa cittadina, in festa per l'Anniversario della Madonna, alcuni anziani polacchi, al centro del gruppo Szymon Srebrnik, internato a Chelmno a soli tredici. Nel corso dell'intervista l'uomo rimane muto e in uno stato di disagio visibile — sottolineato dagli zoom che cercano di coglierne il volto —, mentre alcuni dei polacchi dichiarano di ricordarlo bene e di essere

---

<sup>324</sup> Di enorme impatto in questo passaggio la testimonianza di un contadino di Treblinka che racconta, ridendo in modo incomprensibile, come fosse loro abitudine segnalare agli ebrei sui treni dove stavano andando, passandosi la mano attorno alla gola come a imitare uno sgozzamento. Questo strano gesto ritorna identico nel ricordo del macchinista Henrik Gawkoski — anche lui fece lo stesso gesto all'indirizzo degli ebrei — che, come abbiamo visto, guiderà la locomotiva su cui, nel corso del film, attraversiamo i percorsi di morte che conducevano ai campi, in un vero e proprio *reenactment*. Secondo le testimonianze delle vittime con quel gesto i polacchi non tentavano di avvertirli, ma di spaventarli o sbeffeggiarli. Si tratta di un esempio inquietante della fallibilità della memoria che, ancora una volta, separa e isola le vittime dal mondo sociale in cui si è realizzata la più grande tragedia del Novecento.

felici di rivederlo. Nuovamente interrogati da Lanzmann sul loro rapporto con gli ebrei e sulle loro esperienze con la strage, i presenti ricadono negli inganni della loro falsa memoria, auto-assolvendosi e, allo stesso tempo, sostenendo che la causa del massacro fu la ricchezza degli ebrei e la loro colpa atavica di essersi macchiati del sangue di Cristo. Anche in questo caso, Lanzmann pone il proprio testimone-vittima di fronte all'unicità e all'incomunicabilità del proprio dolore — sommerso sotto il rumore delle voci dei complici — lo inserisce in mezzo a questa comunità crudele per mostrarci con forza la sua solitudine, il suo status di vittima totale.

Come ha sottolineato Todorov, *Shoah* «riesce nel tentativo di raccontarci gli eventi del passato e lo fa con una grande forza, ma ci porta anche a giudicare questi eventi. Così facendo [Lanzmann] iper-semplifica una tendenza che non sempre ci aiuta a comprendere i fatti». <sup>325</sup> Il film, allora, «conferma l'opposizione familiare tra noi e loro, amici e nemici, buoni e cattivi. Per il regista, nel regno dei valori morali, tutto è semplice e lineare». <sup>326</sup> Si tratta di una critica molto dura, ma confermata dall'esperienza 'fisica' di questa visione. Il mondo di Lanzmann si divide in modo manicheo tra vittime e colpevoli e i colpevoli non sono solo gli ufficiali nazisti a cui il regista dà la caccia e inganna, giustificato dalle ragioni della materia trattata e della giustizia, ma anche coloro che per ignoranza, odio e assenza di coscienza hanno scelto di non vedere o hanno visto solo ciò che, ostinatamente, volevano vedere, ciò che li rassicurava sul fatto di essere brave persone comuni anche nel dilagare della furia assassina del nazismo. Come afferma Comolli,

Le falle aperte poco a poco dal lavoro del film non riguardano soltanto la memoria del testimone, fallibile come ogni memoria, si aprono in ciò che egli ritiene meno fallibile (se non infallibile): la padronanza dei sensi, il funzionamento del suo sistema percettivo, insomma, ciò che lo avvicina a me: la sua posizione di spettatore, la sua capacità di esercitare lo sguardo e l'ascolto, e più di tutto la fiducia che aveva — e conserva — in questa capacità. <sup>327</sup>

Mentre il film di Ophüls, soprattutto nel rapporto personale e intimo del regista con i testimoni, cerca quasi disperatamente la possibilità del dialogo con l'altro — trovando nel borghese Verdier e nell'ex estremista di destra Marzière un rimorso vitale, che si apre al futuro

---

<sup>325</sup> T. Todorov, *Face à l'extrême*, Editions du Seuil, Paris 1994; trad. it. di E. Klersy Imberciadori, *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano 2011, p. 273.

<sup>326</sup> Ibidem.

<sup>327</sup> Lo studioso francese in questo passaggio commenta un altro film, più recente e meno noto, di Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe* (1997), in cui il regista intervista un ex delegato della Croce Rossa Internazionale, Maurice Rossel, recatosi nel 1944 al campo di Theresienstadt senza riscontrare un trattamento allarmante nei confronti degli internati. Anche in questo caso, Lanzmann usa, dunque, il cinema come un'arma d'accusa contro quelle persone e quelle istituzioni che hanno permesso, con la loro indifferenza e paura, la più grande tragedia del Novecento. Cfr. J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, op. cit., p. 210.



e inserisce nel presente la necessità dell'agire morale e della scelta libera —, nel film di Lanzmann questa speranza, che è, in fondo, la promessa di un mondo nuovamente plurale, di uno spazio di coabitazione, è del tutto assente. L'essere umano che emerge in *Shoah* è un blocco imm modificabile: è vittima o colpevole in eterno. Solo attraverso la performance del regista le testimonianze assumono, dunque, un valore etico e politico che orienta il giudizio di condanna, la compassione o la pietà dello spettatore. 'Dare la parola' ai testimoni di un crimine può rispondere a un bisogno di comprensione, di denuncia e, persino, di stigmatizzazione dei soggetti che precede e guida le riprese. Quanto più un regista si dimostra disponibile all'ascolto non pregiudiziale dell'altro tanto più il racconto documentario sarà capace di mettere lo spettatore di fronte alla complessità della colpa, con le sue gradazioni e le sue cause sociali e culturali profonde. Ciò emerge in modo particolare lì dove testimone e colpevole coincidono come nella maggior parte dei casi che analizzeremo nel prossimo capitolo.



## CAPITOLO III

### La rappresentazione del crimine e del colpevole nel cinema documentario contemporaneo

Dopo aver approfondito da un punto di vista filosofico le nozioni di performance e di testimonianza in relazione al cinema documentario, ci confronteremo ora con una serie di documentari dedicati alla rappresentazione del crimine, del criminale e della vittima, che sono, a vario titolo, esemplificativi delle principali questioni che abbiamo visto nei due capitoli precedenti. Com'è già emerso nel corso del primo capitolo, gli studi dedicati alla *nonfiction* cinematografica e televisiva hanno individuato alcune tendenze stilistiche principali nella rappresentazione documentaria contemporanea, definita da Ivelise Perniola con l'espressione 'era post-documentaria'.<sup>328</sup> Tutti gli studi che abbiamo affrontato concordano sull'emersione in questa fase dell'elemento autoriflessivo che si manifesta sia attraverso il doppio sguardo sulla realtà e sulla sua costruzione filmica sia attraverso la ricostruzione finzionale dell'evento reale (il *reenactment*). Il problema sta nella possibilità o meno di attribuire a queste pratiche una valenza positiva sul piano conoscitivo ed etico congruente con il concetto di responsabilità dell'enunciatore-regista e con il valore sociale attribuito all'atto testimoniale. La prospettiva teorica che ho delineato nel primo capitolo, approfondendo Bruzzi tramite le analisi di Austin, Cavell e Butler sulla performance, ci permette di comprendere i fenomeni di ibridazione tra *nonfiction* e *fiction* come strategie discorsive *impegnate* nei confronti del pubblico e della realtà sociale o ambientale rappresentata; da questo punto di vista, l'evoluzione della forma documentaria, dall'avvento dell'era digitale a oggi, non ha reciso il legame morale tra questo genere e la ricerca della verità, bensì l'ha approfondito attraverso una critica dichiarata alle pretese assertive di una parte della rappresentazione documentaria e alla funzione didattica e/o propagandistica assegnata a questo tipo di narrazione.<sup>329</sup>

L'obiettivo principale di questo capitolo sarà quello di mettere in luce, tramite il confronto con una selezione di testi cinematografici dedicati alla questione della colpa, il rapporto tra le pratiche narrative e argomentative della *nonfiction* e la dimensione etica e politica della

---

<sup>328</sup> Perniola, come abbiamo già osservato, sottolinea i legami tra le prassi documentarie contemporanee e l'estetica postmoderna, mettendo in evidenza la scissione sempre più profonda e problematica tra la realtà e la sua rappresentazione mediatica. Cfr. I. Perniola, *L'era post-documentaria*, op. cit.

<sup>329</sup> Tali pretese sono messe fuori gioco dalla visione di Austin secondo cui l'asserzione non è rispecchiamento, ma giudizio.

performance documentaria nella società dei media. Il delitto, in quanto esperienza di frattura rispetto all'*ordine del quotidiano*, impone ai registi l'adozione di un approccio improntato al dubbio metodico.<sup>330</sup> Nei documentari che analizzerò in questo capitolo, le testimonianze (sotto forma di *interviste* ai soggetti coinvolti), i documenti (l'*archivio*) e la messa in scena (il *reenactment*) vengono integrati in una narrazione che ha lo scopo di fornire allo spettatore un percorso di approssimazione al vero, per molti versi affine all'ideale processuale con cui ci siamo confrontati nei capitoli precedenti.<sup>331</sup>

Prima, però, di esporre il percorso filmografico al centro di questo capitolo, vorrei soffermarmi sull'elemento testuale forse più classico e, apparentemente, più scontato tra quelli che abbiamo appena elencato: l'intervista. Già attraverso l'analisi di *Le chagrin et la pitié* e di *Shoah*, era emersa la necessità di una valutazione attenta delle modalità di interazione tra il regista/intervistatore e i soggetti intervistati. Ciò che intendo mettere a fuoco ora, seppur brevemente, sono sia le risorse sia le problematiche dell'intervista nel suo darsi come strumento imprescindibile dell'indagine documentaria e, al contempo, come pratica storicamente connotata da una serie di implicazioni ideologiche rilevanti.<sup>332</sup>

### **3.1 L'intervista: l'incontro e la costruzione dell'altro**

Nell'ambito delle scienze sociali, l'intervista identifica una metodologia standardizzata di raccolta di informazioni quantitative e qualitative tramite il meccanismo della domanda e della risposta tra due soggetti oppure tra un'istituzione e un campione sociale di studio predefinito. I sociologi inglesi Atkins e Silverman<sup>333</sup> hanno studiato l'affermarsi di questa prassi nelle istituzioni e nei media occidentali a partire dalla sua emersione e seguendone lo sviluppo nel campo delle scienze umane e statistiche, da una parte, e nel giornalismo europeo e statunitense

---

<sup>330</sup> L'espressione 'l'ordine del quotidiano' si rifà a Goffman, secondo cui la socialità moderna si contraddistingue per la diffusione della cosiddetta *civil inattention*, ovvero una predisposizione comportamentale che tende a una forma, seppur mitigata, di fiducia reciproca per cui «the individual implies that he has no reason to suspect the intentions of the others present and no reason to fear the others, be hostile to them, or wish to avoid them». L'evento criminale e la sua rappresentazione interrompono questa *civil inattention*, introducendo nel nostro sguardo verso il mondo e l'altro quegli elementi di sospetto, paura, ostilità che nella quotidianità tendono a non entrare in gioco e a rimanere sullo sfondo. E. Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press, New York 1963, p. 84.

<sup>331</sup> L'idea di approssimazione al reale — che, come abbiamo visto, è caratteristica dell'argomentazione giuridica — è al centro anche della prospettiva di ricerca del lavoro più recente di Stella Bruzzi. Cfr. S. Bruzzi, *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, London 2017.

<sup>332</sup> L'intervista è generalmente associata a un tipo di interazione gerarchizzata, determinata dalla rigida dicotomia tra intervistatore e intervistato. Il problema ideologico a cui mi riferisco è legato dal ruolo delle due parti in gioco. Il termine 'intervista' verrà qui impiegato in senso lato, per indicare l'interazione discorsiva tra il regista e i soggetti filmati secondo la modalità, più o meno palese, della domanda-risposta.

<sup>333</sup> D. Silverman, *Qualitative Methodology and Sociology*, Gower Publishing Ltd, Aldershot 1985; Paul A. Atkinson, *The ethnographic imagination: textual constructions of reality*, Routledge, London 1990 e P. Atkinson, D. Silverman, *Kundera's Immortality: The interview society and the invention of the self*, in "Qualitative Inquiry", Vol. 3, 1997, pp. 304-325.

a cavallo tra Settecento e Ottocento, dall'altra. Il paradigma positivista, dominante in questa fase storica, ha 'garantito' l'oggettività scientifica di questo mezzo di indagine, istituzionalizzandolo nella formula del questionario, che nega — o meglio dissimula — il punto di vista dell'istanza interrogante, a favore di una gestione computazionale e statistica dell'informazione. Atkins e Silverman hanno evidenziato l'oscillazione del dispositivo intervista, a partire dal pensiero positivista ottocentesco fino alla società dei consumi contemporanea, tra i poli opposti della *trasparenza* e dell'*opacità*. I due studiosi, in particolare, hanno messo a fuoco i problemi connessi all'apparente neutralità del formato *questionario*, che è parte integrante del nostro modo di concepire l'intervista statistica, e ai legami tra l'intervista e le *tecnologie di costruzione dell'altro*.

Nel testo *Qualitative Methodology and Sociology*, David Silverman propone di concepire il valore epistemologico dell'intervista fuori dai limiti imposti proprio dall'approccio di stampo positivista alla sociologia. Lo studioso lega il bisogno di ri-fondazione di questo strumento conoscitivo a tre aspetti riguardanti, rispettivamente, l'analisi, la metodologia e la pratica dell'intervista:

Analytically, we cannot put our commonsense knowledge of social structures on one side in the misplaced hope of achieving an objective viewpoint. In an inter-subjective world, both observer and observed use the same resources to identify 'meanings'.

Methodologically, it should be recognised that a statistical logic and an experimental method are not always appropriate for the study of this inter-subjective world. Random sampling methods and the use of control groups derive from a logic which is not necessarily applicable to a post-positivist universe.

Practically, because we are dealing with an intersubjective world, policy interventions based on a stimulus-response model of change are neither analytically nor politically acceptable. We can no longer, therefore, accept a picture of objective 'experts' manipulating 'variables' to produce 'better' outcomes as tolerable for research practice.<sup>334</sup>

Per Silverman si deve, come prima cosa, riconoscere il circolo ermeneutico che contraddistingue gli atti interpretativi delle scienze umane e sociali — sociologia, etnologia e antropologia —, in cui il soggetto-osservatore è 'pre-compreso' nel mondo osservato. In secondo luogo, lo studioso segnala l'insufficienza metodologica della statistica e del metodo sperimentale nello studio delle relazioni umane e, infine, sottolinea la necessità epistemologica e politica di abbandonare l'uso strumentale dell'intervista, come metodo fondato sul nesso, solo in apparenza oggettivo, di stimolo-risposta che, generalmente, è funzionale a fornire

---

<sup>334</sup> D. Silverman, *Qualitative Methodology and Sociology*, op. cit. p. IX.

informazioni utili alla *performatività*, ovvero al «miglior rapporto input/output»,<sup>335</sup> degli apparati di potere e/o di produzione.

All'interno della società dei consumi e dei media, l'intervista si è via via consolidata come mezzo conoscitivo fondamentale per l'individuazione delle variabili socio-relazionali di maggiore interesse per le istituzioni politiche e gli apparati economici. Conoscere le preferenze e le opinioni del cittadino/consumatore significa, in quest'ottica, poter definire aree di azione per l'ampliamento del consenso e del consumo. L'espressione 'società dell'intervista', coniata da Atkins e Silverman, sottolinea, *in primis*, la pervasività di questa metodologia di indagine e di produzione del sapere nella società post-capitalista occidentale. Se pensiamo agli studi di mercato, alla gestione 'performante' delle risorse umane nelle aziende, alle tecniche del *marketing* commerciale e partitico e all'ossessione dei mass media per l'intervista come accesso privilegiato all'altro, riscontriamo diversi profili di rischio connessi alla dinamica della domanda-risposta dell'intervista, che spesso appare come una forma di costruzione eterodiretta del sé, in cui, cioè, le risposte del soggetto servono, in sostanza, a inquadrarlo entro schemi prestabiliti.

Ciò nondimeno l'intervista si presenta in alcuni ambiti comunicativi della modernità e della post-modernità — si pensi banalmente all'ambito giornalistico — come uno strumento dialogico pressoché irrinunciabile per conoscere e rappresentare l'altro e le sue ragioni. Un'intervista giornalistica 'felice', nel senso austiniiano di questo aggettivo, dovrà rispettare delle condizioni minimali in grado di ridurre i rischi di disturbo o manipolazione della risposta, evitando, quindi, domande inutili, confuse o tendenziose. Così concepita, l'intervista organizza un'interazione comunicativa basata, almeno idealmente, sulla *sincerità* dei partecipanti e sull'impegno dell'intervistatore alla *chiarezza* e dell'intervistato alla *pertinenza*. Si tratta, cioè, di un *gioco linguistico* definito da regole pre-comprese e condivise dai partecipanti, che, possono, nondimeno, essere infrante o aggirate per gli scopi di una o di entrambe le parti.

Per quanto concerne, nello specifico, l'uso di questa pratica all'interno nel cinema documentario, è stata rilevata da diversi studiosi<sup>336</sup> una tendenza storica alla decostruzione di quel rapporto gerarchico tra osservatore e osservato che connota l'intervista nella cultura

---

<sup>335</sup> F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, op. cit., p. 84. Lyotard assegna al termine 'performatività' un'accezione molto differente da quella che abbiamo tratto nel primo capitolo, attraverso il confronto con Austin e Butler. Per il filosofo francese, infatti, la performatività coincide con l'ottimizzazione della dinamica input/output per raggiungere il grado massimo di efficienza nei sistemi produttivi e nelle istituzioni.

<sup>336</sup> Cfr. G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit.; S. Moraldi, *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni Editore, Roma 2015.

positivista. Sulla scorta degli studi di Lévi-Strauss,<sup>337</sup> Jean Rouch, fondatore e più noto esponente del *Cinéma vérité* francese, sviluppa, nel corso degli anni Cinquanta, un approccio documentaristico basato sulla cosiddetta *antropologia condivisa*. Simone Moraldi ha illustrato in modo accurato il legame tra l'opera del filmmaker francese e lo strutturalismo antropologico di Lévi-Strauss nel quadro della rivoluzione partecipativa attraversata dalle scienze etnografiche nel dopoguerra. Come scrive Moraldi:

La partecipazione attiva è figlia di uno statuto rinnovato dello studioso in seno alla comunità, che non pone più come l'«osservatore» che deve indagare e studiare gli aspetti della società con un occhio scientifico, ponendosi nei confronti del suo oggetto di studio in una posizione di raccoglitore di dati, quanto piuttosto nella posizione di chi vive in modo problematico l'esperienza del contatto in sé e, nell'affrontare questa problematicità nel e con l'altro, svolge il proprio lavoro. È da questa consapevolezza che trae origine il metodo di lavoro di Jean Rouch, l'«antropologia condivisa».<sup>338</sup>

In questo passaggio, Moraldi sottolinea lo sforzo di de-gerarchizzazione dello sguardo sull'altro, al centro sia delle ricerche sul campo di Lévi-Strauss tra gli indigeni amazzonici sia nei documentari di Rouch sull'Africa sub-sahariana. La critica al modello etnocentrico occidentale — basato, appunto, sulla distinzione gerarchica tra osservato e osservatore — pone in primo piano la questione dell'autoriflessività nell'incontro con l'altro sociale e culturale.<sup>339</sup> Il *Cinéma vérité* — a differenza del coevo *Direct Cinema* statunitense e della tecnica del *fly-on-the-wall* su cui si basa una parte importante di questa corrente documentaria —<sup>340</sup> si focalizza sulla rappresentazione dell'incontro umano e del dialogo tra il filmmaker e i soggetti rappresentati. In queste esperienze documentarie la forma intervista abbandona, allora, la logica informativa tipica dell'ideologia positivista e diventa uno strumento flessibile e dialettico capace di far emergere la verità dell'esperienza e dell'incontro partecipato *con l'altro*, in opposizione alla verità *sull'altro* del discorso scientifico e autoritario. Coerentemente con la prospettiva storica e teorica delineata entro questa ricerca, mi concentrerò nell'analisi di

---

<sup>337</sup> Il pensiero di Lévi-Strauss influenzerà profondamente il campo degli studi antropologici ed etnografici a partire dalla pubblicazione di una delle prime opere dello studioso francese, *Les structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, Paris 1949; trad. it. di L. Serafini, *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano 1969.

<sup>338</sup> S. Moraldi, *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, op. cit., p. 61. Tale prospettiva si può estendere anche all'ambito delle scienze naturali. Il principio di indeterminazione, formulato da Heisenberg nel 1927 e considerato, assieme al principio di relatività einsteiniano, il fondamento teorico della fisica moderna, pone, ad esempio, l'osservatore come variabile attiva nel processo di misurazione del reale. In particolare, l'osservatore non può conoscere nella sua interezza presente lo stato fisico di una particella elementare. A seconda del punto di vista sperimentale adottato, l'osservatore può conoscere alternativamente la posizione o la velocità della particella. La scelta di un parametro di misurazione, ad esempio, la velocità oraria, pregiudica quindi la conoscenza della sua posizione nello spazio e viceversa.

<sup>339</sup> Cfr. C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955; trad. it. di B. Garufi, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004.

<sup>340</sup> L'espressione definisce una tecnica registica incentrata sul divieto per il filmmaker di intervenire nel reale prima e durante le riprese. Per un'analisi e una critica all'invisibilità del documentarista si veda, B. Winston, *The Documentary Film as Scientific Inscription*, in M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, op. cit., pp. 37-57.

film che declinano l'intervista in chiave critica, rinunciando, cioè, alla pretesa di identificare l'altro e di nascondere la prospettiva soggettiva e parziale dell'istanza che interroga. Nei casi di studio indagati, i filmmaker aprono la forma intervista a una performance che li implica e mette in gioco il loro punto di vista sul reale.

Nella rappresentazione documentaria del crimine l'intervista svolge un ruolo nevralgico. In particolare, l'incontro e l'interazione tra il regista e il colpevole ci pone di fronte a degli interrogativi di grande importanza per la dimensione etica del documentario che abbiamo descritto nei capitoli precedenti secondo i concetti di responsabilità e di testimonianza. Quali sono i significati valoriali e i rischi connessi alla scelta di dare la parola al colpevole? Che verità ci consegna questa parola? «Criminals always lie», dichiara David Harris, l'assassino accusato dal protagonista di *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988).<sup>341</sup> Harris è il vero responsabile dell'omicidio per cui Randall Adams rischia la pena di morte. La voce registrata su nastro di quest'uomo che ha ucciso e testimoniato il falso contro un innocente ci dice che la menzogna e il crimine in un certo senso si co-appartengono.

La verità comporta per il soggetto criminale l'ingresso nella dimensione della responsabilità e, di conseguenza, della punibilità. Dire pubblicamente la propria colpa ha effetti precisi e rischiosi per l'identità sociale e per la vita stessa dell'enunciatore. Come sottolinea Jankélévitch,<sup>342</sup> il costo oneroso della verità — che determina la sanzione e la punizione a livello materiale e il confronto difficile con le vittime e con la propria coscienza a livello spirituale — spinge il soggetto criminale a vivere in una condizione di menzogna, che oscilla tra il calcolo egoistico e il rifiuto patologico della propria responsabilità di fronte agli altri. Abbiamo già accennato che, nella sua analisi sulla testimonianza nei media, John Durham Peters arriva a negare l'attribuzione di un qualsiasi tipo di valore testimoniale alle parole del colpevole, poiché, afferma:

---

<sup>341</sup> Randall Adams fu ingiustamente condannato per l'omicidio di un agente della polizia texana nel 1976. Nel 1989, dopo dodici anni di carcere in attesa della propria esecuzione, l'uomo fu scagionato dalle accuse a suo carico, proprio grazie al documentario di Morris sugli errori investigativi e giudiziari che determinarono la condanna di Adams. Nel corso dell'intera vicenda, Adams sostenne che a uccidere l'agente Wood fu David Harris, un giovane a cui Adams aveva dato un passaggio in auto proprio la notte del delitto e che ne era poi stato il principale accusatore. La confessione telefonica rilasciata da Harris a Morris attesta questa verità. Le autorità inquirenti rinunciarono a incriminare Harris, condannato nel 1985 per un altro omicidio e in attesa di essere giustiziato. Harris morirà per iniezione letale nel 2004. Torneremo più avanti su questo film, considerato un pilastro del *true crime* cinematografico.

<sup>342</sup> Jankélévitch situa la menzogna 'dolosa' tra i poli del malinteso e dell'inconfessabile. Per il filosofo francese non vi è menzogna quando «colui che ingarbuglia l'essere e il non-essere vi si ingarbuglia lui per primo, se [cioè] è vittima lui stesso di una illusione e dei giochi di parole.» Al contrario, la menzogna vera e propria si connota come una manovra che «implica che si mantenga il controllo della propria doppiezza e che si giochi con il non-essere secondo finalità egoistiche» Nei casi di studio che esporrò è spesso difficile, se non impossibile, distinguere tra la menzogna come calcolo lucido e l'inconfessabilità della colpa come dimensione patologica della psicologia umana. È proprio nel rapporto problematico tra menzogna e inconfessabilità che si gioca gran parte del valore della performance dialogica tra regista e protagonista che indagherò in questo capitolo. V. Jankélévitch, *La menzogna e il malinteso*, op. cit., p. 16.



There is a strange ethical claim in the voice of the victim. Witnessing in this sense suggests a morally justified individual who speaks out against unjust power. Imagine a Nazi who published his memoirs of the war as a ‘witness’ — it might be accepted as an account of experiences, but never as a ‘witness’ in the moral sense: to witness means to be on the right side.<sup>343</sup>

Per Peters la verità del crimine può appartenere unicamente alla sfera esperenziale della vittima. Il criminale, infatti, non è in grado di rivelare l’*atrocità* del delitto commesso poiché non ha vissuto la violenza, bensì l’ha eseguita. In questa prospettiva, le parole del colpevole assumono un significato etico solo all’interno del percorso verso la giustizia stabilito dal diritto e dai tribunali. È solo rendendosi disponibile al giudizio altrui e ai rischi connessi, che la performance testimoniale del colpevole può acquisire un senso.<sup>344</sup>

Se davvero la menzogna contamina alle radici la performance comunicativa del colpevole, mettendo in dubbio la sincerità dell’enunciatore e relegando le sue parole all’irrelevanza rispetto all’azione civile e culturale del testimoniare, quali possono essere le funzioni conoscitive e politiche della rappresentazione documentaria del criminale? Più specificatamente, quali valori ha l’atto di ‘dare la parola’ al colpevole? Quali sono gli obiettivi che il documentarista si prefigge intervistando un uomo o una donna che ha ucciso, violentato o rapito un altro essere umano? Le analisi dei film che propongo in questo capitolo tentano di fornire delle risposte, necessariamente non definitive ed esclusive, a questi quesiti complessi, indicando un percorso cinematografico in cui la rappresentazione del criminale si congiunge in modo esplicito alla volontà dei registi di affrontare una realtà drammatica e di riflettere moralmente e politicamente sulla colpa e la pena che la definiscono.

### ***3.2 Un percorso filmografico: ragioni e obiettivi***

L’analisi che segue prenderà in esame, in modo approfondito, nove documentari. Con l’eccezione del primo, si tratta di film realizzati dopo il 2000. La scelta di isolare un campione di film contemporanei dipende dalla volontà di applicare gli strumenti teorici sviluppati nelle prime due parti di questa ricerca a oggetti di studio esemplificativi dell’attuale processo di ibridazione e problematizzazione dello sguardo documentario e della narrazione del reale. I

---

<sup>343</sup> J. D. Peters, *Witnessing*, in A. Pinchevsi, P. Frosh (eds.), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, op cit., pp. 23-48.

<sup>344</sup> L’ambito dei *Trauma Studies*, a cui Peters fa espressamente riferimento tende a confermare questo punto di vista. Il confronto serrato con il tema del trauma collettivo, nelle esperienze del genocidio e della guerra, sembra giustificare questa esclusione del colpevole dalla dimensione testimoniale. Il trauma come esperienza dell’indicibile, come rottura irrimediabile del vissuto, pone, infatti, la testimonianza come urgenza vitale per la sopravvivenza fisica, sociale e culturale della vittima.

film analizzati sono, in ordine di trattazione: *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 1992), *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, Joan Churchill, 2003), *Into the Abyss – A Tale of Death, a Tale of Life* (Werner Herzog, 2011), *Z32* (Avi Mograbi, 2008), *El Sicario – Room 164* (Gianfranco Rosi, 2011), *A German Life* (Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer, 2016) *Capturing The Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), *Tabloid* (Errol Morris, 2011) e *Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017).

In primo luogo, vorrei sottolineare che l'organizzazione di questa analisi non vuole a suggerire alcun tipo di criterio classificatorio, ma si propone come un percorso orientativo attraverso una serie di possibili e, a nostro avviso, importanti punti di riferimento nel terreno vasto ed eterogeneo del cinema documentario nei primi due decenni del Ventunesimo secolo. L'obiettivo di questo capitolo è quello di delineare una traiettoria interpretativa attraverso il tema della colpa e il problema della rappresentazione del colpevole, mettendo a fuoco, in particolare, la dimensione politica della testimonianza documentaria.

Il dittico di Nick Broomfield sulla serial killer Aileen Wuornos e il film di Herzog su due giovani condannati per triplice omicidio documentano, anzitutto, la realtà del *colpevole condannato*, esplorando, nei limiti posti dalle istituzioni giuridiche e penitenziarie, le problematiche della pena nel sistema statunitense. Questi documentari si contraddistinguono per il particolare tipo di *frame* che contraddistingue l'incontro tra il regista e il soggetto recluso. I film di Broomfield e Herzog si confrontano dichiaratamente con lo *status* sociale ed esistenziale del prigioniero e con i limiti imposti alla rappresentazione da questa condizione di emarginazione del reo, che raggiunge il suo punto più estremo e osceno nella condanna a morte come forma di annichilimento di ogni possibilità relazionale e comunicativa con l'altro.

Mentre i lavori di Broomfield e di Herzog pongono al loro centro il colpevole condannato, i film di Mograbi e Rosi si confrontano con la figura sfuggente del *colpevole impunito*. I protagonisti di *Z32* ed *El Sicario – Room 164* confessano le proprie colpe di fronte al regista e alla macchina da presa, nascondendo, però, la propria identità ed evitando, di conseguenza, di sottoporsi come persone reali al giudizio morale e penale. Anche in questi due casi i registi si confrontano con i limiti e i problemi posti da uno specifico *frame*, ovvero quello dell'anonimato, accordato ai criminali in cambio della loro testimonianza. Mograbi e Rosi ci raccontano la colpa criminale nascondendo l'identità del colpevole e garantendone, così, l'impunità. Tale scelta determina, come vedremo, una serie di problemi etici e politici connessi e proporzionali, nei due casi analizzati, alla discrepanza tra l'istanza rappresentativa del regista e il progetto autorappresentativo del testimone, oltre che allo scarto tra la responsabilità e le

finalità comunicative dei primi rispetto ai secondi; mentre il regista è pubblicamente riconoscibile — anche, come nel caso di *El Sicario*, quando non è fisicamente in scena — e, di conseguenza, è responsabile di fronte al pubblico dell'autenticità del proprio lavoro, il soggetto intervistato si fa testimone delle violenze commesse solo a patto di vedere celata la propria identità, attraverso una schermatura che diviene metafora visiva dell'irresponsabilità dei colpevoli di fronte alle vittime e alla società tutta. Lo statuto fantasmatico del colpevole nei film di Mograbi e di Rosi è frutto di un compromesso e di una necessità e si trasforma in una camera di risonanza delle responsabilità e complicità sociali e istituzionali che hanno prodotto prima e protetto poi il criminale. Le parole del soldato israeliano protagonista di *Z32* e quelle dell'assassino al soldo dei cartelli messicani della droga di *El Sicario* ci raccontano, infatti, di un crimine organizzato da apparati di potere e legittimato dalle istituzioni statali.

I due film seguenti, *A German Life* e *Capturing The Friedmans*, esplorano, invece, la questione della colpa, confrontandosi con soggetti immersi nel contesto sociale e familiare in cui il crimine si è originato e realizzato. L'ex-segretaria personale del Ministro della Propaganda nazista, Joseph Goebbels, ritratta in *A German Life*, e la famiglia di Arnold Friedman, un insegnante accusato e condannato per decine di abusi sessuali a danni di minori, in *Capturing The Friedmans*, sono soggetti accomunati da una vicinanza estrema e da un'esperienza di vita vissuta fianco a fianco con i colpevoli. A Brunhilde Pomsel, che visse a contatto con i gerarchi nazisti fino alla resa di Berlino del 1945, e a David ed Elaine Friedman — rispettivamente figlio e moglie di Arnold Friedman — non sono ascrivibili reati e, ciò nondimeno, il loro coinvolgimento quotidiano, sia lavorativo sia affettivo, con i criminali ci costringe a una riflessione sul senso e i limiti della responsabilità individuale. Mentre il collettivo di filmmaker austriaci realizza un film sul rapporto tra l'indifferenza civile e le colpe politiche del popolo tedesco durante il regime nazista, Jarecki indaga la relazione tra la colpa individuale, l'ossessione punitiva degli organi inquirenti e la psicosi collettiva scatenata dalla caccia al mostro in una piccola e ricca comunità statunitense.

Infine, *Tabloid* di Errol Morris e *Casting JonBenet* della regista Kitty Green esplorano il tema della colpa, analizzando i significati e gli effetti della sua narrazione mediatica nella società occidentale. La figura della *femme fatale* Joyce McKinney, accusata del rapimento e dello stupro in Inghilterra di un missionario mormone, viene indagata e decostruita dal filmmaker statunitense attraverso il confronto diretto con la donna, in una lunga intervista, e il confronto, tramite immagini d'archivio e testimoni, con il racconto scandalistico del caso da parte della stampa e della televisione inglese e statunitense. In *Casting JonBenet*, Kitty Green affronta, invece, un caso di cronaca nera che ha sconvolto l'opinione pubblica americana e che

non è mai stato risolto: l'omicidio della piccola reginetta di bellezza JonBenet Ramsey nel 1996. La particolarità di questo documentario è che in esso sono esclusi sia i protagonisti o i testimoni implicati nella vicenda sia le immagini d'archivio. Il film si sviluppa attraverso le interviste fatte agli abitanti di Boulder, la città in Colorado in cui è avvenuta la tragedia, nel corso di un finto casting per la realizzazione di un altrettanto finto film di finzione sul misterioso assassinio. I partecipanti al casting interpretano i membri della famiglia di JonBenet, che, dopo il ritrovamento del cadavere della bambina di soli 6 anni nella cantina della loro villa, divennero contemporaneamente le vittime e i principali sospettati del delitto. Tramite questa messa in scena, Kitty Green indaga il modo in cui una comunità affronta la scoperta dell'orrore, di un crimine inconcepibile, al proprio interno. I sospettati e i principali testimoni si trasformano in dei modelli narrativi da riempire attraverso l'immaginario e i punti di vista di una collettività ossessionata dal delitto. Lo sguardo del documentarista non è più rivolto alla realtà della colpa, ma ai modi in cui l'evento criminale interagisce e si riverbera sull'immaginario di una comunità esposta emotivamente ai fatti di cronaca e al loro racconto mediatico.

### ***3.2.1 L'incontro tra il filmmaker e il criminale***

#### ***3.2.1.1 Broomfield e Aileen: il volto del condannato***

I say, «the principle is self-defense», they say, «it's number»

Aileen Wuornos

Il dittico composto da *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 1992) e *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, Joan Churchill, 2003) segue la vicenda giudiziaria e penale di Aileen Wuornos dalla sentenza di condanna per l'omicidio di Richard Mallory, la prima delle sette vittime della donna, all'esecuzione per iniezione letale, dopo undici anni dal processo. Il caso di Aileen Wuornos ha raggiunto notorietà internazionale con il successo cinematografico di *Monster* (Patty Jenkins, 2003). Il film, che è valso a Charlize Theron l'Oscar come miglior attrice nel 2004, racconta la serie di omicidi commessi dalla Wuornos, una prostituta senza fissa dimora, tra il 1989 e il 1990. La sceneggiatrice e regista Patty Jenkins integra la narrazione dei fatti biografici e di cronaca con

una sottotrama romantica fittizia, incentrata sul rapporto tra la serial killer e il personaggio di Selby Wall, interpretato da Christina Ricci e ispirato a Tyria Moore, la vera amante di Aileen nel periodo degli omicidi. Su questa parte di scrittura si fonda, in larga misura, la capacità del film di strutturare un racconto empatico attorno a un soggetto reale mostruoso, come dichiara il titolo del film. L'amore cieco di Aileen per Selby/Tyria è il solo aspetto umano rimasto, in apparenza, incontaminato nella miseria e nel degrado morale che accompagna l'intera vita della protagonista. La devozione della donna verso la giovane amante fa da filo rosso lungo tutta la costruzione narrativa di *Monster*, che si conclude, in maniera emblematica, con il tradimento di Selby e la conseguente incriminazione di Aileen. Pressata dalla polizia, che le offre l'immunità in cambio della collaborazione alla cattura della pluriomicida, la ragazza contatta telefonicamente Aileen, spingendola a confessare e ad assumersi la colpa dei delitti per cui è ricercata. L'intercettazione di questa telefonata viene presentata in tribunale come prova della colpevolezza dell'ex-prostituta. La condanna di Aileen coincide simbolicamente e drammaturgicamente con la fine, a tinte melodrammatiche, dell'illusione amorosa. Il trattamento finzionale del caso Wuornos in *Monster* fa emergere in modo palese la discordanza tra questa particolare esperienza umana e l'immagine culturalmente codificata del *serial killer*. Questa tensione tra il caso specifico e la categoria generale dell'omicida seriale — che in *Monster* si condensa ed esaurisce nella rappresentazione 'romanzata' della sfera intima ed emotiva della protagonista — viene declinata nei due documentari di Broomfield in una prospettiva politica profondamente critica nei confronti del sistema giuridico statunitense. Prima di addentrarci nell'analisi delle strategie discorsive adottate dal regista inglese per dare forma alla sua azione di denuncia, vorrei mettere a fuoco le ragioni dell'eccentricità della storia della Wuornos rispetto al paradigma descrittivo e narrativo del serial killer. I punti di contatto e, soprattutto, le discrepanze tra la rappresentazione filmica, sia finzionale sia documentaria, di questa pluriomicida e la raffigurazione classica del criminale seriale illuminano lo sfondo ideologico che alimenta la costruzione mediatica del crimine e del male nella società contemporanea.

Philip Jenkins<sup>345</sup> ha indagato l'ossessione occidentale per gli omicidi seriali in una prospettiva storico-sociologica di stampo costruttivista. Nonostante la marginalità statistica del fenomeno, i serial killer sono da decenni al centro di un interesse scientifico, istituzionale e culturale, con effetti particolarmente profondi sulla percezione del rischio reale nei cittadini. A

---

<sup>345</sup> P. Jenkins, *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York 1994.

partire dalla fine degli anni Settanta, le agenzie governative statunitensi, in primis l’FBI,<sup>346</sup> hanno iniziato a concentrare risorse intellettuali ed economiche sempre più ingenti nell’attività di profilazione dei criminali seriali, individuando in questo fenomeno, tanto sconvolgente quanto assolutamente minoritario, un’emergenza sociale tale da richiedere un’estensione delle competenze e dei poteri della legge federale e degli apparati di controllo a essa connessi.<sup>347</sup> Per Jenkins la costruzione discorsiva del serial killer si lega, dunque, a un processo di autoaffermazione dell’agency giuridico-politica delle forze dell’ordine e a un ampliamento del loro spazio di azione sugli individui.

Nel suo recente studio *Lethal Repetition, Serial Killing in European Cinema*,<sup>348</sup> Richard Dyer ha analizzato l’articolazione della figura del serial killer all’interno del cinema europeo, sottolineando l’uniformità tra il sapere prodotto dalle istituzioni e dalla scienza criminologica e l’immagine veicolata dal cinema e dai mass media occidentali. Dyer individua nell’idea di serial killer, tratta dal senso comune e confermata dalla congiunzione tra sapere e mito, uno dei luoghi di messa in scena e di articolazione del tema della mascolinità e della ‘whiteness’ nella cultura popolare contemporanea. La rappresentazione del criminale seriale coincide generalmente con la definizione di un soggetto patologico, anaffettivo ma, al contempo, razionale e intellettualmente superiore, spesso in grado di celare la propria mostruosità sotto una comune esistenza piccolo o medio borghese. In questo senso, il serial killer può essere letto come simbolo patologico della soggettività al centro del modello sociale capitalistico e patriarcale.

Il fatto che Aileen sia una donna impone una deviazione preliminare rispetto alla concezione stereotipata dell’omicida seriale nel sentire comune. Come nota Dyer, nella rappresentazione filmica, infatti,

Female serial killers commonly poison, and for narrative purposes poison is visually and aurally uninteresting, and long drawn out, compared to the immediacy and visceral impact of strangling, stabbing and shooting. Most importantly, serial killing fits comfortably with ideas and ideals of masculinity: the valuation of self-control and of strength and violence, a borderline autistic relation to relationships and emotions, the lack of the feminine virtues

---

<sup>346</sup> La serie-tv *Mindhunter* (Joe Penhall, 2017), distribuita da *Netflix* e prodotta, tra gli altri, da David Fincher e Charlize Theron, racconta la ‘scoperta’ del serial killer attraverso il percorso di studio, raccolta dati e indagine sul campo del protagonista, Harold Ford, ispirato all’agente FBI John E. Douglas, co-autore, assieme a Mark Olshaker, del libro da cui è stata tratta la serie, *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, Pocket Books, New York 1995.

<sup>347</sup> Questa tendenza si concretizzerà nel 1985 con l’istituzione del ViCAP (*Violent Criminal Apprehension Program*), l’unità criminologica dell’FBI che si occupa della raccolta e dell’analisi dei maggiori crimini violenti nei vari stati della nazione, in particolare, omicidi e violenze sessuali.

<sup>348</sup> R. Dyer, *Lethal Repetition, Serial Killing in European Cinema*, Palgrave, Basingstoke 2015.

of compassion and caring, being more at liberty to roam and it being more in men's nature to roam, and the right to power over women.<sup>349</sup>

Lo scarto tra questo caso di cronaca e la codificazione del serial killer nell'immaginario collettivo è ulteriormente acuito dalla biografia della donna, che incarna per molti versi e in modo quasi paradossale il modello di vittima 'predestinata' della follia sadica del serial killer. Figlia di una ragazza madre adolescente, Aileen cresce in un ambiente segnato dalla miseria e dagli abusi. Allontanata dalla famiglia in giovane età, inizia a prostituirsi e a vagabondare nel sud degli Stati Uniti. Omosessuale, alcolizzata e repulsiva, Aileen rappresenta il perfetto bersaglio, fragile e isolato, della misoginia psicotica del serial killer. La trasformazione della donna da soggetto marginale e oggetto sessuale a ricercata federale e mostro senza scrupoli segna una frattura tra la cronaca del reale e la concezione superomistica del criminale sadico e schematico.

In *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, Broomfield esplora le funzioni sanzionatorie e, come vedremo più avanti, commerciali connesse all'elaborazione socio-culturale di questa categoria criminale. La narrazione dei fatti di sangue e, quindi, della storia del crimine prima dell'arresto di Aileen, lascia il posto a un'indagine sui modi di costruzione della criminale nei media durante e dopo il primo processo. Come sottolinea la *voice over* di Broomfield, si tratta di un fenomeno in un certo senso assimilabile a quello divistico:

All of the press attention had made her into something of a star ... [there were] fifteen studios competing for her story... two feature films being negotiated ... there were also the chat shows, documentaries, and the books...<sup>350</sup>

Il documentario si apre con una scena ricorrente nei film ambientati negli Stati Uniti<sup>351</sup> del cineasta inglese: da dietro il parabrezza di un'automobile vediamo scorrere il panorama americano, mentre fuori campo la voce del regista riassume brevemente il caso al centro del documentario. Aileen è stata da poco condannata alla pena di morte per il suo primo omicidio, quello di Richard Mallory, grazie alla testimonianza dell'ex-amante Tyria Moore. Nel corso di questo processo, la Wuornos ha sostenuto di aver agito per legittima difesa, un'ipotesi corroborata dai precedenti penali di Mallory per stupro e

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 36.

<sup>350</sup> Cfr. P. Ward, *Documentary. The Margins of Reality*, Wallflower Press, New York 2005, p. 70.

<sup>351</sup> Mi riferisco, in particolare, ai due documentari realizzati da Nick Broomfield e Joan Churchill sulla morte di Kurt Cobain e sugli assassini di Notorius B.I.G. e Tupac Shakur, *Kurt & Courtney* (1998) e *Biggie & Tupac* (2002).

molestie. Il collegamento con la serie di delitti seguenti rende però vana la strategia difensiva della donna, giudicata dalla corte con la medesima severità riservata a qualsiasi assassino o torturatore considerato capace di perseguire razionalmente il proprio istinto sadico. Dopo questa sintetica introduzione, Broomfield inserisce l'estratto di un servizio giornalistico su Aileen che unisce documenti d'archivio (identikit, foto segnaletiche, titoli di giornale, ecc.) a brevi stralci di quella che sembra essere una docu-fiction incentrata sulla morbosa e violenta storia della donna. Subito dopo viene proposto il montaggio della confessione rilasciata da Aileen alla polizia della Florida e registrata da una telecamera a circuito chiuso.

L'inizio del documentario ci consegna, dunque, due immagini distinte e inconciliabili della serial killer: la rappresentazione mediatica di Aileen come un'omicida brutale e spietata (il mostro da sbattere in prima pagina) e un documento audiovisivo apparentemente neutro in cui la donna racconta in prima persona la propria drammatica versione dei fatti. Broomfield parte dalla scissione tra questi due piani per sviluppare un'indagine che va dalla verità di Aileen allo sfruttamento commerciale della sua immagine pubblica e della sua storia criminale nel mercato mediatico statunitense (un mercato che, come vedremo, ingloba perfettamente anche la sfera giuridico-politica e religiosa). Il viaggio di Broomfield attraverso questo processo di mercificazione del criminale inizia, paradossalmente, da coloro che hanno in carico la difesa di Aileen: Steve Glazer, un avvocato dalla dubbia professionalità, ex hippie e aspirante musicista, e Arlene Praelle, una seguace del movimento dei 'Born-Again Christian', che ha adottato Aileen dopo la sentenza di condanna a morte. Il regista inglese si avvicina, inizialmente, a queste due figure ai limiti del grottesco per tentare di mettersi in contatto con la pluriomicida, scoprendo in breve tempo le loro mire economiche; adottando Aileen, Praelle si è legalmente aggiudicata i diritti della sua storia — che potranno essere venduti una volta avvenuta l'esecuzione — e ne è inoltre diventata la manager. In cambio della copertura delle spese legali (verosimilmente basse considerato il livello dell'avvocato scelto, che ci viene mostrato mentre si pubblicizza come Dr. Legal su un canale locale), Praelle gestisce come una vera e propria manager l'immagine della carcerata, contrattando, tramite l'avvocato Glazer, il prezzo delle interviste e di altre informazioni di 'prima mano' (lettere, fotografie, etc.) appetibili per i media disposti a pagare per qualsiasi dettaglio riguardante la vita di Aileen .

La contrattazione economica è al centro degli incontri di Broomfield con questi due personaggi ambigui. Ciò che di norma è messo fuori campo — ovvero le fasi preliminari



di discussione e accordo tra il filmmaker e i partecipanti al documentario — diventa qui il centro della rappresentazione. Uno dei tratti più sorprendenti di queste parti del film è, senza dubbio, la disponibilità dei due soggetti a discutere di fronte alla macchina da presa questioni tanto delicate, in primo luogo, per la loro stessa immagine o ‘faccia’ pubblica. Per ottenere questo risultato Broomfield lavora abilmente su quella che Goffman chiama *definizione della situazione*. Ciò emerge, in particolare, nelle interazioni con Glazer. Il filmmaker ‘sfrutta’ la personalità istrionica dell’avvocato, favorendo un rapporto disinibito e apparentemente libero del soggetto con la macchina da presa. Nel documentario vediamo Glazer che si esibisce in performance musicali per voce e chitarra, si profonde in monologhi sul proprio rapporto con Aileen, la giustizia e Dio, fuma spinelli e incassa dal regista la cifra pattuita per l’intervista alla sua cliente.

Questa sequenza sembra descrivere una sorta di scivolamento del soggetto da una situazione di ‘palcoscenico’ a una di ‘retroscena’. Glazer è sempre consapevole di essere ripreso, — a questo proposito, Broomfield ci viene spesso mostrato in campo nelle inquadrature nel ruolo di tecnico del suono ‘al lavoro’, quasi a enfatizzare l’evidenza della situazione filmica per tutti i soggetti coinvolti — ciò che varia è, piuttosto, la sua pre-comprensione del significato di questo particolare *frame*. L’avvocato, in altre parole, sembra percepirsi come periferico rispetto alla narrazione degli eventi e agli obiettivi del documentario, commettendo di fatto un errore nella valutazione della situazione relazionale in atto.

Narrative is not only a structuring of events towards a conclusion, but also a structuring of judgement. Some characters are shown to be more truthful than others do. [...] The narrative will organise the various communicative attempts involved, giving relative values to the statement and actions of different subjects, to the voice of the director, and even to the voices of broadcasting institution itself. Narrative is the means by which this happens, and the editing process is where narrative is developed from shot material. So, filmmakers diverge in their interests from their subjects. Once the shooting is over, documentary subjects have completed their communications with the filmers, but their attempted communication with the eventual viewer are in suspend animation.<sup>352</sup>

John Ellis, nel passaggio che ho riportato, sottolinea l’ambiguità originaria che lega il filmmaker ai soggetti filmati e che si basa sul loro differente rapporto temporale col testo documentario; una volta interrotte le riprese, i soggetti filmati non hanno più alcun tipo di controllo sulla propria rappresentazione, che confluirà in un ordine narrativo dato dal montaggio. Il loro sforzo comunicativo rimane, quindi, sospeso. Richiamandoci ad Austin,

---

<sup>352</sup> J. Ellis, *Documentary, Witness and Self-revelation*, op. cit., p. 70.

possiamo dire che l'efficacia della performance dei soggetti (eterodiretta dal regista) dipende dalle scelte narrative e argomentative sviluppate in sede di montaggio dal filmmaker che, per questa ragione, identifichiamo come soggetto responsabile della correttezza/scorrettezza (la 'verità') e della felicità/infelicità (l'efficacia) del documentario come azione comunicativa complessa.

Quando, quasi dieci anni dopo, Broomfield incontrerà nuovamente Glazer, durante l'ultimo ricorso tentato da Aileen e dal suo nuovo avvocato difensore, riceverà, in risposta al suo saluto, un icastico «Fuck You and fuck your documentary!». La delusione di Glazer per essere apparso nel film del 1992 per quello che indubbiamente è stato, cioè un pessimo avvocato e un imbroglione, è sincera e ingenua allo stesso tempo. Il particolare tipo di performance comunicativa di Broomfield, descritto da Stella Bruzzi come «shambolic, effective and unsatisfactory»,<sup>353</sup> si basa, infatti, sulla programmatica esplicitazione e messa in scena dell'azione filmico-documentaria del regista e della troupe. Come dichiara il filmmaker:

there's no point in pretending the camera's not there. I think what's important is the interaction between the film-makers and those being filmed, and the audience is aware of that interaction so they can make decision of their own.<sup>354</sup>

Questa strategia è funzionale a sostenere la sincerità della performance del regista, responsabilizzando, allo stesso tempo, i soggetti rispetto alla loro specifica azione testimoniale in fase di ripresa. Broomfield, in altre parole, comunica all'interlocutore e mette in scena una chiara definizione della situazione conversazionale in atto, che legittima, dal punto di vista di uno spettatore, le scelte post-produttive del regista, dalla costruzione argomentativa deducibile dal montaggio all'uso informativo e critico-ironico della *voice over*.

Glazer e Praelle sono la prima tappa e, al medesimo momento, il primo ostacolo nel percorso verso l'umanità di Aileen e la sua verità fragile e dolorosa. La loro presentazione, nel ruolo di gestori dell'immagine pubblica della carcerata, è seguita da una lunga sequenza ricavata dalla deposizione della donna durante il primo processo. Come nel filmato della confessione precedente, Aileen dichiara di aver agito per auto-difesa. Ciò che impressiona maggiormente in questa testimonianza è la lucidità del ricordo di Aileen, che descrive le sevizie e le minacce subite da Richard Mallory, la sua prima vittima, riportando dettagliatamente i gesti e le parole

---

<sup>353</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 183. La studiosa inglese dedica un'intera sezione della sua opera all'approccio documentario di Broomfield, protagonista, assieme a Michael Moore, del fenomeno degli *star-director*.

<sup>354</sup> Ivi, p. 185.

dell'uomo. Gli studi sul trauma,<sup>355</sup> sia dal punto di vista psicologico sia da quello neuroscientifico, mettono in luce il complesso rapporto tra la memoria traumatica, la coscienza e la verbalizzazione dell'evento vissuto. La sovrabbondanza di ricordo nel caso di Aileen non può essere letta in un'ottica di semplice corrispondenza o meno al vero, ma solo in relazione all'autenticità psichica di questa narrazione. Un'autenticità che secondo Broomfield trova conferma, anzitutto, nella biografia e nella storia di abusi attraversata da Aileen.

Da questa seconda testimonianza diretta prende il via il viaggio del filmmaker inglese attraverso i luoghi della vita e dei delitti della Wuornos. Si tratta di un'America abbandonata a se stessa, violenta e maschilista. Broomfield ci mostra la comunità in cui è cresciuta Aileen durante una fiera di paese; una piccola folla composta da ragazzini e adulti che bevono birra si è riunita attorno allo spettacolo di uno stuntman che si fa esplodere sopra a una bomba. Non trovando testimoni disponibili o attendibili, il filmmaker si mette in contatto con uno degli amanti/clienti di Aileen, assurti a una certa notorietà dopo aver venduto la sua versione della relazione sessuale con la serial killer a un giornale scandalistico. Questa intervista classica (l'uomo è ripreso in mezza figura con un'inquadratura fissa, mentre Broomfield, fuori campo, gli porge delle domande) è condotta dal regista con uno stile schietto e tagliente che non mira a scoprire la verità dei fatti narrati dall'interlocutore, ma a indagare le motivazioni egoistiche dietro alla vendita di quel racconto intimo e privo di contraddittorio.

Dopo questa parte, il film ritorna alla madre adottiva di Aileen. Praelle e Glazer hanno convinto la donna a dichiararsi colpevole dei propri 'peccati' di fronte alla corte. Una scelta difensiva suicida poiché nel sistema statunitense la confessione ha valore, e quindi effetto sul giudizio del giudice, solo se viene rilasciata durante le fasi pre-processuali. Interrogati da Broomfield su questa scelta, i due dichiarano di essersi fatti portavoce della (inconsapevole) volontà di espiazione di Aileen di fronte a Dio e all'umanità,<sup>356</sup> una volontà smentita dalla reazione violenta e disperata della donna alla conferma della condanna a morte. Praelle, convinta sostenitrice del potere di redenzione dell'esecuzione, rappresenta l'altra faccia, quella più pulita o meglio truccata, del degrado umano e morale che traspare dalle testimonianze dei *bikers* e dei clienti di prostitute incontrati dal regista. Questa 'rinata', con uno spiccato senso per gli affari, è la perfetta rappresentazione di un fenomeno sociale tipicamente statunitense: la fusione

---

<sup>355</sup> Cfr. B. Van Der Kolk, O. Van Der Hart, *The intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, op. cit., pp.158-182.

<sup>356</sup> Nei due seminari dedicati alla pena capitale, Derrida indica tra le ragioni culturali a favore della pena di morte nell'occidente cristiano moderno il mito dell'inconscio desiderio suicida del colpevole. Cfr. J. Derrida, *Séminaire: La peine de mort, Vol. I-II*, Éditions Galilée, Paris 2012; trad. it. di S. Facioni, *La pena di morte. Vol. I-II*, Jaka Book, Milano 2014.

tra conservatorismo, consumismo e cristianesimo evangelico. Austin Sarat<sup>357</sup> individua proprio in questo complesso snodo ideologico le ragioni, agli inizi del Duemila, del rinnovato sostegno politico alla pena capitale da parte della destra cristiana incarnata da George W. Bush. Nel 2003, quando il regista tornerà sul caso, con il documentario *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, l'America di Praelle avrà preso il sopravvento politico, rafforzandosi ideologicamente sulla scorta della guerra al terrore intrapresa dopo l'11 Settembre 2001.

L'incontro con Aileen, obiettivo iniziale e dichiarato del film, avviene solo al termine del documentario, quando allo spettatore è chiaro il sistema di sfruttamento sociale, commerciale e politico (dal punto di vista del consenso pubblico, l'esecuzione di una condanna a morte è considerata un successo per il procuratore che la richiede e per il governatore dello Stato che la applica) entro cui si è dipanata la vicenda biografica di Aileen. In questa intervista Broomfield rinuncia al protagonismo e allo stile ironico esibito durante tutto il film, dando l'impressione di farsi guidare dalla donna e dal suo incontenibile bisogno di dire e raccontare la propria verità. Questo mutamento è determinato da una serie di ragioni che vanno dal contesto carcerario in cui avviene il colloquio alla particolare energia comunicativa di Aileen. A questo proposito, il regista ha dichiarato in un'intervista del 2004:

I had always believed that there was something quite honest about Aileen. Out of all the people attached to the case, whether it be the police or her lawyer or her [adoptive] born-again Christian mother, Aileen had always struck me as being somebody who basically always said something true. It always came from a position of speaking the truth.<sup>358</sup>

Il rapporto di questo personaggio con la verità non dipende dalla conformità delle parole proferite ai fatti, ma si radica, a un livello più profondo e quasi originario, nella tragica esperienza di dolore e abbandono che la parabola di Aileen incarna. Omicida e vittima 'in serie' allo stesso tempo, Aileen è una sorta di testimone paradossale della violenza sistemica che pervade la società e la cultura americana. Tra un mercato che produce soggetti marginali (non solo in termini di sussistenza, ma di immaginari e aspettative) e una giustizia che li nega con la morte si dispiega un meccanismo di oggettivazione dell'umano apparentemente inscalfibile. L'intervista con cui si conclude il film ci mostra una donna instabile, ma presente a se stessa e consapevole dei tradimenti e degli inganni subiti, dell'avidità delle persone e della disumanità

---

<sup>357</sup> A. Sarat, *When the State Kills: Capital Punishment and the American Condition*, Princeton University Press, Princeton 2001.

<sup>358</sup> Intervista di Nathan Rabin a Nick Broomfield del 28/01/2004. Disponibile online all'indirizzo <https://www.avclub.com/nick-broomfield-1798208321> (consultato in data 23/06/2018).

delle istituzioni. Nel documentario seguente, dopo quasi dieci anni passati nel braccio della morte, la ritroveremo sprofondata nella follia. Nella psicosi paranoica in cui è caduta Aileen, gli eventi reali e le esperienze vissute si confondono con le identità costruite dai media e dalle istituzioni giuridiche (serial killer, mostro e condannata a morte) fino a divenire indistinguibili.

\*

Nel 2002 Broomfield si trova negli Stati Uniti con l'operatrice Joan Churchill per la realizzazione di *Biggie & Tupac*, un documentario sugli omicidi, tra il 1996 e il 1997, dei due rapper più importanti nella scena musicali dei primi anni Novanta. *Biggie & Tupac* propone allo spettatore un'indagine sulle connessioni tra crimine, media e istituzioni, sotto molti aspetti speculari rispetto a quella svolta quasi dieci anni prima in *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*. Anzitutto, in questo film, il regista inglese si confronta con due casi irrisolti; il punto di partenza è qui l'indifferenza delle istituzioni di fronte a due delitti sbrigativamente derubricati a un regolamento di conti tra gang rivali. Broomfield decostruisce il noto antagonismo tra Tupac Shakur e Notorius B.I.G., facendo emergere le strategie narrative e di mercato sottostanti alla nascita e allo sviluppo del fenomeno commerciale del *gangsta rap* incarnato dai due artisti. L'immagine stereotipata e sovra-rappresentata del *gangster* afroamericano a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta — nel pieno della *war on drugs* avviata da Ronald Reagan e proseguita sotto le presidenze di George H. W. Bush e Bill Clinton — offre nuovi e differenti spunti di confronto sul tema della costruzione mediatica del criminale nella società statunitense, già al centro del primo documentario sulla Wuornos.

Seguendo le analisi del sociologo Frank Furedi, da una parte, e quelle di Philip Jenkins, dall'altra,<sup>359</sup> possiamo interpretare le figure del *gangster* e del *serial killer* come modalità storiche divergenti di produzione e categorizzazione culturale del criminale. Mentre la categoria del serial killer isola ed enfatizza un fenomeno criminale statisticamente irrilevante, mettendo a fuoco il rapporto 'privilegiato' tra lo status di maschio bianco e un tipo di violenza organizzata, sadica e, tendenzialmente, misogina, la rappresentazione del *gangster* agli inizi degli anni Novanta riduce un'emergenza sociale drammatica (l'impatto devastante della diffusione delle droghe negli strati più emarginati delle società urbane) a una lotta tra bande di quartiere rivali, guidate solo dalla logica immorale del profitto e del potere. Entrambe le figure

---

<sup>359</sup> Cfr. F. Furedi, *Culture of Fear Risk-taking and the Morality of Low Expectation. Revised Edition*, Continuum, London-New York 2002; P. Jenkins, *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, op. cit.

mettono in scena un rapporto di tipo edonistico con la violenza connesso all'idea di soggetto promossa dal neoliberismo statunitense di quegli anni. Se il serial killer/maschio bianco rappresenta il lato oscuro dell'efficienza, come organizzazione razionale e seriale del piacere sadico derivante dall'oggettivazione dell'altro, il gangster/maschio afroamericano incarna, invece, l'aberrazione del successo e la mania di ricchezza come possibilità illimitata di consumo di prodotti e di persone (si pensi all'ostentazione di gioielli, automobili di lusso e donne-oggetto nei videoclip rap degli ultimi vent'anni).

*Aileen: Life and Death of a Serial Killer* inizia con una breve sintesi della vicenda, affidata alla *voice over* del regista, al montaggio di sequenze tratte dal documentario del 1992 e agli estratti di tre interviste televisive alle parenti delle vittime di Aileen. Broomfield spiega poi allo spettatore di essere tornato su questa vicenda perché convocato come testimone all'ultimo appello ottenuto dall'avvocato della donna prima dell'esecuzione. Stella Bruzzi ha posto in evidenza il significato politico di questa sovrapposizione tra documentarista e testimone:

Broomfield's presence as a witness adds yet another performative layer and consolidates the sense of his own personal investment in the film's argument that Aileen Wuornos was insane and so should not have been executed.<sup>360</sup>

Mentre in *Aileen: The Selling of a Serial Killer* Broomfield si metteva in scena nel ruolo di filmmaker, autorappresentandosi nell'interazione con le persone intervistate, in questo film viene chiamato in causa e interrogato in un contesto istituzionale in qualità di autore, ovvero come soggetto responsabile della rappresentazione documentaria finale. L'avvocato di Aileen punta a dimostrare l'inadempimento degli obblighi difensivi da parte dell'ex legale dell'imputata, Steve Glazer, e ritiene che *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* contenga prove assai utili in tal senso. Al confronto tra l'avvocato della difesa e Glazer segue il controinterrogatorio del procuratore distrettuale a Broomfield. Come ha sottolineato Paul Ward, questa scena

is interesting for the ways that two 'discourses of sobriety' – law and documentary – clash and it also raises important issues regarding the notion of reconstruction, and how it is often equated to fictionalising.<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> S. Bruzzi, *New Documentary*, op. cit., p. 176.

<sup>361</sup> P. Ward, *Documentary: The Margins of Reality*, op. cit., p. 64.

Il procuratore mostra alla corte e al testimone una sequenza tratta dal documentario del '92 in cui Glazer, durante un lungo viaggio col regista per raggiungere Aileen in carcere e fornirle consulenza legale, viene ripreso alla guida della propria auto mentre fuma degli spinelli. L'accusa, che punta all'esecuzione immediata di Aileen, insinua che Broomfield abbia montato scene separate tra loro nel tempo per costruire un'immagine negativa dell'ex avvocato. A dimostrare questa mistificazione della realtà tramite il montaggio viene fatto notare come Glazer indossi due magliette differenti nel corso della stessa sequenza. Broomfield sostiene di non aver montato assieme scene tratte da viaggi diversi, ipotizzando che Glazer si fosse semplicemente cambiato la t-shirt durante una sosta.

Questa scena è di grande interesse perché illustra il dubbio a cui è sottoposta la rappresentazione documentaria, intesa dal procuratore come forma di narrazione del reale dipendente dalle scelte linguistiche effettuate dal regista in sede di montaggio. Broomfield può controbattere all'insinuazione dell'accusa asserendo di poter dare prova, grazie al girato scartato, della contiguità temporale tra le riprese del cosiddetto 'seven joints ride'<sup>362</sup>, ma la mossa del procuratore ha comunque gettato un'ombra di sospetto sul potere probatorio e sull'attendibilità della narrazione documentaria — introdotta nel processo dalla difesa di Aileen al fine di delegittimare l'ex legale della donna. La pervasività di questa critica sul piano teorico e, più specificatamente filmologico<sup>363</sup> è confermata dal fatto che il regista/testimone per rispondervi sia, in fondo, costretto a 'promettere' di poter esibire documenti (i data files del girato originale e le ulteriori riprese audiovisive) a riprova della sincerità della rappresentazione. La verificabilità dell'operato di Broomfield non può che rimandare a fattori extra-testuali, i soli capaci di 'garantire' l'effettiva portata documentale della *nonfiction*.

Questa parte iniziale introduce lo spettatore nella prospettiva politica e di impegno civile al centro di *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*. Dopo la testimonianza in tribunale, Broomfield viene contattato da Aileen. La donna vuole affidare al regista le sue ultime dichiarazioni prima della sentenza definitiva del giudice. Nella lunga intervista in carcere che segue, Aileen afferma di aver ucciso in maniera sistematica con il solo fine di rapinare le proprie vittime. Questa nuova confessione contraddice quanto sostenuto da Aileen in passato, di fronte alla corte della Florida, ai giornalisti e a Broomfield stesso, cioè, di aver agito, almeno

---

<sup>362</sup> Nick Broomfield, in *voice over*, dichiara di aver sperato di venire interrogato sulla condizione di salute mentale di Aileen, commentando con rammarico il fatto di essere stato interpellato solo per quanto concerne l'assenza di deontologia professionale in Glazer: «...it turned out I was there to talk about Steve's marijuana smoking...whether Steve had consumed seven very strong joints before giving Aileen legal advice in prison».

<sup>363</sup> Si pensi, a questo proposito, alla lettura di Bertetto del testo filmico: «I testi narrativi non sono né veri né falsi: sono, nello stesso tempo, interpretazioni del mondo e dell'orizzonte linguistico-formale specifico, realizzati grazie alla messa in scena. L'immagine filmica quindi ha un carattere interpretativo e opera oltre la verità e oltre la realtà stessa». P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, p. 229.

inizialmente, per legittima difesa. Il ripensamento di Aileen pone in seria difficoltà tanto la difesa quanto il filmmaker che, a questo proposito, ha dichiarato:

I was surprised when she completely changed her testimony and said suddenly that she'd been killing everyone in cold blood. Because I was a witness, and because I had gone there hoping to get Aileen off death row, it mattered on a personal level to me what was real and what wasn't.<sup>364</sup>

Nonostante Aileen abbia scelto di delegittimare apertamente la strategia argomentativa di Broomfield e, persino, dei propri legali — giungendo a dichiarare al giudice nel corso dell'appello di non conoscere i testimoni portati dalla difesa — il regista sceglie di proseguire la sua indagine, decostruendo la confessione e le dichiarazioni dell'imputata attraverso il confronto con i conoscenti più intimi della donna, in particolare con la sua amica di gioventù Dawn Botkins. La figura di Dawn si contrappone immediatamente a quella di Arlene Praelle, l'ambigua madre adottiva di Aileen che avevamo conosciuto nel primo documentario. Il contrasto tra questi due personaggi è esemplificativo dello spostamento di *focus* rispetto al film del '92. Mentre per Praelle i crimini di Aileen erano frutto di un peccato, ovvero di un vizio morale inscritto nell'anima della serial killer, da confessare ed espiare di fronte alla comunità e a Dio, per Dawn Botkins non è possibile separare quei crimini dal vissuto traumatico di Aileen. Come abbiamo visto, nel primo documentario, la prospettiva religiosa (e, al contempo, palesemente commerciale) di Praelle appare come una delle varie forme di categorizzazione della criminale. La peccatrice, la serial killer e la 'man-hating lesbian'<sup>365</sup> sono tutte declinazioni di pratiche sociali — religiose, giuridico-politiche e commerciali tipicamente statunitensi — finalizzate a ridurre la complessità del soggetto alla sua colpa e le ragioni del crimine alle scelte individuali.

In *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* Broomfield integra questo versante di critica sociale rispetto al sistema di sfruttamento dell'immagine dell'imputata (affidato quasi totalmente al riuso di parti tratte dal documentario precedente) con un percorso di ricerca e di scavo nel passato pre-crimine di Aileen. Le due interviste alla pluriomicida prima dell'emissione del verdetto di morte da parte dell'ultima corte d'appello, vengono intervallate e messe in relazione con le testimonianze di persone ricollegabili ai luoghi, alla famiglia e al vissuto della protagonista. La dialettica tra queste parti fa emergere le incongruenze tra la

---

<sup>364</sup> N. Rabin, *Nick Broomfield Interview*, cit.

<sup>365</sup> Ibidem



performance confessionale di Aileen e la realtà. Contro l'evidenza dei fatti e di tutte le testimonianze attendibili, persino della madre, Aileen asserisce, ad esempio, di non aver mai avuto problemi con la famiglia e di essere stata amata ed educata in base a sani precetti cristiani durante tutta l'infanzia. La distanza tra il vissuto e questa confessione illumina la follia, o meglio il disturbo dissociativo e paranoico, alla base della performance auto-incriminante della donna. Per Broomfield le dichiarazioni *contra se* di Aileen sono il sintomo del suo rapporto alienante con le istituzioni punitive e, soprattutto, dell'invivibilità della condizione di condannato a morte.<sup>366</sup>

L'obiettivo perseguito da Aileen — razionalmente o irrazionalmente poco importa — è quello di accelerare i tempi della sentenza e, quindi, dell'esecuzione. Come ha sottolineato Foucault, la confessione può essere interpretata come

una sorta di rito di sovranità, attraverso il quale il colpevole fonda i suoi giudici a condannarlo e riconosce nella decisione del giudice la propria volontà [...]. La confessione, da questo punto di vista, è un atto che assume il suo senso alla radice stessa del sistema punitivo.<sup>367</sup>

Le performance auto-accusatorie di Aileen nel corso di questo documentario esibiscono con forza l'effetto di potere caratteristico del dispositivo confessionale. L'ammissione delle colpe non è qui dettata dal bisogno intimo di chiedere perdono alle vittime, di dar loro giustizia attraverso la verità, ma si determina esclusivamente in relazione all'istanza punitiva dell'apparato statale, invocandola come una liberazione dalle sofferenze del presente. Broomfield cerca e trova conferma di ciò al termine della seconda intervista. Il regista inganna la condannata dicendole di aver interrotto la registrazione; in realtà, l'operatrice Joan Churchill si è spostata con la macchina da presa a lato della stanza in cui avviene il colloquio, dove non può essere vista da Aileen, che si trova di fronte al regista separata da un vetro di protezione. In accordo con Broomfield, che non ha spento i microfoni per la registrazione dell'audio, l'operatrice filma il profilo in primo piano del regista, mentre udiamo chiaramente Aileen affermare di aver 'confessato' per porre fine alle crudeltà e alle torture a cui è sottoposta in carcere. Aileen è, infatti, convinta di essere al centro di una sorta di esperimento statale sul

---

<sup>366</sup> L'imponderabilità dell'esperienza di essere 'messi a morte' è stata sottolineata da Derrida nei due seminari dedicati alla pena di morte. In particolare, l'esecuzione inserisce il colpevole in una specifica e innaturale relazione col tempo della vita. «Se c'è una cosa che non è dato sapere, e dunque calcolare nella sua assoluta precisione, è il dato momento della mia morte [...]. Ma laddove la morte giunge a me dall'altro, la pena di morte è l'unica esperienza che permette in linea di principio che il dato momento della morte sia un momento fissato e pubblicamente datato» J. Derrida, *La pena di morte. Volume II*, op. cit., p. 23.

<sup>367</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero*, op. cit., p. 200.

controllo delle menti: tramite il sistematico avvelenamento del cibo e l'uso di particolari onde radio, le autorità governative starebbero tentando di condurla alla pazzia e al suicidio.

Nel corso del primo documentario Aileen aveva già sostenuto di essere stata tracciata e sorvegliata dall'FBI a partire dal suo primo omicidio e di essersi, quindi, trasformata in una serial killer sotto il controllo costante della polizia. Nel secondo film, questi pensieri paranoici si sono definitivamente radicati e propagati nella mente della protagonista. Dopo dieci anni trascorsi in prigione come condannata a morte, Aileen si è convinta che l'iniezione letale che la attende non sia che la tappa finale di un piano governativo di studio, sperimentazione e sfruttamento di lei e altri soggetti esposti al crimine (nella seconda intervista, Aileen fa riferimento a una donna canadese accusata di quindici omicidi pilotati dalla polizia, un fatto che non trova però alcun riscontro nella cronaca di quel periodo). Con la pena di morte, il sistema, avvalendosi del sostegno politico popolare, punta a eliminare queste lucrose cavie, la cui storia è stata trasformata, pilotata e poi venduta a editori e produttori.

Nei tre incontri con Aileen, Broomfield appare sempre più in balia del delirio complottista della donna. Le sue domande vengono sistematicamente fraintese o sviate da Aileen, che ostacola in questo modo il tentativo del filmmaker di avvicinarsi alla verità dei fatti. Il fallimento della performance comunicativa di Broomfield frustra il desiderio di conoscenza razionale del regista. L'interazione verbale tra i due soggetti è caratterizzata dall'impossibilità di fondare un'intesa discorsiva. Se nelle parole di Aileen non c'è oggettività o corrispondenza ai fatti, dietro di esse scorgiamo, però, la verità della persona, della sua sofferenza e precarietà di fronte alla morte. Queste parole si ancorano, infatti, visivamente, nelle inquadrature fisse del primo piano di Aileen, 'inchiodando' lo spettatore alla visione del volto folle della prigioniera. È proprio l'incontro con il volto a dare autenticità a questa performance documentaria e al bisogno euristico e politico che alimenta la rappresentazione.

Per Levinas il volto fonda la vocazione etica dell'essere umano. In quanto «coincidenza essenziale dell'essente e del significato»,<sup>368</sup> il volto pone l'uomo di fronte alla materialità di un altro sé, allo stesso tempo individuale (diverso) e universale (uguale). Si tratta di «un modo irriducibile secondo il quale l'essere può presentarsi nella sua identità»,<sup>369</sup> affermando così il suo diritto a esistere.<sup>370</sup> Secondo il filosofo francese l'epifania del volto coincide, dunque, con una scoperta *pre-linguistica* dell'altro che determina la tensione etica *pre-culturale*

---

<sup>368</sup> E. Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1961; trad.it. di A. Dell'Asta, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1980, p. 269.

<sup>369</sup> E. Levinas, *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Éditions Grasset, Paris 2009; trad. it. di S. Facioni, *Parole e Silenzio e altre conferenze inedite*, Bompiani, Milano 2012, p. 206.

<sup>370</sup> In particolare, Levinas analizza ermeneuticamente il 'Tu non ucciderai' biblico in relazione all'epifania del volto nel testo *Totalità e Infinito*,

dell'intersoggettività. Il primo piano di Aileen, con gli occhi sbarrati e fissi in camera e la bocca scomposta in una smorfia furiosa, pone lo spettatore di fronte all'immagine cruda di una umanità trasfigurata dalla follia, eppure, come sostiene Levinas,

Anche nella follia io mi appello ancora ad altri – nella misura in cui sono ancora davanti al volto degli altri, come se ci fosse una sostanza di ragione dietro l'attributo della follia. Questa sostanza dietro l'attributo è precisamente l'epifania del volto.<sup>371</sup>

Alla questione dell'innocenza o della colpevolezza di Aileen — così centrale, come abbiamo visto, nella strategia investigativa e documentaria adottata e sviluppata da Broomfield — si sovrappone la forza muta del viso stravolto di questa donna. Documentando la follia di Aileen, il regista si sposta dal piano giudiziario a quello politico o, più correttamente, 'umanitario'. La storia fatta di tradimenti, inadempienze difensive e sfruttamento commerciale al centro del primo documentario,<sup>372</sup> si unisce nel secondo film, *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, a un'azione di aperta denuncia e di militanza contro la crudeltà irrazionale e cieca di un sistema che giustizia una donna folle, incapace di intendere e volere e vittima, a propria volta, di violenze e abusi traumatizzanti.<sup>373</sup>

Il racconto della vita e della morte di questa 'prostituta serial killer', che è allo stesso tempo carnefice e vittima, disgrega lo stereotipo del serial killer, disseminando la pulsione di violenza e di morte associata a questa figura nell'intera società e nelle istituzioni statunitensi. Broomfield, in questi due film, passa dal caso giuridico specifico a una prospettiva politica e morale ampia, che interroga il cittadino, prima ancora che lo spettatore. Il regista inglese è 'in campo' non solo nei due documentari, ma anche nel dibattito giuridico (la testimonianza in tribunale) e mediatico (in alcune sequenze del secondo film vediamo Broomfield intervistato dai giornalisti delle reti nazionali mentre chiede al governatore la grazia per Aileen e invita gli americani a indignarsi di fronte a questa esecuzione). La performance documentaria di

---

<sup>371</sup> E. Levinas, *Parole e Silenzio e altre conferenze inedite*, op. cit., p. 205.

<sup>372</sup> Nella sequenza che segue la prima intervista alla donna in *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, la voice over di Broomfield dichiara: «One of the reasons I felt so much sympathy for Aileen was she was betrayed by the closest (person) she had all her life». Il tradimento dell'amante di Aileen, Tyra, è uno degli elementi 'drammaturgici' più interessanti di questo caso, come abbiamo visto anche in relazione alla componente melodrammatica di *Monster*. Cfr. A. Sarat, *When State Kills: Capital Punishment and the American Condition*, op. cit.

<sup>373</sup> L'Ottavo emendamento della Costituzione degli Stati Uniti vieta di infliggere punizioni crudeli e inusuali ai condannati. Questo principio è alla base delle istanze abolizioniste che hanno limitato o sospeso l'applicazione della pena di morte nella maggior parte degli stati americani fino al 1976, quando la Corte suprema ne ha, invece, stabilito la costituzionalità, ritenendo non crudele l'esecuzione in sé, ma solo le sue modalità di attuazione (proprio in base a questa particolare concezione della crudeltà si è andata via via affermando la pratica dell'iniezione letale come metodo 'umano' di uccisione).

Broomfield si compone, dunque, di una serie di performance extra-filmiche che testimoniano l'impegno politico contro la pena di morte e il legame empatico con Aileen.

### 3.2.1.2 *Into The Abyss: esplorazioni nel braccio della morte*

As a German coming from a different historical background and being a guest in the United States, I respectfully disagree with a practice of capital punishment

Werner Herzog

Lo sguardo di un regista europeo sul 'braccio della morte' negli Stati Uniti e la causa abolizionista<sup>374</sup> sono al centro anche di *Into the Abyss: A Tale of Death a Tale of Life*, documentario di Werner Herzog girato durante la produzione di *On Death Row* — una mini-serie documentaria distribuita dall'inglese *Channel 4* su otto condannati a morte americani —<sup>375</sup> e presentato al Festival di Toronto nel 2011. L'affinità tematica e narrativa tra il film del regista tedesco e *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* emerge non a caso sin dai titoli. In entrambi i film la *vita* del criminale e la *morte* del condannato indicano, infatti, i poli entro cui

---

<sup>374</sup> Il punto di vista europeo e la causa abolizionista risultano fortemente interconnessi. Com'è noto, la cultura politica europea, a partire dal secondo dopoguerra, ha partecipato a un percorso di sviluppo civile e giuridico in senso umanistico che ha condotto alla revisione dei codici e delle procedure penali nazionali, ponendo in primo piano la questione della funzione rieducativa della pena (Cfr. E. Amodio, *Processo penale, diritto europeo e common law*, op. cit.) Gli Stati Uniti e il Giappone sono le uniche nazioni democratiche sviluppate in cui è attualmente prevista e applicata la pena di morte. Tra la fine degli anni Novanta e il Duemila, l'eccezionalità del caso statunitense nel contesto occidentale divenne oggetto di un acceso dibattito, che coinvolse parte della cultura europea (Cfr. J. Derrida, *La pena di morte*, op. cit.). Questa fase storica è stata segnata oltreoceano dall'ascesa politica della *Christian Right* negli stati centrali e del sud degli USA. L'ondata conservatrice e anti-laicista, che porterà l'ex governatore del Texas, George W. Bush, alla vittoria delle presidenziali del 2001, ha posto l'Europa di fronte a un fenomeno ideologico spiazzante rispetto all'immaginario collettivo, spesso fuorviante, del sogno americano di libertà e di successo (una nozione ridotta alla ricchezza materiale e alla capacità di consumo nel corso degli anni Ottanta). Per la prima volta nella storia moderna, l'intero occidente si è dovuto confrontare politicamente con l'anima religiosa più oscura e profonda degli Stati Uniti. Lo stupore che accompagna lo sguardo documentaristico di Broomfield e Herzog attraverso il braccio della morte in Florida e in Texas dipende in larga misura dalla distanza culturale tra l'Europa e gli Stati Uniti.

<sup>375</sup> Gli otto ritratti proposti in *On Death Row*, della durata di circa cinquanta minuti l'uno, adottano uno stesso schema narrativo: da una parte, il racconto del crimine affidato alle autorità investigative e, dall'altra, l'esperienza della pena capitale vissuta in prima persona dai condannati e dai loro cari. A mediare, tra queste due istanze, la *voice over* di Herzog, che si interroga sulle cause, spesso incomprensibili, legate a patologie psichiatriche o all'abuso di stupefacenti, di questi crimini feroci. Come vedremo, questo schema tenderà a complicarsi nel lungometraggio *Into The Abyss*. Questo documentario presenta comunque soluzioni registiche e retoriche chiaramente riconducibili al format di questa mini-serie. Ogni episodio, ad esempio, viene introdotto da una sequenza in cui la macchina da presa entra nel braccio della morte di Huntsville (Texas), accompagnata dalla *voice over* del regista, che espone il proprio punto di vista: quello di un europeo, ovvero di uno straniero, in 'disaccordo rispettoso' nei confronti della pena capitale applicata in trentatré Stati degli USA. Le stesse immagini sono presenti nel prologo del lungometraggio. Altre similitudini sono riscontrabili nella tecnica di conduzione delle interviste, caratterizzata da un'accentuazione delle pause tra un turno di parola e l'altro e dall'approccio empatico con i soggetti coinvolti, nell'uso enfatico della musica e nell'uso di molto materiale video prodotto dalla polizia investigativa, presentato spesso con un effetto di *rallenty*.

si dipana tanto il racconto biografico del colpevole quanto la critica al sistema penale americano. Vita e morte vengono messi in scena nella loro tensione drammatica (e drammaturgica) e, soprattutto, nella loro relazione oppositiva in termini filosofici e politici. Vediamo, dunque, le modalità attraverso cui Herzog sceglie di articolare il proprio confronto con la figura del criminale/condannato e con il tema della pena capitale in questo documentario del 2011.

Nel 2001, a seguito di un conflitto a fuoco con la polizia, Michael Perry e Jason Burkett vengono arrestati per l'omicidio di Sandra Stotler. Dopo l'arresto, Perry confessa anche gli omicidi di Adam Stotler, figlio della prima vittima, e del suo amico Jeremy Richardson, indicando con precisione alla polizia il luogo in cui si trovano i due cadaveri. Secondo la ricostruzione degli investigatori, confermata da entrambe le sentenze passate in giudicato, i due diciannovenni avrebbero ucciso la Stotler nella sua casa con due colpi di arma da fuoco al fine di rubarle l'automobile sportiva parcheggiata nel garage della villa. Dopo questo primo omicidio, con una scusa, Perry e Burkett avrebbero incontrato nei pressi di un bosco due coetanei, Stotler e Richardson, per estorcere al primo, il figlio minore della vittima, il codice di sblocco del cancello d'uscita del *compound* di villini in cui si trovavano ancora il cadavere della donna e l'automobile. Una volta uccisi questi due testimoni scomodi, Perry e Burkett sono tornati sulla scena del crimine per sbarazzarsi del corpo della Stotler e impossessarsi dell'auto sportiva. Secondo quanto riportato da svariati testimoni, i due giovani si sarebbero poi diretti in un bar della zona, vantandosi con i conoscenti e i presenti della Chevrolet Camaro appena rubata. Accusati del medesimo reato (triplice omicidio di primo grado) in due processi differenti, Perry e Burkett vengono condannati rispettivamente alla pena di morte e all'ergastolo in base alle numerose e coerenti prove scientifiche e indiziarie addotte dall'accusa.

La disparità tra le pene assegnate ai due giovani è presentata da Herzog come il prodotto di circostanze extra-giuridiche. Nonostante le prove a suo carico, Burkett, come vedremo più avanti, è stato 'graziato' dal voto contrario alla condanna a morte di due donne che hanno fatto parte della giuria popolare,<sup>376</sup> emotivamente scosse dall'appello accorato del padre del ragazzo durante il processo. La differenza tra le due condanne si iscrive perfettamente nella dialettica senza sintesi tra vita e morte riassunta nel sottotitolo di *Into The Abyss*. Mentre le istituzioni e la società hanno scelto di spossare Perry del diritto alla vita, Burkett, il cui rilascio sulla parola è previsto solo nel 2041, ha trovato nella severa pena inflittagli non solo la sopravvivenza fisica, ma anche l'inaspettata possibilità di crearsi una famiglia, sposando in

---

<sup>376</sup> La pena capitale negli Stati Uniti è comminata solo nei casi, per la verità abbastanza frequenti, in cui la giuria esprime un voto unanime.

carcere la sua ex consulente legale, Melyssa Thompson, dalla quale aspetta un figlio. Si tratta chiaramente di una vicenda già di per sé intrisa di significati metaforici sulla negazione e l'affermazione della vita umana di fronte alla violenza e alla legge: il figlio di Bucket, il suo concepimento 'straordinario', cioè fuori dalla legge e dalle logiche relazionali e sociali normali, testimoniano l'urgenza e l'ostinazione della vita in opposizione al desiderio di morte che guida tanto i criminali quanto il sistema penale statunitense.

*Into The Abyss* è organizzato in sei parti o capitoli introdotti da cartelli che funzionano come veri e propri titoli.<sup>377</sup> Il prologo si apre con l'intervista a Richard Lopez, il cappellano del braccio della morte in cui si trova uno dei protagonisti, Perry. Sullo sfondo del cimitero carcerario, affollato di lapidi anonime, il religioso racconta con semplicità e delicatezza le mansioni che è chiamato a svolgere prima e durante le esecuzioni, che egli segue, in caso di consenso del condannato, ai piedi della lettiga su cui ha luogo l'iniezione, tenendo le mani sulle sue caviglie del morente fino al sopraggiungimento del decesso. Dopo questa breve descrizione, Herzog rivolge al cappellano una domanda diretta: «Why does God allow capital punishment?». Posto di fronte a uno dei quesiti più antichi e complessi della teologia cristiana,<sup>378</sup> Richard Lopez dichiara di non avere una risposta, ma di credere in un progetto divino capace di contemplare un senso ultraterreno per la tragedia rappresentata dalla messa a morte di un vivente. Come a ribadire la visione religiosa e mistica della realtà espressa dall'interlocutore, Herzog, nel montaggio dell'intervista, giustappone a questa ammissione di ignoranza e fede il racconto del cappellano dell'esperienza di immersione nella natura che egli vive durante le giornate passate a giocare a golf. Il contatto solitario con la natura, con l'erba, le piante e gli animali che attraversano il campo gli fa ogni volta prendere coscienza del valore della vita, nella sua partecipazione all'ordine perfetto del creato. Herzog, che vuole esplicitare il nesso tra le due esperienze spirituali, quella di sostegno al condannato a morte e quella della contemplazione della natura, chiede al religioso di descrivere l'incontro con uno scoiattolo. Lopez narra, allora, che una volta, in uno spostamento attraverso il campo di gioco alla guida della propria golf car, ha rischiato di investire due scoiattoli. Nell'attimo della frenata salvifica per i due piccoli animali, Lopez ha avuto un'epifania: la fragilità della vita di questi scoiattoli

---

<sup>377</sup> *Prologue, The Crime, The Dark Side of Conroe, Time and Emptiness, A Glimmer of Hope, The Protocol of Death, Epilogue: The Urgency of Life*. I titoli di queste sette parti vengono presentati con una didascalia semplice (testo bianco su sfondo nero) o direttamente sovrainpresse alle riprese. La presentazione grafica e la letterarietà dei titoli ricordano le tredici lezioni dell'oscurità di *Apocalisse nel deserto*. Nella versione originale in inglese, *Lessons of Darkness*, i titoli scelti sono questi: *A Capital City, The War, After the Battle, Finds from Torture Chambers, Satan's National Park, Childhood, And a Smoke Arose like a Smoke from a Furnace, A Pilgrimage, Dinosaurs on the Go, Protuberances, The Drying Up of the Source, Life Without the Fire, I am so Tired of Sighing; Lord, let it be Night*.

<sup>378</sup> La questione del rapporto tra l'esistenza di Dio e la presenza del male nel mondo è il perno della teodicea, la branca della teologia cristiana che si occupa del problema della giustizia divina, riassunto nel quesito boeziano 'Si Deus est unde malum?' (attorno al 523 d.C.).

stava di fronte ai suoi occhi a simboleggiare tutto il valore dell'esistenza, intesa come creazione e dono divino che l'uomo è chiamato a preservare e onorare.<sup>379</sup>

Dopo questa breve parabola, il cui insegnamento è riassunto nelle parole di Lopez, «So life is precious, whether it's a squirrel or a human being», la macchina da presa si sofferma a lungo sul primo piano dell'uomo visibilmente commosso. Il regista tedesco fa ampio uso, nel corso delle interviste presenti nel film, di queste pause silenziose tra la fine di una risposta e l'inizio della domanda seguente. ricercando in queste code un'intensità emotiva pura, un accesso all'intimità dei soggetti spogliata dalle parole. Si tratta di una scelta registica 'a sottrarre' ricorrente nell'opera *nonfiction* di Herzog.<sup>380</sup> Nel documentario *Grizzly Man* del 2005 il regista aveva posto questa strategia al centro di una delle scene più intense e significative del film su Timothy Treadwell, attivista e filmmaker, ucciso, assieme alla fidanzata, da degli orsi grizzly dell'Alaska di cui da anni, spericolatamente, documentava abitudini e comportamenti. Durante l'aggressione mortale, l'uomo era riuscito ad accendere la telecamera, senza però rimuovere il copriobiettivo. Herzog viene informato da una delle più care amiche di Treadwell della registrazione audio che documenta la fine atroce dei due esploratori e decide di ascoltarla. La scena ci mostra Herzog ripreso da dietro di scorcio mentre ascolta in cuffia il nastro; di fronte al regista, in mezza figura, vediamo l'amica di Treadwell. Con uno zoom lento ci avviciniamo al volto della donna intenta a scrutare con angoscia le reazioni di Herzog, che scivola lentamente fuori campo mentre la sua voce riporta alcuni dei suoni confusi registrati da Treadwell negli ultimi istanti della sua vita («I hear rain and I hear Amie. Get away, go away, go away»). Come ha messo in evidenza David T. Johnson,<sup>381</sup> questa scena va, senza dubbio,

---

<sup>379</sup> Si noti la prospettiva religiosa apparentemente sincretica che emerge nelle parole di Richard Lopez. L'uomo è un diacono della Chiesa Cattolica, un ministero inferiore rispetto al sacerdozio, addetto al compito di assistenza al culto e alle opere di carità. Il contatto obbligato, negli Stati Uniti, della dottrina cattolica con il protestantesimo evangelico e le chiese riformate, ha generato una sorta di apertura rispetto al tema teologico della predestinazione. Questo fattore ha probabilmente contribuito ad ammorbidire le posizioni abolizioniste da parte delle maggiori arcidiocesi americane. In effetti, Lopez non sembra minimamente interessato a mettere in questione il diritto dello stato di uccidere un essere umano, egli si limita, invece, a ribadire il mistero del progetto divino, che sta all'origine della sua *pietas* nei confronti del condannato. Per un approfondimento e una meditazione sulle origini e le dinamiche alla base delle specificità e delle criticità dottrinali della Chiesa Cattolica statunitense in rapporto al panorama religioso a predominanza protestante, soprattutto negli ex stati 'sudisti', si rimanda a R. Ellsberg (ed.), F. O'Connor, *Flannery O'Connor: Spiritual Writings*, Orbis Books, New York 2003.

<sup>380</sup> La precarietà del linguaggio e i limiti della parola sono al centro anche di una parte assai significativa della produzione finzionale di Herzog. In particolare, i due film che vedono come protagonista Bruno S., *L'enigma di Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)* e *La Ballata di Stroszek (Stroszek, 1976)*, sono incentrati sul tema dell'incomunicabilità e della solitudine del soggetto fuori dalle convenzioni sociali originate dal linguaggio. Come ha sottolineato Corrigan, l'autore tedesco ha affidato ai personaggi interpretati, o meglio incarnati, da Bruno S., la propria critica nei confronti del linguaggio come gabbia sociale e riduzione dell'uomo al dicibile. Un'attitudine che Herzog conferma nei suoi diari e nei suoi lavori *nonfiction*. «Confrontations with human beings, when they do occur, are either awkward or in some way strange. It is as if Herzog, like Stroszek, or Kaspar, or Bruno, cannot find the power of language, or at least a conventional form of sign system used by normal society» T. Corrigan, *Producing Herzog: from a body of images*, in T. Corrigan (ed.), *The films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, Routledge, London 2014, p. 37.

<sup>381</sup> D. T. Johnson, «You Must Never Listen to This»: *Lessons on Sound, Cinema, and Mortality from Herzog's Grizzly Man*, in B. K. Grant, J. Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit 2014, pp. 507-521.

inquadrata all'interno nel percorso di ricerca di quella 'ecstatic truth'<sup>382</sup> che sta al cuore dell'esperienza cinematografica di Herzog, della sua ricerca personale e ossessiva di un momento che eccede «our ability to assimilate it into the archive of what we have already seen and heard».<sup>383</sup> La scelta estetica di separare la rappresentazione dalla 'mostrabilità' delle immagini e del suono pone lo spettatore di fronte alla natura oscena e inesprimibile della morte reale. Come afferma Bazin, infatti,

La morte non è altro che un istante dopo un altro, ma è l'ultimo. Senza dubbio nessun istante vissuto è identico agli altri, ma gli istanti possono somigliarsi come le foglie di un albero; da qui proviene il fatto che la loro ripetizione cinematografica è più paradossale in teoria che in pratica: l'ammettiamo nonostante la sua contraddizione ontologica, come una sorta di replica oggettiva della memoria. Ma due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte. L'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualitativo allo stato puro. Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta, [...] o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura [...]. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica. Non si muore mai due volte.<sup>384</sup>

Questa impossibilità di assegnare un senso tramite la rappresentazione e le parole alla fine del mondo implicata dalla morte, attraversa per intero anche *Into The Abyss*.<sup>385</sup>

Al lungo primo piano sul cappellano, commosso e ferito dal ricordo delle persone che ha accompagnato spiritualmente nel momento della morte programmata e pubblica dell'iniezione letale, segue un lento movimento di macchina a mano attraverso gli spazi del braccio della morte. Come in una sorta di soggettiva fantasmatica, percorriamo gli ultimi luoghi che saranno visti dagli occhi del condannato; anzitutto, una stanza asettica con due tavolini, su uno poggiano tre versioni della Bibbia e sul secondo il telefono collegato con l'ufficio del governatore dello Stato, in questo caso il Texas, e con il Presidente degli Stati Uniti — le due sole figure istituzionali legittimate a ringraziare il condannato dopo la sentenza definitiva. Al lato opposto della stanza, i pochi metri quadrati delimitati dalle sbarre in cui il prigioniero dovrà scontare le ultime ore di reclusione. Da questa sorta di anticamera della morte si entra poi nella sala in cui avrà luogo l'esecuzione. Lo sguardo della macchina da presa si sofferma sul lettino e sui lacci

---

<sup>382</sup> B. Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Wallflower Press, London 2007, p. 5.

<sup>383</sup> Ibidem.

<sup>384</sup> A. Bazin, *Morte ogni pomeriggio*, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op. cit., p. 32.

<sup>385</sup> Da questo punto di vista, la riflessione cinematografica di Herzog si confronta con l'imponderabilità filosofica della morte, più che con le cause sociali e politiche che determinano tanto la morte delle vittime, quanto quella dei colpevoli. Come ha affermato Derrida, «l'intollerabile, l'impensabile, e dunque la sola cosa degna di essere pensata, la sola cosa che rimane sempre da pensare, non è la morte, l'omicidio o la pena di morte, è la fine del mondo e che essa rimane immanente.» J. Derrida, *La pena di morte*, op. cit., p. 201.



di cuoio che legheranno il corpo del condannato, sull'orologio alla parete e poi, ancora, sullo schermo di vetro attraverso cui i familiari delle vittime e del condannato assisteranno all'esecuzione, sul faro led e sul microfono appesi al soffitto. Questi tre ultimi elementi simboleggiano la dimensione 'spettacolare' della pena, che avevamo già visto a livello macroscopico nel susseguirsi di circhi mediatici in *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* di Broomfield. I lenti movimenti di macchina e l'uso della musica classica ricordano un'altra scelta stilistica caratteristica della rappresentazione *nonfiction* di Herzog. Si pensi, ad esempio, ad *Apocalisse nel deserto* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) e, in particolare, al capitolo *Reperti da camere di tortura*, dove una sonata per violino di Prokof'ev accompagna i lenti movimenti della macchina da presa a spalla, che attraversa, come in soggettiva, una stanza ingombra degli strumenti utilizzati dall'esercito e dalla polizia irachena durante l'invasione del Kuwait.

Il Prologo si conclude con un estratto dell'intervista a Michael Perry, otto giorni prima della data fissata per l'esecuzione. Herzog introduce all'inizio di questa sequenza l'uso dei sottotitoli, che svolgeranno nel corso di tutto il film la funzione informativa caratteristica della *voice over*, riassumendo i fatti più significativi di questo caso. A sottolineare il ruolo didascalico — cioè, di illustrazione dei risultati dell'indagine — svolto dal testo, viene scelta una grafica minimalista: un mascherino nero rettangolare contiene un testo bianco in font Courier.<sup>386</sup> Mentre Perry pulisce, su richiesta di Herzog, il vetro che lo separa dal regista, leggiamo, dunque, un rapido riassunto della vicenda processuale e penale di Perry, che abbiamo presentato prima.

L'intervista a Michael Perry segue un insieme di regole e prassi discorsive stabilite in maniera esplicita e standardizzata nella docu-serie televisiva *On Death Row* — a cui abbiamo già accennato, sottolineando come le otto puntate distribuite da *Channel 4* nel 2012 facciano da sfondo produttivo, discorsivo e politico a *Into The Abyss*. In primo luogo, la situazione di reclusione del soggetto filmato limita, in base alle norme penitenziarie del Texas e della Florida, a una sola ora il tempo dell'intervista. Questo limite impone a Herzog un approccio comunicativo finalizzato a 'condurre' il proprio interlocutore verso una serie di temi nevralgici. In secondo luogo, il regista tende a definire in modo esplicito all'interlocutore e, dunque, al pubblico, la situazione conversazionale in atto e gli obiettivi dell'intervista. In numerose occasioni, Herzog formula una sorta di dichiarazione di intenti in cui afferma di non voler dimostrare la colpevolezza o l'innocenza del soggetto, cioè, di non essere interessato al caso

---

<sup>386</sup> Il carattere tipico delle macchine da scrivere a partire dagli anni Cinquanta. Questo particolare font richiama, al contempo, l'idea di manoscritto come documento analogico e di scrittura cinematografica come narrazione preordinata da una sceneggiatura.

da un punto di vista giuridico e investigativo, bensì di volere 'ritrarre' i condannati a morte, raccontandone l'umanità. Herzog ritiene di non dover necessariamente simpatizzare con il condannato, ma di dovergli portare rispetto, che, nel caso di una persona destinata a morire, coincide con la disponibilità all'ascolto e alla comprensione. Queste due regole vengono applicate anche nei confronti dei due giovani protagonisti del documentario *Into The Abyss*.

Nel primo estratto dell'intervista a Perry, l'attitudine di Herzog nei confronti del soggetto appare sin da subito improntata alla schiettezza e, persino, a una certa ostentazione di freddezza.<sup>387</sup> Il regista esordisce offrendo a Perry le sue condoglianze, e quelle di tutta la troupe, per la morte del padre adottivo del ragazzo, avvenuta pochi giorni prima. Il giovane appare visibilmente spiazzato dall'inizio di questa intervista e si limita a confermare di aver ricevuto la notizia della perdita del padre, riferendo la data precisa della sua morte. Herzog gli ricorda, allora, la data in cui è, invece, prevista la sua esecuzione, domandandogli come sta affrontando questa esperienza tragica. Perry dichiara di confidare in Dio, ma di essere ormai spossato dall'indifferenza del sistema di fronte all'ingiustizia, per lui evidente, della sua condanna. Il filmmaker tedesco interviene subito per frenare le rivendicazioni di Perry in merito al proprio caso, esplicitando in modo quasi autoritario la propria posizione e, di conseguenza, gli obiettivi del film — che, come abbiamo visto, sono comuni a quelli dell'intera serie *On Death Row*.

Herzog dichiara in apertura:

I have the feeling that destiny, in a way, has dealt you a very bad deck of cards. It does not exonerate you, and when I talk to you, it does not necessarily mean that I have to like you, but I respect you and you are a human being, and I think human beings should not be executed.<sup>388</sup>

Con questa affermazione, che chiude il prologo di *Into The Abyss*, Herzog preannuncia allo spettatore che il documentario non proporrà una critica o un'inchiesta sulla verità processuale che ha determinato la sentenza di messa a morte, ma sarà una riflessione sul rapporto tra la giustizia, la pena e la perdita di una vita umana. A conferma di questa volontà, leggiamo le parole del regista in un'intervista al sito web *Collider*,

---

<sup>387</sup> La giornalista Joanna Walters ha intervistato Michael Perry immediatamente dopo l'intervista di Herzog. In un articolo per l'edizione online del *The Guardian*, Walters ha rivelato che il giovane condannato le ha espresso sconforto e amarezza per la freddezza del filmmaker e per la sua conclamata indifferenza rispetto alle proprie ragioni. Cfr. J. Walters, *Texas death row, Werner Herzog and the man who maintained his innocence*, in "The Guardian", 4/11/2011. Articolo disponibile online all'indirizzo <https://www.theguardian.com/world/2011/nov/04/texas-death-row-werner-herzog> (consultato il 13/07/2018).

<sup>388</sup> Herzog nell'intervista a Perry a conclusione del prologo.

when you look at the entire case, summing up everything, you get the feeling that the jury found the right verdict. There was nothing where you could say this exonerates him or this points to his innocence – just simply nothing – although I allow both perpetrators at least briefly to maintain their innocence. But unlike other films which are trying to prove the innocence of an inmate, like Errol Morris’s film, *The Thin Blue Line*, yes, that’s a fine way to make movies but that was not the issue of my film.<sup>389</sup>

Herzog non solo non è interessato all’innocenza di Perry, al contrario trova nella sua colpevolezza quasi inoppugnabile la ragione per scegliere di approfondire proprio questo caso, rispetto agli altri otto esaminati nel corso di *On Death Row*. Il regista sceglie, infatti, in modo consapevole e mirato, un caso giuridicamente trasparente, in cui i ruoli dei colpevoli e delle vittime sono assegnati in modo netto, e fa partire da qui la propria critica alla pena di morte. Non è il rischio fattuale di mandare a morte un innocente — tutti i sistemi umani di giudizio sono fallibili e, perciò, esposti a questo errore terribile che, però, non nega il fondamento filosofico della punizione capitale —, quanto quello di avallare tramite l’istituzione e l’applicazione della pena di morte un vero e proprio processo di disumanizzazione in cui la giustizia replica e si appropria della violenza del criminale, soprattutto lì dove essa incontra un colpevole non più difendibile.

Il secondo capitolo, intitolato *The Crime*, espone tutta la futilità e la frenesia del crimine commesso da Perry e Burkett, isolandolo come un atto di orrore incomprensibile. Tre persone sono state brutalmente assassinate solo al fine di prendere possesso di un’automobile sportiva, ora abbandonata in una rimessa e ricoperta di piante — un’immagine che è la metafora della vacuità di questo delitto. Per la narrazione dei fatti di cronaca, Herzog sceglie di articolare la rappresentazione su due linee. Da una parte, le interviste al capo della squadra investigativa che si era occupata del caso e, dall’altra, le immagini girate dalla polizia sulle scene del delitto e l’uso di sottotitoli descrittivi. Tagliate e rallentate in sede di montaggio e accompagnate da una musica extra-diegetica particolarmente enfatica, queste riprese si trasformano da documento oggettivo ‘certo’, in un’esperienza estetica perturbante per lo spettatore. Herzog decide di soffermarsi, tramite il *found footage* del sopralluogo, sulla prima scena del crimine, ovvero la casa della Stotler, su quei dettagli che segnalano l’interruzione improvvisa e imprevedibile della vita della donna. Tramite lo *slow motion* e la colonna sonora, la televisione accesa, l’impasto di un dolce ancora da cucinare e le altre tracce di una quotidianità domestica qualunque si trasformano da reperti indiziari sulle dinamiche di un delitto a reperti archeologici di una vita — e, quindi, della vita — cancellata da una catastrofe imponderabile; in altre parole,

---

<sup>389</sup> S. Roberts, *Werner Herzog, Into The Abyss. Interview*, in “Collider” 9/11/2011; <http://collider.com/werner-herzog-into-the-abyss-interview/> (consultato il 10/07/2018).

si trasfigurano in visioni di un paesaggio lontano, abbandonato dalla vita, che eccede la comprensione razionale tipica dell'indagine investigativa per cui queste immagini sono state originariamente prodotte.

La visionarietà e lo sguardo 'archeologico' sono i due tratti più distintivi dei lungometraggi documentari dell'autore tedesco. Come ha ben evidenziato Dottorini, dal già citato *Apocalisse nel deserto* del 1992 a *Cave of Forgotten Dreams* (2010) e *Lo and Behold - internet: il futuro è oggi* (*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, 2016), nel cinema *nonfiction* di Herzog,

Il paesaggio viene reinventato, stilizzato, reso impossibile e al tempo stesso trasceso in qualcosa d'altro. Il cinema del reale costruisce dunque immagini in cui il reale stesso mostra il limite della sua visibilità, diventando espressione.<sup>390</sup>

Questa peculiarità espressiva è ribadita anche nel metodo di conduzione delle interviste in *Into The Abyss*. Dopo il cappellano Lopez e il condannato Perry, il terzo soggetto interpellato da Herzog è, appunto, l'investigatore a capo delle indagini sugli omicidi degli Stotler e di Richardson. L'agente conduce il regista attraverso i luoghi del crimine: il *residence* privato in cui è esplosa la violenza, la fitta boscaglia in cui si è prolungata e il luogo in cui è avvenuta la rocambolesca cattura dei due ragazzi. Come negli altri due incontri, anche con questo interlocutore Herzog tenta di indirizzare il dialogo sull'assurdità di una violenza che distrugge e nega la vita, sollecitando l'agente a esprimere un punto di vista emotivo, e non solo logico-argomentativo, su questa tragedia.<sup>391</sup> *Into The Abyss* conferma l'attitudine performativa di Herzog, che si autorappresenta qui come una sorta di filosofo più che come un filmmaker (l'essenzialità del suo interrogare, enfatizzata dal suo parlato monocorde e dall'accento smaccatamente tedesco del suo inglese, acuisce la sensazione di estraneità del regista rispetto all'ambiente esplorato). Herzog usa in senso maieutico la propria curiosità e del proprio stupore da 'straniero', ovvero da 'ignorante' rispetto alle ragioni della violenza che pervade la società e le istituzioni statunitensi, per decostruire le convinzioni e le convenzioni a cui i suoi interlocutori sembrano aderire in modo aproblematico. A livello strategico le domande spiazzanti ed esplicitamente 'esistenziali' e la scelta reiterata di continuare a filmare dopo la

---

<sup>390</sup> D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 113.

<sup>391</sup> Nella *Dichiarazione del Minnesota* del 1999, Herzog ha affermato di non voler usare il documentario per rendere visibili i fatti, ma come sede per la creazione di una verità espressiva. La sola osservazione dei fatti reali ci restituisce infatti una 'verità da contabili', cioè una verità avulsa dal mistero della vita che ossessiona Herzog. La distinzione estetica ed epistemologica tra fatti e verità è, dunque, al centro dell'*impresa* (intesa come esperienza percettiva e fisica) documentaria dell'autore. W Herzog, *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*, Walker Art Center, Minneapolis, 30 Aprile 1999.

risposta del soggetto, riprendendo le pause nell'interazione, rivelano non tanto la natura interpretativa dei fatti narrati, ma anche il loro limite originario, ovvero la loro incapacità, in quanto resoconti verbali, di generare un'esperienza estetica, se non tramite la costruzione di un rapporto performativo tra il regista e i soggetti filmati. Come sottolinea Corrigan, infatti,

Herzog himself often "acts" in these films as interviewer, filmmaker or engage spectator. He "manipulates" himself, then, in terms of compositional positioning, inserts and point of view, while his found subjects are ostensibly encouraged to play themselves, not some preordained role.<sup>392</sup>

Infine, in questo secondo capitolo, dedicato all'esposizione delle dinamiche e alla presentazione dei protagonisti coinvolti direttamente e indirettamente in questo crimine, vengono inserite quattro interviste: a Lisa Stotler, figlia e sorella di due vittime, a Charles Richardson, fratello maggiore della terza vittima, a Jason Burkett, il secondo condannato per il triplice omicidio, e, nuovamente, a Michael Perry. Va sottolineato che, rispetto ai due documentari di Broomfield su Aileen Wuornos, il crimine e la pena vengono qui raccontati anche dal punto di vista delle vittime, a cui per altro — come vediamo nella didascalia conclusiva — è espressamente dedicato questo film. Il peso assegnato alle due principali vittime all'interno di questo film svolge un ruolo fondamentale per gli equilibri e gli obiettivi del progetto documentario di Herzog. Le prime due sequenze tratte dalle interviste alla Stotler e a Richardson appaiono perfettamente speculari da un punto di vista registico e contenutistico. Entrambi i soggetti sono ripresi da un unico punto fisso, frontalmente a mezza figura. Herzog predispone questi due incontri in modo tale che entrambi gli intervistati possano esibire, nel momento opportuno, le fotografie degli affetti persi, quasi fossero delle icone religiose — le fotografie presentate sono, in entrambi i casi, ritratti in posa e incorniciati. La dimensione del lutto pervade integralmente questi due incontri che, nella loro semplicità minimalista, accolgono un lamento tragico universale e disperato.<sup>393</sup>

Nella terza parte, *The Dark Side of Conroe*, Herzog esplora il contesto sociale e familiare entro cui si è originata ed è poi esplosa questa violenza insensata e cieca, la contea texana di Conroe. Come era accaduto nei due documentari di Broomfield, lo spettatore è qui condotto nel 'cuore selvaggio' della provincia statunitense, nel degrado umano e morale del

---

<sup>392</sup> T. Corrigan, *Producing Herzog: from a body of images*, op. cit., p. 12.

<sup>393</sup> Soprattutto nel caso di Lisa Stotler, il lutto si è trasformato e sedimentato in una condizione di melanconia cronica che rende impossibile al soggetto tanto l'oblio quanto il perdono, ovvero i due poli opposti entro cui si dispiega la relazione morale del soggetto con la *passività* e la perdita. Per un approfondimento, si rimanda a P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, op. cit.

sottoproletariato bianco americano, abbandonato dallo stato alle proprie paure, a cui risponde, fisiologicamente, con una fede fanatica, con la corsa privata alle armi e con l'abuso di alcol e droga. Herzog introduce in questa parte un personaggio fondamentale, Delbert Burkett, che, come abbiamo visto, è riuscito nel 'miracolo' di salvare il figlio dalla forca, testimoniando in suo favore di fronte alla giuria. Il padre pluri-condannato di Jason è, in un certo senso, il contraltare alla figura di Lisa Stotler. Entrambi i soggetti vivono in un rapporto contemporaneamente carnale e speculare con questa tragedia. In primo luogo, la loro consanguineità, con uno dei carnefici, da una parte, e con due vittime, dall'altra, e, in secondo luogo, il fatto che queste due persone incarnano simbolicamente due figure agli antipodi sociali e due istanze contrapposte della memoria e dell'etica: il perdono e la vendetta. Delbert Burkett ha passato gran parte della propria vita in carcere, come i suoi due figli, entrambi detenuti in Texas. Lisa Stotler, invece, è l'unica erede di una famiglia benestante, falciata dai due omicidi, ma anche dalle precedenti e premature morti del padre e di due zii, uno suicida e un altro morto per overdose. Mentre Lisa si è auto-reclusa nel proprio dolore inconsolabile, per evitare di essere nuovamente ferita dal mondo (la donna riferisce, ad esempio, a Herzog di non rispondere da anni al telefono per paura di ricevere una nuova e, per la sua psiche, fatale, notizia), alimentando in questo isolamento il proprio odio per gli assassini della madre e del nipote. Delbert, nella sua lunga carcerazione, ha affrontato e, apparentemente, compreso il significato della propria colpa, i cui effetti stanno all'origine di questa tragedia che ha innescato una catena di morte destinata a chiudersi, ma non a risolversi, con l'esecuzione di Perry.

Il quarto capitolo, *A Glimmer of Hope*, si compone di tre sequenze tratte dalle interviste a Delbert Burkett, Melyssa Burkett (l'ex legale di Jason, che lo ha sposato in carcere) e Michael Perry. Il tema che lega questi differenti punti di vista è il riferimento alla possibilità del bene. Il rimorso di Delbert per non aver dato al figlio un'infanzia e un'educazione normali, l'amore di Melyssa per un ergastolano, con cui non potrà forse mai condividere la propria vita, e la fede di Perry verso un Dio giusto, capace di accoglierlo e dargli pace dopo la morte ingiusta che lo attende, rappresentano tre aperture a una dimensione che supera la pervasività della pena capitale come negazione definitiva dell'uomo, dei suoi valori, delle sue memorie e delle sue speranze. Delbert, Melyssa e Michael declinano, rispettivamente, nel passato, nel presente e nel futuro, tre visioni impossibili ('glimmer' significa, appunto, barlume, a sottolineare l'oscurità totale e concreta in cui è immersa questa vicenda tragica) di un tempo liberato e risolto dalle logiche inscalfibili della violenza e dalla condanna.

La quinta parte, *The Protocol of Death*, si contrappone alla precedente, improntata alla ricerca di un 'barlume di speranza', presentando tre punti di vista sulla pena di morte come

negazione legalizzata e istituzionalizzata della vita. La prima testimonianza è quella di Fred Allen, ex comandante della squadra di polizia penitenziaria assegnata alla Death House del carcere di Huntsville in Texas. L'uomo, che nel corso degli anni Novanta ha seguito più di centoventi esecuzioni, descrive dettagliatamente lo svolgimento burocratizzato dell'iniezione letale — una pratica che Derrida, nel suo seminario dedicato alla pena di morte, associa alle camere a gas della Shoah, in quanto esempi affini di una crudeltà moderna e industriale che «stermina senza il sangue, senza mettere o inzuppare le mani di sangue, stagnando il sangue alla sua fonte» —.<sup>394</sup> Il racconto di Allen è accompagnato da alcuni estratti delle riprese del braccio della morte, che avevamo visto nel prologo di *Into The Abyss* e nella sigla di apertura della serie *On Death Row* in quel movimento lento e fluido della macchina da presa a mano attraverso gli ultimi spazi abitati e percorsi dal condannato. Le parole di Allen non si limitano a fornire allo spettatore un resoconto delle dinamiche di questa macchina mortale, ma testimoniano — nel senso attribuito a questa pratica sociale da John Durham Peters — un'esperienza conoscitiva e morale dolorosa.

La storia di Allen, boia e burocrate, padre di famiglia e cittadino ideologicamente schierato a favore della pena di morte, incrocia alla fine degli anni Novanta quella di Karla Faye Tucker, prima donna condannata a morte in Texas e caso politico al centro del dibattito politico nazionale e internazionale durante il periodo in cui il futuro presidente americano, George W. Bush, era governatore del Texas —<sup>395</sup> non è casuale che sia stata proprio una persona di genere femminile e bianca ad aver toccato così tante coscienze diverse, giungendo persino a 'convertirne' alcune. Come abbiamo parzialmente già visto, seguendo le tesi Richard Dyer, il crimine e il genere maschile, sono associati in modo quasi inscindibile nell'immaginario collettivo. L'ex agente penitenziario riferisce a Herzog di aver avuto una vera e propria epifania dopo questa esecuzione; settimane dopo aver visto morire Faye Tucker, l'uomo aveva iniziato ad avere attacchi di panico e a visualizzare i volti delle decine di persone messe a morte a Huntsville in sua presenza. Il caso di Karla Faye ha smascherato agli occhi di Allen il paradosso della pena capitale, la sua sproporzione spaventosa rispetto allo stesso concetto di punizione.

---

<sup>394</sup> J. Derrida, *La pena di morte. Vol. II*, op. cit., p. 265.

<sup>395</sup> Il caso di Karla Faye ebbe un impatto notevole sul dibattito politico statunitense e occidentale in genere. La donna, all'epoca del crimine tossicodipendente e dedita alla prostituzione, venne condannata nel 1983 per un duplice omicidio in concorso con il fidanzato. In carcere la Faye si era disintossicata e aveva intrapreso un percorso spirituale di profondo pentimento, dedicando interamente il proprio tempo all'assistenza ai detenuti tossicodipendenti. L'opinione pubblica, compresa la maggior parte dei cattolici e dei cristiani evangelici, si mobilitò per chiedere a George W. Bush di graziare la donna, evidentemente pentita e rieducata dalla pena. L'allora governatore del Texas negò la grazia probabilmente in base a calcoli politici (da un lato, il mantenimento dell'agenda della destra cristiana e, dall'altro, la prova sacrificale dell'universalità e, dunque, dell'assenza del pregiudizio razziale, nel sistema penale americano, fieramente capace di mandare a morte anche una donna bianca in nome della giustizia. Cfr. M. Price, *Litigating Salvation: Race, Religion and Innocence in the Karla Faye Tucker and Gary Graham Cases*, in "Southern California Review of Law and Women's Studies", Vol. 15, n. 2, 2006.

La Faye, infatti, non solo aveva ammesso e chiesto perdono per i delitti commessi, ma aveva manifestato di non voler in alcun modo sottrarsi alla propria pena, facendo richiesta di commutarla in un ergastolo senza possibilità di libertà vigilata e impegnandosi a lavorare per l'opera di assistenza e rieducazione degli altri carcerati, specialmente quelli con dipendenze da droghe. Se lo Stato è cieco di fronte al reale pentimento del condannato, quale significato etico possiamo assegnare alla condanna? In che misura, cioè, possiamo trovare in essa un principio di giustizia accettabile e condivisibile? La pena di morte, per Allen e per Herzog, rappresenta un'atrocità che eccede il significato stesso di pena, che lo nega, negando la vita a cui associare questa pena. Come afferma Derrida, infatti:

Perché ci sia punizione, questa deve raggiungere il soggetto punito, e deve essere finita, in ogni caso a misura della vita. Per grande che sia, una punizione degna di questo nome deve essere adeguata non solo al crimine, ma alla capacità del soggetto punito e finito di subire, di soffrire, di vivere il castigo. Sopprimendo il soggetto del castigo, sopprimete la punizione e il diritto di punire. La pena capitale è dunque un non-diritto.<sup>396</sup>

Il punto di vista di Allen, il suo ripudio prima fisico (i tremori, le palpitazioni, etc) e poi spirituale per la pena di morte è radicato in un'esperienza vissuta ai limiti del mistico (se ne parla, infatti, come di una conversione) che, come suggerisce Herzog durante l'intervista, ha portato Allen a (ri)conoscere la propria umanità e a estrarla dal fondo di una vita inautentica — cioè, seguendo le analisi di Heidegger,<sup>397</sup> una vita che rimuove sistematicamente l'idea di morte o che la rimanda, giorno dopo giorno, affannandosi nelle occupazioni quotidiane.

Il secondo punto di vista sulla pena di morte, quello di Lisa Stotler, sembra, invece, evitare sistematicamente il confronto diretto con il problema morale posto dalla pena capitale e con il significato più intimo di questa esperienza. Dalle parole della vittima emerge una sorta di groviglio in cui il desiderio di vendetta e il senso di impotenza si confondono al punto da rendere inconsistente la sua prospettiva sulla pena di morte. Incalzata dal regista, la donna dichiara di aver provato una sensazione di sollievo e, addirittura, di liberazione, assistendo all'esecuzione di Perry. Aggiunge, subito dopo, però, di essere rimasta turbata di fronte al viso da ragazzo qualunque del colpevole e di avere provato rabbia e sdegno per la sua ultima dichiarazione («I want to start off by saying to everyone know that's involved in this atrocity

---

<sup>396</sup> J. Derrida, *La pena capitale*. Vol. II, op. cit., p. 175.

<sup>397</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, «*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*», Niemeyer Verlag, Halle 1927; trad. it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2005.



that they are all forgiven by me»<sup>398</sup>). Lisa avrebbe, in sostanza, preferito assistere all'esecuzione di un mostro, visivamente ripugnante, muto e senza più alcun potere emotivo su di lei e, invece, fianco a fianco alla madre sconvolta di Perry, ha dovuto guardare negli occhi un giovane come tanti altri e ricevere, senza possibilità di replica, un perdono non richiesto, che contrasta con il suo status di vittima assoluta e innocente in questa tragedia. A questi fattori di disturbo nell'esperienza spettatoriale dell'esecuzione, rivendicata da Lisa, con poca convinzione, come liberatoria, si aggiungono le contraddizioni espresse dalla donna in merito alla pena di morte come tema più genericamente politico e giuridico. Lisa all'inizio concorda con Herzog — che sceglie anche qui di porre la discussione su un piano religioso; piano su cui, come abbiamo visto, si era aperto il documentario con l'intervista al cappellano di Huntsville —, la *lex talionis* è contraria al messaggio evangelico, rappresenta, cioè, quella 'Wrath of God' biblica, antecedente al perdono e alla pietà cristiani e che ossessiona il regista tedesco dai tempi di *Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972).<sup>399</sup>

L'ergastolo è senza dubbio una pena più giusta e umana da un punto di vista cristiano, ma a prescindere da questa considerazione inevitabilmente astratta e dottrinale, per Lisa, in base alla propria esperienza drammatica e inconfutabile, «some people just don't deserve to live». Su questa affermazione lapidaria e crudele, pronunciata con un sorriso amaro e una lieve alzata di spalle, Herzog conclude l'intervista con la donna, producendo un effetto spiazzante rispetto al profondo senso di empatia che ha legato il regista, questa specifica vittima e lo spettatore nel corso di tutto *Into The Abyss*. La dedica di Herzog, prima dei titoli di coda, a Lisa Stotler, Richard Thompson e a tutti i familiari di vittime di crimini violenti ribadisce l'approccio solidale del regista a Lisa. La sofferenza di Lisa per la perdita insensata della madre e del fratello ambisce alla vendetta dell'occhio per occhio perché ha cancellato il futuro come possibilità, riducendolo a una ripetizione meccanica del passato. Il ricordo traumatico dell'evento ha sprofondato la donna in una situazione di ansia e paura cronica, in cui anche l'interazione minima con l'altro, ad esempio rispondere al telefono, rappresenta una minaccia insostenibile. Apponendo quella dedica a conclusione di un documentario politicamente

---

<sup>398</sup> Il sito internet del *Texas Department of Criminal Justice* mette a disposizione un archivio che raccoglie i *Last statements* dei condannati a morte dal 1982 a oggi (l'ultima esecuzione si è svolta il 17/7/2018). Nel database troviamo la trascrizione delle ultime parole di Perry, riportate nel film di Herzog da Lisa Stotler; [https://www.tdcj.state.tx.us/death\\_row/dr\\_executed\\_offenders.html](https://www.tdcj.state.tx.us/death_row/dr_executed_offenders.html) (consultato in data 25/7/2018).

<sup>399</sup> Un riferimento esplicito a questo film è presente anche nel primo episodio di *On Death Row*. Herzog intervista Douglas Feldman, un uomo condannato a morte per l'assassinio di due persone. Feldman ha passato alcuni mesi al confine tra il Perù e l'Ecuador, nei luoghi in cui Herzog girò *Fritzcaraldo* nel 1982. Nel dialogo con Feldman, il regista tedesco dice di aver visto delle sue vecchie foto che lo ritraggono assieme a una piccola scimmia della stessa specie di quelle che circondano Kinski nel finale di *Aguirre, Furore di Dio*. Herzog inserisce in più punti dell'episodio estratti di questo film e di *Fritzcaraldo*, suggerendo indirettamente una vicinanza tra la personalità di Feldman e quella dei personaggi interpretati da Kinski (che ne sono sempre in qualche modo l'alter-ego).

schierato su posizioni abolizioniste, Herzog sottolinea il suo rispetto per un dolore tanto grande da rendere irrazionale e insopportabile la propria vita e quella altrui. Mostrare la profondità di questo sentimento significa, allo stesso tempo, esporne la violenza e il potere distruttivo. Sul piano filosofico e politico, ciò significa che una società che normalizza e regolarizza gli istinti vendicativi della vittima, integra nel proprio sistema delle pulsioni disgreganti e antisociali.

L'ultima intervista di questo doppio trittico (come abbiamo visto, infatti, il quinto e il sesto capitolo, *A Glimmer of Hope* e *The Protocol of Death*, si compongono ognuno di tre blocchi o sequenze tratte da altrettante interviste) ritorna su una figura centrale — quella in cui Herzog sembra maggiormente riconoscersi —, il padre di Jason. A differenza delle inquadrature adottate nelle precedenti interviste, sempre a mezza figura, Burkett viene qui ripreso in un primo piano ravvicinato e frontale che mette fuori fuoco la rete metallica che separa la macchina da presa dal sessantenne carcerato. Questa scelta registica enfatizza la vicinanza umana tra Herzog e questo padre malinconico, riflessivo e afflitto dal senso di colpa. Il montaggio ci mostra Burkett che prende direttamente la parola (esordisce, infatti, dicendo «Can I say something?»), esponendo poi le sue impressioni e idee, senza mai essere interrogato o interrotto da Herzog. L'uomo esprime un dolore autentico e profondo per la morte del giovane Perry, ponendo in primo piano la questione dell'età.<sup>400</sup> Come abbiamo visto, Jason e Michael erano, all'epoca dei fatti, due adolescenti. L'atto terribile e odioso di due diciottenni abbandonati a se stessi e tossicodipendenti, si chiede Burkett, può decretare la negazione del loro naturale diritto di vivere? Può, quindi, definire una colpa irrimediabile e mortale? La risposta per Burkett è, ovviamente, no. L'omicidio di Perry non ridarà serenità alle vittime, provocherà solo un altro lutto per un'altra famiglia.

Infine, l'ultimo capitolo, *The Urgency of Life*, è dedicato a Jason, Melissa e al loro desiderio, in parte e miracolosamente realizzato, di formare una famiglia, a prescindere dai limiti imposti dalla lunghissima carcerazione dell'uomo. Dopo aver raccontato a Herzog la nascita del loro amore e le motivazioni<sup>401</sup> che l'hanno spinto a voler sposare Jason e ad avere un figlio con lui, la donna espone con orgoglio e commozione la foto dell'ecografia, che conserva nello smartphone. Come abbiamo visto, le precedenti immagini fotografiche 'esibite' in questo

---

<sup>400</sup> Il seminario di Derrida a cui ho fatto riferimento si apre individuando tre interrogativi ontologici in relazione al problema filosofico della pena di morte: cosa sono, rispettivamente, un atto, un'età e un desiderio. L'età è, da un lato, quella sancita dall'esecuzione, la data, cioè, che chiude per sempre la biografia del condannato, dall'altra, la questione dell'età, assieme all'atto e al desiderio, sta alla base del criterio giuridico dell'imputabilità. L'età anagrafica, come quella intellettuale ed emotiva delle perizie psichiatriche, guida — almeno in genere e con molte deroghe — il giudizio circa il grado di responsabilità del soggetto che ha commesso l'atto criminale.

<sup>401</sup> Non si tratta, ovviamente, di motivazioni razionali. Melissa dichiara, ad esempio, di essere fermamente convinta dell'innocenza di Jason e che proprio questa convinzione l'ha spinto a voler avere un figlio con lui. La ricostruzione degli eventi proposta dal film di Herzog non sostiene in alcun modo la possibilità di questa innocenza, dando sempre per assodata la colpevolezza di Jason.

documentario erano quelle delle tre persone assassinate; Lisa Stotler e Richard Thompson erano stati invitati da Herzog a mostrare di fronte alla cinepresa i ritratti, in entrambi i casi posati e incorniciati, dei loro cari. Nell'intervista a Melissa, oltre a mutare il supporto e la materialità di questa immagine/icona, muta profondamente anche il significato del gesto del soggetto ripreso. Mentre nelle interviste precedenti, Lisa e Richard avevano mostrato le foto delle vittime senza guardarle, tenendole di fronte a sé e presentandole alla macchina da presa, Melissa deve necessariamente guardare e indicare l'immagine dell'ecografia sul suo cellulare per renderla comprensibile al filmmaker e allo spettatore. L'inquadratura finale in cui Melissa guarda commossa l'ecografia, accarezzandosi la pancia, sembra nascere del tutto spontaneamente dal suo rapporto intimo e affettivo con questa immagine che incarna il futuro di Melissa e di Jason. Herzog fa seguire a questo momento di grande intensità una sorta di breve controcampo in cui vediamo Richard Thompson in lacrime mentre guarda la grande fotografia incorniciata del fratello adolescente. Questa scelta compositiva, che giustappone la speranza in una nuova vita al ricordo di una vita persa, sottolinea la prospettiva morale e, ancor prima, religiosa e spirituale di Herzog; il 'destino' del mondo e dell'uomo è vivere e affermare la vita contro l'oblio che lo lambisce. La gravidanza e il lutto stanno ai due estremi di questa 'urgenza di vita', senza negarsi vicendevolmente.

Nel finale, Fred Allen esemplifica con una metafora il senso morale di questa tensione: la vita, ci dice, è il trattino che lega la data di nascita alla data di morte sulle lapidi. Quella breve linea retta, che rappresenta graficamente tutte le vite, costituisce lo spazio, unico e universale, in cui l'essere umano può tentare di autodefinirsi, di agire come essere morale e come soggetto 'meritevole' di memoria. La pena di morte, fissando giuridicamente il punto finale di questa retta, priva la vita della sua essenziale apertura al futuro, sancendo l'irreparabile

### ***3.2.2 La confessione anonima: il filmmaker, il colpevole e la sua maschera***

Nei due documentari di Nick Broomfield, *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* e *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, il volto della protagonista appare come il punto di condensazione visiva della rappresentazione del soggetto condannato e come un richiamo alla dimensione umana che accomuna il criminale, il regista e lo spettatore. La follia incarnata dal volto di Aileen obbliga lo spettatore a confrontarsi in modo diretto con un essere umano 'altro', irrazionale e traumatizzato, portandolo, al contempo, a interrogarsi sulla cecità delle istituzioni

di fronte all'evidenza dello sguardo allucinato e ai vaneggiamenti psicotici di questa donna. La prospettiva politica abolizionista delineata da questa coppia di documentari non può essere scissa dall'approccio empatico del regista nei confronti di Aileen. Per Broomfield l'incontro con la serial killer, sia attraverso i materiali d'archivio sia, direttamente, ovvero nelle interviste effettuate in carcere, mira a enfatizzare, come abbiamo visto, il suo status di vittima o, quanto meno, di soggetto incapace di definirsi e di essere definito nei termini della responsabilità

Anche *Into The Abyss* di Herzog manifesta un'attenzione particolare per il volto dei condannati: i tratti estremamente infantili del viso di Perry, da una parte e la durezza inscalfibile del volto di Burkett, dall'altra, accentuano la distinzione tra i due colpevoli e le loro rispettive condanne. A differenza del dittico di Broomfield, in questo film, altrettanto schierato in favore della causa abolizionista, la relazione empatica con il singolo soggetto condannato a morte, lascia il posto a un mosaico di incontri con i soggetti sottoposti a questa pratica penale e con gli affetti delle tre vittime assassinate e di uno dei due condannati coinvolti nel caso — come ho già detto, in *Into The Abyss* ci vengono presentati esclusivamente i cari di Burkett (il padre e la moglie), scampato quasi miracolosamente alla pena di morte, mentre Michael Perry, intervistato a solo otto giorni dalla data dell'esecuzione, è da solo nel raccontare la propria storia e il destino di morte che lo attende.

Nonostante le due diverse prospettive adottate da Broomfield e da Herzog nella rappresentazione del soggetto colpevole, in entrambi i casi il volto si dà come punto di accesso privilegiato all'umanità del criminale, un'umanità negata dalla pena capitale e rivendicata e testimoniata, invece, dall'azione comunicativa e politica del documentario. Nell'immagine diretta ed essenziale del volto del *colpevole condannato*, lo spettatore trova un richiamo forte, quasi impellente, alla compassione, come valore etico fondante per la società moderna del diritto.

Ora ci occuperemo, invece, di film in cui il volto del colpevole ci viene sistematicamente negato dall'anonimato. Nei due documentari che analizzerò in questa parte non avremo più a che fare con un soggetto condannato — il cui incontro si declinava nel particolare *frame* carcerario, che regola i tempi, gli spazi e le modalità dell'interazione tra il regista e il soggetto —, bensì con la figura ambigua e sfuggente del *colpevole impunito*. *Z32* (Avi Mograbi, 2008) e *El Sicario - Room 164* (Gianfranco Rosi, 2010) sono incentrati sul racconto-confessione di due assassini in stato di libertà — per quanto ci è dato sapere almeno durante il periodo delle riprese. L'impunità che contraddistingue, rispettivamente, la vicenda di un ex soldato israeliano e di un ex sicario dei cartelli della droga messicani, è l'effetto di dinamiche politiche e di potere che prevedono e gestiscono, in modo non dichiarato — come avviene, invece, per la pena di

morte —, ma efficace, il diritto di uccidere, stabilendo *chi* può essere ucciso e *chi* può uccidere (civili palestinesi in zone di guerra o persone legate a vario titolo al narcotraffico o alla sua lotta, dai funzionari pubblici agli uomini d'affari).

Per esplorare questa doppia colpevolezza — quella del soggetto omicida e quella del sistema di potere che permette di non perseguire penalmente questi criminali, assolvendoli, in buona sostanza, dalle loro responsabilità sociali — Mograbi e Rosi si trovano ‘contrattualmente costretti’ a garantire l’anonimato dei protagonisti dei loro film. La non-riconoscibilità del colpevole, tramite la schermatura grafica post-prodotta oppure con l’occultamento materiale del volto in sede di ripresa,<sup>402</sup> impone allo spettatore e al critico una riflessione etica e politica sulla performance documentaria che è, a mio avviso, di grande interesse per il tema di questa ricerca, ovvero, la rappresentazione della colpa nel cinema *nonfiction* contemporaneo. Se il volto — chiasmo tra visione e visibilità dell’essere umano<sup>403</sup> e richiamo impellente alla dimensione essenzialmente morale del rapporto con l’altro, a un livello che Lévinas<sup>404</sup> ha definito originario, cioè pre-culturale e pre-sociale — è alla base del riconoscimento dell’altro, com’è possibile e quali sono i significati connessi alla rappresentazione di un colpevole senza volto, privato della propria identità e, quindi, sottratto alla sfera pubblica della responsabilità?

### **3.2.2.1 Z32: le maschere dell’assassino e l’impunità sistemica**

Z32 è il codice identificativo assegnato alla deposizione di un ex soldato di leva israeliano all’interno dell’archivio di *Breaking the silence*,<sup>405</sup> un progetto finalizzato a raccogliere le testimonianze di soldati israeliani coinvolti in azioni di guerra sproporzionate rispetto all’offesa o vere e proprie rappresaglie contro la popolazione civile palestinese. Mograbi, durante una prima fase di conoscenza e collaborazione in qualità di filmmaker a *Breaking the silence*, rimane colpito proprio dalla testimonianza di Z32, riguardante un’operazione punitiva contro

---

<sup>402</sup> Da una parte, Mograbi ha di fronte a sé, sia nei video-diari girati da Z32 sia nei loro incontri personali, il volto reale del soggetto intervistato, dall’altra, Rosi interagisce con un’unica fonte anonima in uno spazio altrettanto anonimo. Come vedremo queste diverse caratteristiche del frame dell’interazione regista-soggetto determinano specifiche scelte narrative e registiche.

<sup>403</sup> Cfr. P. Magli, *Il volto e l’anima: fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995. La figura retorica del chiasmo a cui si richiama la Magli in questo testo è ripresa dalla riflessione filosofica di Maurice Merleau-Ponty. In particolare, si veda M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, op. cit.; *Id.*, *Il visibile e l’invisibile*, op. cit.

<sup>404</sup> Si rimanda alle riflessioni di Lévinas sul volto discusse nella sezione precedente.

<sup>405</sup> L’organizzazione no-profit è presente online con un sito che elenca le attività e gli eventi del gruppo, oltre a un vasto archivio di testimonianze scritte e riprese di soldati israeliani che denunciano operazioni militari contro civili e contrarie ai principi della Convenzione di Ginevra; <https://www.breakingthesilence.org.il/> (consultato in data 18/08/2018).

degli agenti disarmati della polizia civile palestinese effettuata dall'esercito israeliano dopo l'uccisione di sei militari in un attentato terroristico. Il regista chiede all'ex soldato, identificato dalla sigla Z32, di partecipare a un film intervista; l'uomo acconsente, ma impone a Mograbi di non far apparire sullo schermo il proprio volto a causa del timore di essere riconosciuto dai parenti delle vittime o di poter essere in futuro incriminato all'estero.

Da questo presupposto, o meglio da questo diktat del protagonista, si origina la dialettica del film tra il racconto-denuncia di un crimine e i dispositivi di occultamento dell'identità del criminale. Intervistato da Joram ten Brink riguardo alla necessità inderogabile di celare il volto dell'ex soldato Z32, il regista israeliano ha dichiarato:

It's more important, I think, to present to the society here, to my community, those questions of sheltering our own assassins, then to expose one soldier who was really the last person in this huge chain of command. He was the person who pressed the button, but he was only the person who pressed the button. He had no power and of course the big guys are not in danger. So for me it's more important to bring it into discussion the whole issue rather than to expose one person.<sup>406</sup>

Mograbi ritiene, dunque, che l'anonimato del protagonista non costituisca necessariamente un ostacolo per la rappresentazione. Gli esecutori materiali del crimine, i soldati, si trovano all'estremità di una lunga catena di comando, che si origina a partire dai vertici dell'esercito e si propaga attraverso un'opinione pubblica largamente favorevole alla gestione politica e militare della questione palestinese da parte del governo e dei vertici dell'esercito israeliano. L'obiettivo di questo documentario non è, ci dice Mograbi, quello di mostrare il volto dell'individuo colpevole, quanto quello di indicare la maschera anonima dietro cui si celano i mandanti della violenza. L'operazione obbligata di mascheramento del colpevole può trasformarsi, allora, in una metafora dell'ingiustizia che coinvolge, per gradi differenti, tutta la società israeliana, adempiendo a una funzione tragica e teatrale, che, come vedremo, è resa ancor più esplicita dalla presenza di un coro, interpretato dallo stesso regista, con un accompagnamento musicale prima solo al piano e poi orchestrale.

Mograbi si dimostra pienamente consapevole delle problematiche etiche e politiche connesse al 'dare la parola' al colpevole e incentrate su un quesito: «com'è possibile rendere presente il soggetto della confessione, sottraendogli i tratti idiomati della sua identità?».<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> A. Mograbi, J. ten Brink, *The killer's search for absolution: Z32, Avi Mograbi*, in J. Oppenheimer, J. ten Brink (eds.), *Killer Images, Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Columbia University Press, New York 2012, pp. 270-271.

<sup>407</sup> A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, op. cit., p. 258.

Z32 mette, infatti, in scena una confessione intima e volontaria, ma, strutturalmente mancante di quel ‘costo di enunciazione’ che contraddistingue l’atto confessionale. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, per poter funzionare come pratica sociale la confessione deve comportare un sacrificio o, più genericamente, il superamento di una reticenza o di un segreto conveniente per l’enunciatore. Nella lettura foucaultiana dello sviluppo della pratica di *veridizione del sé* nella storia delle istituzioni occidentali il costo dell’enunciazione coincide in primo luogo con la sottomissione a un’autorità da parte del reo. Gli studiosi di diritto hanno evidenziato come la prospettiva di Foucault disconosca alla pena la funzione rieducativa su cui sono incentrate, invece, le teorie della giustizia penale di tutte le democrazie liberali contemporanee. Come sottolinea Nicola Selvaggi, per il filosofo francese,

tutto il ‘problema penale’ si articola [...] sulla dialettica tra potere punitivo, quale espressione del potere sovrano, e reo; mentre, invece, viene trascurata [...] la figura della vittima e, in questa prospettiva, il significato che possono assumere determinati percorsi confessionali in quei modelli in cui prevale, sull’esigenza strettamente punitiva, quella, invece, improntata a mediazione, conciliazione e riparazione.<sup>408</sup>

Rispetto a queste due chiavi di lettura principali — cioè, la confessione come dispositivo per legittimare la punizione, producendo discorsivamente il colpevole, e la confessione, invece, come parte di un processo di ‘riparazione’<sup>409</sup> della frattura sociale prodotta dall’atto criminale —, la confessione anonima di Z32 si configura come una performance difficile da inquadrare poiché non ‘dice’, ovvero non mostra, il legame tra un soggetto specifico e una colpa e non si rivolge in modo diretto alle vittime del crimine. A rendere problematico il senso e la funzione comunicativa del racconto dell’ex soldato non è solo il nascondimento dell’identità di colui che confessa, ma, a un livello più profondo, la questione relativa a chi siano i destinatari di questo atto così urgente e, allo stesso tempo, irresponsabile.

Una delle domande che guiderà l’analisi del dispositivo confessionale messo in scena da Mograbi sarà, quindi, a chi sta confessando i propri crimini Z32? Nella raccolta di saggi e interviste, curata dal filmmaker Joshua Oppenheimer e da Joram ten Brick, il capitolo che abbiamo già citato, dedicato a Z32, ricorre a un titolo significativo: *The Killer’s search for absolution*. La scelta del termine assoluzione, che rimanda a un ambito religioso o giuridico

---

<sup>408</sup> N. Selvaggi, *Le lezioni di Louvain sulla ‘confessione’ e le trasformazioni dei sistemi penali*, in L. Luparia, L. Marafioti (a cura di), *Confessioni, liturgie della verità e macchine sanzionatorie*, op. cit., p. 37.

<sup>409</sup> Il rapporto tra confessione e composizione del conflitto è evidente nel caso delle ‘Commissioni per la verità e la riconciliazione’, cioè di quei tribunali nazionali istituiti al fine di giudicare crimini politici o di messa perpetrati dallo stato o in nome delle sue leggi. Selvaggi, rileva, ad esempio che, secondo la legge istitutiva della Commissione per la verità e la riconciliazione sudafricana «il provvedimento di amnistia poteva essere concesso soltanto là dove il reo (per meglio dire: colui che fosse accusato di fatti connessi al segregazionismo) procedesse a una vera e propria ‘confessione pubblica’».», Ivi. p. 38.

ben codificato,<sup>410</sup> non è casuale. L'assoluzione, a differenza del perdono, è, infatti, un atto che compete a un'autorità istituzionalizzata — rappresentata dal sacerdote e dal giudice — e non alla vittima indefinita di un crimine. Il giovane assassino al centro di questo film — e il regista, come vedremo, sembra esserne ben consapevole — non cerca il perdono delle vittime, cioè, la riappacificazione con coloro che hanno subito il torto, quanto piuttosto una remissione della propria colpa da parte dei propri affetti o dei propri pari: la fidanzata, il regista e la società israeliana in genere. Più precisamente Z32 ambisce a essere 'scusato', ovvero giustificato, anziché giudicato,<sup>411</sup> rispetto al crimine commesso. La confessione del protagonista è più assimilabile alla verbalizzazione di un trauma subito che al racconto di una colpa a cui si vorrebbe rimediare. Nell'autorappresentarsi come vittima della propria stessa violenza, Z32 esclude dal proprio orizzonte esperienziale e comunicativo qualsiasi rapporto con il dolore dell'altro: gli uccisi, i loro cari e la loro comunità di appartenenza.

Mograbi interviene nella narrazione egoriferita del protagonista, facendo del narcisismo e dell'irresponsabilità dell'ex soldato il perno per l'articolazione di un discorso etico e politico. Ne risulta, come afferma Christa Blümlinger che:

Le but de ce type de confession n'est pas la thérapie du trouble de stress post-traumatique, mais plut la construction d'une communauté de témoins et d'enquêteurs et la démonstration de la systématique des crimes commis dans les territoires occupés.<sup>412</sup>

La costruzione di 'una comunità di testimoni e investigatori' riconduce la confessione di Z32 in uno spazio pubblico e civile, liberandola dal rischio di un 'ripiegamento' vittimista sull'esperienza trauma del colpevole, che tende a escludere o marginalizzare il dolore delle vittime e il discorso etico sulla responsabilità individuale.<sup>413</sup>

La prima parte di Z32 è dedicata alla questione del dispositivo che permetterà di filmare la testimonianza del crimine a cui ha partecipato il protagonista. È significativo il fatto che i titoli di testa siano inseriti solo dopo il ventottesimo minuto del film, a indicare la funzione di prologo di questo lungo blocco iniziale. L'introduzione contiene tutti e quattro gli elementi

---

<sup>410</sup> In ambito cattolico l'assoluzione coincide con la *remissione*, a opera del sacerdote e tramite l'atto di penitenza del fedele, dei peccati confessati, mentre nel diritto penale essa determina il *proscioglimento* dell'imputato dalle accuse a suo carico.

<sup>411</sup> Come abbiamo visto nel secondo capitolo, il filosofo francese Vladimir Jankélévitch ha proposto di distinguere perdono, oblio e scusa partitiva. Mentre il perdono ha come oggetto la colpa non espiata e 'pretende' la pienezza del ricordo della colpa nella vittima, la scusa implica una riduzione della colpa in base a criteri pratici e temporali (il calcolo dei vantaggi e l'usura del ricordo). Cfr. V. Jankélévitch, *Il perdono*, op. cit.

<sup>412</sup> C. Blümlinger, *Casques et masques: scénographies du trauma de guerre*, in Blümlinger, Lagny, Lindeperg, Niney, Rollet (eds), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2001.

<sup>413</sup> Mi rifaccio qui alla definizione di responsabilità individuale descritta nel corso del primo e del secondo capitolo soprattutto attraverso la riflessione filosofica di Hannah Arendt.



testuali principali su cui si articola il documentario di Mograbi: il video-diario di Z32 e della fidanzata, filmato durante un loro viaggio in India, la testimonianza diretta dell'ex-soldato al regista e le sequenze in cui Mograbi commenta e interroga tanto la confessione del giovane quanto il significato dell'intera performance documentaria in atto.

Il film inizia con la ripresa di un dialogo tra Z32 e la fidanzata nella camera da letto di un hotel. La macchina da presa, appoggiata ai piedi del letto, inquadra a figura intera i due giovani, i cui volti sono nascosti da un effetto sfocato, che richiama l'ovale di fumo comunemente usato in televisione per celare l'identità di un testimone. Grazie a questa conversazione lo spettatore viene messo subito a conoscenza del primo dispositivo narrativo e registico usato in questo documentario: il video-diario. Mograbi ha, infatti, affidato una videocamera digitale al protagonista, chiedendogli di usarla per riprendere in modo autonomo le proprie riflessioni personali — e della compagna — sul significato e la valenza della scelta di raccontare, allo stesso tempo in modo pubblico e anonimo, il crimine a cui ha preso parte. Ciò che emerge immediatamente dalla dialettica tra i due giovani è la rivendicazione, da una parte, e il dubbio, dall'altra, dell'autenticità del gesto di Z32. In questa scena, la ragazza fa notare al compagno l'atteggiamento spavaldo e impostato che tende ad assumere di fronte alla videocamera accesa — «parli come se volessi impressionare qualcuno», e, ancora, «parla con me, non con un pubblico immaginario» —<sup>414</sup> e che, per molti versi, richiama quella 'mentalità da soldato' posta sotto accusa nel documentario. Z32 appare toccato nel vivo da queste critiche e ribatte adducendo la ragione che l'ha definitivamente convinto a prendere parte al progetto di Mograbi: l'incapacità della fidanzata e del regista di 'comprenderlo', di riconoscergli, cioè, che nella circostanza specifica — l'uccisione sommaria di due agenti di polizia palestinesi senza alcuna colpa — egli non aveva avuto scelta. L'obiettivo dichiarato del protagonista è, perciò, dimostrare pubblicamente di essere stato a propria volta vittima di un sistema criminale che 'devia' i giovani militari, sostituendo i valori etici propri della vita civile con il principio esclusivo della forza bruta e con la minaccia costante di un nemico invisibile e onnipresente.

Questa prima scena mette, dunque, immediatamente a fuoco l'ambiguità che caratterizza la figura del protagonista e il suo atto comunicativo, in bilico tra la confessione, la denuncia e la richiesta di essere assolto e liberato dalla propria colpa. La sequenza che segue è composta in maniera affine e introduce l'altro protagonista di questo documentario, il regista. Anche Mograbi si sta auto-filmando. Come nella forma del video-diario, non vi sono operatori dietro alla videocamera e l'ambiente è quello vissuto e abitato dal soggetto enunciatore — qui il

---

<sup>414</sup> Tutti i passi citati tratti dal film sono una mia traduzione dei sottotitoli in lingua inglese tratti dall'edizione in DVD del film di Mograbi.

salotto/studio del filmmaker. Il volto del regista è inizialmente coperto da una calzamaglia. Mograbi sta mettendo in scena il *suo* Z32, interpretando il ruolo di un testimone che si sente letteralmente soffocare sotto la maschera dell'anonimato — qui la calza da donna che riproduce lo stesso effetto di copertura dell'ovale di fumo visto prima — e che decide di liberarsene, tagliando con una forbice prima le fessure degli occhi, poi quelle della bocca e del naso e, infine, si smaschera completamente. L'ingresso, nella parte conclusiva di questa scena, della moglie di Mograbi rinforza il senso di specularità tra questa parte e la sequenza iniziale; come la fidanzata di Z32, la moglie del regista, con il suo secco diniego a prendere parte a questo progetto, esprime verso i soggetti responsabili dell'atto comunicativo (il testimone e il filmmaker) un'opposizione morale, che mette in campo questioni decisive sul piano filmico e politico: si può ignorare la pretesa di giustizia delle vittime, escludendole dalla rappresentazione? Si può denunciare un crimine nascondendo il carnefice materiale? Mograbi, a conoscenza delle opinioni della moglie in merito al suo film, ironizza, invitandola a seguire il suo esempio, indossando un cappuccio.

La scena successiva ci mostra, ripresi in dettaglio, gli occhi e la bocca di Z32 mentre racconta al regista la propria esperienza durante la fase di addestramento nell'unità di élite dell'esercito israeliano presso cui prestava servizio. L'inquadratura stringe sui fori della maschera digitale da cui trapela l'umanità del volto di Z32. Questi tre punti a fuoco in mezzo alla nebbia che cela il viso del protagonista, cioè, la bocca e gli occhi, danno allo spettatore la possibilità di 'immaginare' un soggetto reale. Anche della fidanzata di Z32, camuffata con lo stesso effetto di post-produzione, possiamo percepire la concretezza. Nel caso della ragazza le riprese sono sempre tratte dal video-diario girato dall'ex-soldato. L'intervista di Mograbi a Z32 viene interrotta da una sequenza in cui è quest'ultimo a intervistare la fidanzata, chiedendole se si senta ancora arrabbiata o delusa nei suoi confronti. In prima battuta, la ragazza risponde «non più come un tempo», ma, dopo qualche risposta, diventa chiaro che si tratta più di un nervo scoperto che di una cicatrice nella relazione tra i due; la giovane si dice, infatti, incapace di proseguire l'intervista, rifiutando di esporre i propri dubbi e il proprio giudizio morale sul crimine commesso da Z32.

Il passare del tempo, il viaggio e la nuova quotidianità che li allontanano dalla colpa e dal suo contesto, hanno indotto la donna a credere di riavere accanto a sé il compagno innocente e buono di cui si era innamorata, ma non riescono a modificare l'idealità del suo giudizio morale. Come nel caso di Eichmann, anche Z32 chiama in causa una gerarchia e, a un livello più profondo, una mentalità succube di questa gerarchia, incapace, cioè, di responsabilizzarsi e di 'processare' un comando ingiusto, valutandolo sulla base della propria coscienza e del proprio

senso morale. Dopo queste due interviste per molti versi speculari — quella fatta dal regista a Z32 è caratterizzata da una sorta di mania del testimone di raccontare, sin nei minimi particolari, la propria esperienza dentro l'apparato militare, mentre l'intervista di Z32 alla fidanzata è contraddistinta dalla difficoltà di quest'ultima a esporsi e dalla sua riluttanza dichiarata a prendere parte a questo progetto documentario — ritorniamo nel salone/studio di Mograbi, dove il regista, assieme al compositore Noam Enbar, che lo accompagna al pianoforte, sta provando una canzone. Il pezzo musicale, ispirato al teatro brechtiano e, nello specifico, alle musiche di Hanns Eisler, svolge la funzione di commento, o meglio di coro, alla testimonianza in prima persona di Z32. Questo primo passaggio in musica ha un ruolo significativo nella lunga introduzione anteposta ai titoli di testa e vale la pena riportarne integralmente il testo:

Mascherare il suo volto per potergli parlare, lasciare un foro per il suo naso e per i suoi due occhi per poter avvertire il suo sorriso. Lui dice di doversi lasciare alle spalle il passato... ha ragione ad avere paura, ha ragione a sentirsi escluso, ma non ha motivo di sentirsi eccezionale... lui è solo una riserva tra le altre. Mascherare il suo volto per poter continuare a immaginarlo, lasciare un foro per il suo naso e due per i suoi occhi per poter sentire il suo sorriso e che non ha nulla di malvagio, che è solo lo stereotipo di un figlio. Mascherare il suo volto.<sup>415</sup>

Gli inserti canori ritorneranno nel corso del film con l'aggiunta di un accompagnamento orchestrale di base — meno di una decina di musicisti raggruppati nel salone della casa del regista. A livello contenutistico, come emerge già dall'estratto riportato sopra, i testi rimandano al coro delle tragedie greche e svolgono una funzione metalinguistica, interrogandosi, da un lato, sulla colpa e sul destino del personaggio e, dall'altro, sul senso della messa in scena di una maschera che cela un'identità e rappresenta il 'soldato qualsiasi', il figlio al fronte di una comunità perennemente sotto assedio.<sup>416</sup> Nel passaggio citato, Mograbi manifesta la necessità di mascherare il colpevole per poter parlare con lui e farne il testimone di un crimine di guerra rimasto impunito. La performance musicale «riprende l'effetto di distanziamento delle maschere»,<sup>417</sup> e, allo stesso tempo, si interroga sul loro senso duplice e contraddittorio:

---

<sup>415</sup> Mograbi, *Z32*, traduzione mia.

<sup>416</sup> Mograbi, anche per ragioni biografiche — ha un figlio quasi coetaneo di Z32 —, si immedesima nel padre del ragazzo e dei tanti figli mandati al fronte di una guerra apparentemente senza fine. Il rapporto tra la generazione dei padri, nati negli anni Cinquanta, poco dopo il riconoscimento internazionale dello stato israeliano, e quella dei figli mandati a combattere e a morire, prima nella *Seconda Intifada* (2000) e poi nella *Seconda Guerra del Libano* (2006) è un tema caro anche allo scrittore David Grossman. Va inoltre specificato che in Israele la leva è obbligatoria per uomini e donne, rispettivamente per due anni e otto mesi e due anni, a partire dai diciotto anni e che di media il 70% dei giovani coscritti presta servizio.

<sup>417</sup> «Pour répondre au second défi éthique et esthétique (“Je suis en train d’héberger un assassin dans mon film”), Mograbi invente un dispositif d’auto-confession. Celui-ci repose sur une mise en scène musicale qui évoque l’opéra brechtien (...) et reprend l’effet de distanciation», C. Blümlinger, *Casques et masques: scénographies du trauma de guerre*, op. cit., p. 157.

nascondere un assassino e proteggere un testimone.

L'ultima parte di questa lunga introduzione ci mostra l'avvicinamento in auto di Mograbi, e Z32 — rispettivamente alla guida e sul sedile posteriore —, al luogo in cui è avvenuta l'uccisione. Durante il tragitto verso questa località remota, Z32 appare sempre più agitato e dubbioso. Se nell'intimità di una stanza d'albergo condivisa con la fidanzata e nel salone in casa del regista il protagonista tende a mostrarsi pienamente sicuro di sé e di ciò che ricorda e racconta, in prossimità della scena del delitto il ragazzo diventa taciturno e la sua memoria sembra farsi sempre più incerta. Questo viaggio, infatti, lo espone a un rischio sconosciuto rispetto agli altri due contesti, quello di essere identificato, di incontrare persone vicine alle sue vittime. Il montaggio enfatizza questa discrepanza intervallando alle scene in auto degli estratti dell'intervista in cui Z32 continua il racconto della propria esperienza nell'esercito e gli effetti su di lui di una mentalità esasperatamente machista, sottoposto a un costante stato d'allerta. «Ogni bambino sopra i cinque anni può essere una minaccia», afferma il giovane, e secondo le regole di ingaggio dell'esercito israeliano è legittimo sparare a qualsiasi fonte di pericolo, anche se armata solo con una pietra. A conclusione di questa sequenza si torna nuovamente sul primo piano offuscato della ragazza, ma questa volta a parlare è la voce fuori campo di Z32 — che qui, lo ricordiamo, svolge la funzione di operatore amatoriale. L'ex-soldato spiega la ragione per cui è così interessato a filmare il giudizio morale della compagna nei suoi confronti; per il ragazzo, la donna incarna, infatti, il senso di colpa da cui si sente perseguitato. Z32 vuole lasciarsi alle spalle il passato e per farlo ritiene di dover partecipare a questo progetto documentario al fine di rivendicare la propria non-responsabilità rispetto al delitto a cui ha preso parte, descrivendosi come il prodotto della propaganda israeliana e come lo strumento o, meglio, l'ingranaggio di una strategia politica e militare finalizzata a disumanizzare i palestinesi agli occhi dei giovani soldati della leva israeliana. Subito dopo questo momento viene applicata sul volto del protagonista la seconda tipologia di maschera, una sorta di superficie di cartapesta o di gesso digitale, a sottolineare il riferimento costante del documentario al teatro e, nello specifico, alla forma tragica come luogo di rappresentazione della comunità — della *polis* — e dei suoi drammi etici — il conflitto tra l'ordine della legge e la coscienza individuale.

Dopo i titoli di testa — stranamente inseriti dopo oltre ventotto minuti e che scorrono sulle immagini dell'appartamento di Mograbi, prima ripreso dall'esterno e poi dall'interno suggerendo un movimento d'ingresso in una dimensione privata e intima — ritroviamo la giovane coppia in una sequenza tratta dal loro video-diario. Z32 dice di desiderare profondamente di essere *perdonato* dalla fidanzata e di venire così *assolto* dalla propria colpa.

La risposta della donna mette, in primo luogo, a fuoco l'inconciliabilità dei due termini. Il perdono, infatti, implica un pentimento e la volontà di assumersi pubblicamente le proprie responsabilità, che l'assoluzione, così come la scusa e la liquidazione, ignorano. Come ha scritto Jankélévitch, «bisognerebbe, per chiedere perdono, dichiararsi colpevoli, senza riserve né circostanze attenuanti»,<sup>418</sup> ma Z32, in passato, si è sempre rifiutato di riconoscere che, in quella situazione, egli avrebbe potuto agire diversamente, rifiutandosi di compiere il male e, valutandolo, in quanto tale — mentre per Z32 l'azione militare non può configurare una colpa individuale, ma solo collettiva e sistemica. Chiedere perdono, gli ricorda la donna, non significa liquidare il passato, bensì avere il coraggio di affrontarlo, ricordarlo e condannarlo, mentre, come sottolinea il regista,

When he says 'Do you forgive me?', he actually asks 'Can you still love me? Will you stay with me?' It's not real forgiveness, it's a sort of forgiveness within an image of what you expect your spouse to be. He asks for acceptance, not forgiveness for the act of violence.<sup>419</sup>

Dopo questo dialogo tra la coppia il documentario presenta una seconda intervista di Mograbi a Z32 e questa volta l'identità del protagonista viene camuffata da una maschera virtuale che riproduce un vero viso — costruito artificialmente a partire dal volto di un amico del figlio del regista. Il grado di verosimiglianza raggiunto qui dal creatore degli effetti speciali, Avi Mussel, è tale da indurre lo spettatore a credere per un momento di poter riconoscere il colpevole. L'impressione di realtà prodotta da questo effetto collassa, però, non appena Z32 avvicina le mani al volto per fumare, ed esse scompaiono sotto la maschera digitale, mentre il fumo esce dai fori lasciati attorno agli occhi — tutte e tre le tipologie di maschera presenti nel film lasciano scoperte la bocca e gli occhi dei due protagonisti. Da questo momento in poi i due giovani ci verranno mostrati con le fattezze realistiche di loro coetanei e il dialogo tenderà sempre più verso l'evento traumatico al centro di questa performance. L'avvicinamento al momento dell'assassinio si articola lungo tre versanti strettamente connessi tra loro; l'esplorazione di Z32 e Mograbi del luogo in cui è avvenuto il delitto, il resoconto dettagliato dell'accaduto fatto dall'ex-soldato nell'intervista rilasciata al regista e le sequenze del video-

---

<sup>418</sup> V. Jankélévitch, *Pardoner?*, Éditions du Seuil, Paris 1986, trad. it. di D. Vogelmann, *Perdonare?*, Giuntina, Firenze 1988, p. 40. Questo breve saggio scritto nel 1971 fa, in un certo senso, da contraltare alla morale iperbolica del perdono presentata nel testo del 1967, *Le pardon*, che abbiamo già citato, spostando l'attenzione dal soggetto che perdona a colui che richiede il perdono. Nella prospettiva esistenzialista del filosofo francese si può perdonare solo colui che chiede perdono alle proprie vittime, riconoscendosi colpevole. Non si può, cioè, perdonare se non all'interno di una relazione sincera con l'altro.

<sup>419</sup> A. Mograbi, J. ten Brink, *The killer's search for absolution: Z32, Avi Mograbi*, op. cit., p. 275.

diario in cui la fidanzata di Z32 ‘interpreta’, su sollecitazione del ragazzo, la storia di questo crimine.

Le performance della giovane — a cui viene chiesto, prima, di raccontare la storia come se la stesse riferendo a un amico e, poi, di recitarla come se lei ne fosse la protagonista — sono segnate dall’impossibilità di dire, da un fallimento costante della parola di fronte alla violenza dei fatti. La ragazza non ricorda — «She has, like most people, found ways to inhibit the story, although she heard it many, many times, and even on video she hears it, and yet she doesn’t remember. Again and again» — o, meglio, non può né vuole immaginare l’assassinio poiché ciò, come lei stessa dirà verso il finale, significa ammettere di amare un assassino e doversi confrontare con la sua incapacità di chiedere perdono alle vittime e, di conseguenza di intraprendere il percorso riparativo della giustizia. I fallimenti delle performance comunicative della ragazza esprimono l’indicibilità della violenza e il suo potere disgregante per la memoria e le relazioni umane. La dialettica tra l’eccesso di dettagli nel flusso di parole di Z32 e la riluttanza a ricordare e a raccontare della donna è sottolineata dal commento in musica di Mograbi che, gradualmente, si inserisce nel dramma etico vissuto dalla coppia. Questo conflitto si trova, anzitutto, raddoppiato nel contrasto tra il regista e la moglie, che Mograbi ci narra con queste parole:

Mia moglie mi chiede di non filmarlo qui nel nostro soggiorno. Lei dice: “questo non è materiale per un film!”. Lei non comprende dove conduca tutto questo. “Perché aiutarlo a trovare la sua strada? È una storia sporca, non un musical da quattro soldi.” Lei dice: “questo non è materiale per un film. Lui sta recitando la parte del peccatore pentito, e tu dovresti ricoprire il ruolo del testimone. Lui ti sta usando per purificarsi e tu metterai a segno un altro film profondo. Smettila di flirtare con il male, tu e lui non siete sulla stessa barca. Promettimi che non lo filmerai qui, nel nostro salotto!”.

Dal punto di vista del montaggio questa sovrapposizione tra piani narrativi differenti è rafforzata dal ricorso a dissolvenze incrociate sempre più prolungate — la sovrimpressioni tra la scena in uscita e quella in ingresso dura, in alcune occasioni, circa una decina di secondi. La loro funzione espressiva è sottolineata dal mixaggio e dall’abbassamento dei livelli dei suoni in campo e dall’emersione della musica eseguita da Mograbi e dalla piccola orchestra. Nell’ultimo e più intimo dialogo tra Z32 e la compagna, il primo piano del regista che canta compare e scompare, tramite un effetto di sovrainpressione, sulle immagini dei due giovani. Anche qui l’intervento di Mograbi nei panni del corifeo si confronta nuovamente con il giudizio della moglie:

Oy, mia moglie dice  
Oy, non puoi perdonare un assassino  
Oy, ma tra di noi  
Oy, si può perdonare un assassino  
Oy, il fatto è che sto proteggendo un assassino  
Oy, nel mio film.

L'effetto straniante generato contemporaneamente dalla musica, dal testo — scandita dall'esclamazione di lamento in yiddish 'oy' — e dalla sovrimpressione tra il primo piano del regista e l'inquadratura dei due giovani, invita lo spettatore ad assumere un atteggiamento critico nei confronti del dramma vissuto dai protagonisti. Il commento musicale riproduce lo stesso movimento di oscillazione dal particolare all'universale svolto dalle maschere digitali — «comme dans le théâtre grec, le masque a pour effet de transformer le soldat en archétype et de donner à son discours une portée universelle».<sup>420</sup>

Le sequenze del video-diario di Z32 e la performance musicale del regista mettono a fuoco una dialettica affine tra femminile e maschile nelle due coppie rappresentate. L'azione testimoniale e documentaria dei protagonisti maschili persegue apertamente degli obiettivi chiari e, per molti versi, egoistici — come abbiamo visto prima, riportando le parole della moglie, Mograbi canta «lui ti sta usando per purificarsi e tu metterai a segno un altro film profondo»; nell'intervista a ten Brink il regista fa propria l'accusa ironica e tagliente della moglie: «I use him and he uses me. I use him [...] to be even more famous, for my own career».<sup>421</sup> Le figure femminili rappresentano un elemento di ostacolo e di complessificazione rispetto alle intenzioni e ai propositi comunicativi della controparte maschile. Le due donne fanno entrare nelle performance del testimone e dell'autore la dimensione idealistica del giudizio morale, in contrasto con il calcolo pratico ed egoistico. Alla ricerca di assoluzione di Z32 e alla volontà di realizzare un film di denuncia di Mograbi si contrappongono le voci femminili, nel loro interrogarsi e interrogare l'altro sul significato e sul costo di questo desiderio di rappresentare. Quale valore attribuire alla testimonianza di un colpevole che rifiuta il confronto con le vittime e con la condanna (eventuale) della giustizia? Cosa implica mettere in scena la colpa e, al contempo, proteggere il colpevole?

---

<sup>420</sup> A. Schweitzer, *Mograbi fait son théâtre grec*, in "Cahiers du cinéma", n. 642, Février 2009, p. 27.

<sup>421</sup> A. Mograbi e J. ten Brink, *The killer's search for absolution: Z32, Avi Mograbi*, op. cit., p. 280.

Queste considerazioni diventano sempre più impellenti nel corso del film, a mano a mano che emerge nel racconto del protagonista il piacere del delitto, narrato con sempre più fervore da Z32 e descritto come un momento di esaltazione e di regressione infantile collettiva — nel suo racconto, il protagonista fa largo uso di onomatopее come ‘*ta-ta-ta*’ per gli spari, mimando con la mano una pistola. La reiterazione di questo gesto sembra proprio rimandare alla guerra come gioco infantile. Gli altri personaggi, il regista e la giovane compagna, conoscono e temono il potere seduttivo della guerra e della violenza che Z32 ha esperito nel campo e che trapela dalla sua testimonianza. La ragazza rifiuta di relazionarsi con questo aspetto ‘oscuro’ del partner. Quando Z32 le chiede di ‘interpretarlo’, cioè, di imitare il modo in cui lui racconta la propria storia, la ragazza trasforma la testimonianza in una parodia del machismo anti-arabo. Mograbi dà, invece, voce col suo coro a una sorta di dolore e compassione dei padri, cantando:

almeno è preoccupato per questo e lo sta combattendo. Almeno sta combattendo il fatto di aver ridotto un uomo a una macchia (di sangue). Gli ha sparato a bruciapelo e gli è piaciuto. E ora deve combattere col fatto di aver provato piacere.

In conclusione, Mograbi sa che mettere in scena un colpevole senza identità significa percorrere una strada pericolosa dal punto di vista politico. Per questa ragione le diverse tecniche di camuffamento digitale risultano di primaria importanza nella rappresentazione. Come ha messo in evidenza Emmanuelle André, esse celano e, allo stesso tempo, ricostruiscono l’identità umana del colpevole:

Un trajet se dessine alors, dans le temps du modelage numérique mis au service du déroulement cinématographique, qui ravive le travail de la figure: non plus figurer pour donner forme à une matière, mais défigurer pour redonner un visage d’homme. Autrement dit, il s’agit de laisser advenir sur le visage la part d’humanité que le récit lui retranche et d’instaurer une dialectique entre le vu et le non-vu.<sup>422</sup>

Questo percorso dialettico tra il visto e il non-visto si chiude con un lungo e silenzioso sguardo in macchina della fidanzata di Z32, uno sguardo che sembra interpellare lo spettatore e, al contempo, esprime l’ostilità della donna nei confronti del medium e del suo potere di riaprire ferite che si credevano guarite dall’oblio.

---

<sup>422</sup> E. André, *Images défuntes*, in “Images Revues”, n. 8, Avril 2011. Articolo consultabile online all’indirizzo <http://imagesrevues.revues.org/486> (consultato in data 28/08/2018).



### 3.2.2.2 *El sicario – Room 164: il cappuccio del boia*

Il protagonista del documentario di Gianfranco Rosi è un ex sicario dei narcos messicani, uscito dalla violenta macchina criminale dei cartelli della droga a seguito di un'improvvisa conversione religiosa. Anche in questo caso, al centro della rappresentazione vi è un colpevole impunito che si presta a partecipare al progetto documentario solo a patto di non vedere rivelata la propria identità. Si tratta, dunque, di un'altra confessione problematica — mancante del costo di enunciazione che caratterizza il 'dir vero' di sé e, di conseguenza, di un enunciatore autenticamente *responsabile* della propria testimonianza.

Il punto di partenza del film del regista italiano è nuovamente un resoconto scritto: il racconto/reportage del giornalista americano Charles Bowden, *The Sicario. A Juárez hitman speaks*, pubblicato nell'edizione statunitense di *Harper's* nel Maggio 2009.<sup>423</sup> Il confronto con la fonte letteraria rivela immediatamente la corrispondenza, pressoché perfetta, tra le due performance testimoniali del sicario di Juárez: gli episodi narrati, l'ordine dell'esposizione e, persino, i gesti che la accompagnano sono identici nell'articolo scritto da Bowden — che è anche co-autore del film — e nel documentario girato da Rosi. In questo senso, possiamo dire che il sicario si attiene a un copione in cui la sua stessa storia, dall'ingresso nel mondo della criminalità alla conversione, segue uno schema chiuso, disegnando una parabola di dannazione e redenzione scritta e messa in scena da un soggetto-attore.

Mentre il protagonista del documentario di Mograbi celava la propria identità per paura, da un lato, delle conseguenze penali e, dall'altro, della vendetta delle vittime — due minacce, in realtà, non così concrete e scontate considerata la situazione politica e militare israeliana — il sicario dichiara di essere a conoscenza di una taglia di 250.000 dollari sulla sua testa, fissata dal cartello per cui lavorava. Lo *status* di fuggitivo del protagonista rende impossibile a Bowden e a Rosi la costruzione di una relazionalità autentica con il protagonista. Il sicario è rappresentato come una fonte e trattato come un informatore; in entrambi i casi l'intervista si svolge nella stanza anonima di un motel ai confini tra Stati Uniti e Messico e il volto dell'uomo *appare* irriconoscibile al lettore/spettatore. Se nel documentario l'uomo indossa un cappuccio nero, che copre integralmente la testa, nell'articolo del giornalista statunitense la descrizione fisica del personaggio evita accuratamente ogni particolare identificativo e, persino, espressivo:

---

<sup>423</sup> C. Bowden, *The Sicario. A Juárez hitman speaks*, in "Harper's Magazine", May 2009. Una copia dell'articolo è consultabile a questo indirizzo, <https://harpers.org/archive/2009/05/the-sicario/> (consultato in data 3/9/2018).

He is of average height, he dresses like a workman with sturdy boots and a knit cap. If he stood next to you in a check-out line, you would be unable to describe him five minutes later. Nothing about him draws attention. Nothing. He has very thick fingers and large hands. His face is expressionless. His voice is loud but flat.<sup>424</sup>

La maschera che nasconde il sicario messicano nel film del regista italiano è impenetrabile. Dagli strati di stoffa nera finemente traforata l'uomo intravede solo la porzione di realtà necessaria a disegnare sul quaderno e a muoversi nello spazio, ma da questi veli essi non trapela nulla che possa nemmeno ricordare allo spettatore il volto di un uomo. Rosi ci pone, in sostanza, di fronte a una massa nera e informe, che si nega perciò come corpo umano. Le soli parti visibili, ovvero riconoscibili, del corpo filmato da Rosi sono le due grandi mani callose che fanno retoricamente da parte per il tutto del killer, che le ostenta di fronte alla macchina da presa come vere e proprie armi fatte per uccidere. Queste mani, nel loro isolamento visivo e nella sproporzione<sup>425</sup> rispetto al corpo e nel loro gesticolare frenetico, mimano, durante il resoconto, con la stessa energia furiosa tanto gli strangolamenti quanto le preghiere.

Sullo sfondo di queste due azioni, alle estremità della vita eccessiva del protagonista, il racconto di un susseguirsi di strette di mano tra la politica, la polizia e i narcos. Come ha evidenziato Mark Peranson, le scelte della messa in scena cinematografica coinvolgono lo spettatore nel medesimo sistema di fiducia entro cui si dipana il vissuto del testimone:

“Trust” is itself the film’s theme. The story that the sicario narrates is one of trust: between himself and his patron, the other members of the cartel, between the drug barons, the police, and the local (and federal) governments of both Mexico and the US. Just as important as money, trust is what holds this system together, and a breakdown of trust is in fact what ironically ignites the sicario’s third-act transformation into a man of faith.<sup>426</sup>

Il film di Rosi ci invita a fare un vero e proprio atto di fede rispetto a questa testimonianza, senza esibire prove o ricostruzioni attendibili, ma affidandosi all’orientamento cognitivo determinato nello spettatore dalla sola etichetta ‘documentario’. Il genere documentario di per sé richiede *un atto di fede* che qui è esibito nella propria essenza slegata da qualsiasi logica di verifica e interrogazione. Le scelte narrative ed estetiche adottate da Rosi portano agli estremi quel percorso di emancipazione dal dato fattuale che, come abbiamo visto, attraversa per intero

---

<sup>424</sup> Ivi, p. 48.

<sup>425</sup> La grandezza delle mani del protagonista è accentuata dal ricorso a un obiettivo grandangolare che deforma gran parte delle riprese effettuate nella camera del motel.

<sup>426</sup> M. Peranson, *El Sicario Room 164*, in “CinemaScope”, Issue 45. Articolo consultabile online all’indirizzo <http://cinemascope.com/spotlight/spotlight-el-sicario-room-164-gianfranco-rosi-franceus/> (consultato in data 01/09/2018).

il cinema documentario contemporaneo.

A differenza della complessità e della stratificazione dei livelli della rappresentazione in Z32, qui la testimonianza è presentata per sottrazione, nel suo mero darsi come parola, ovvero, come scrittura senza soggetto, segno grafico e citazione ripetibile all'infinito, secondo la prospettiva linguistico-filosofica derridiana. *El sicario – Room 164* rinuncia, dunque, al potere del cinema documentario di mostrare l'uomo con il suo volto e il reale attraverso le vite di coloro che lo abitano. La violenza narrata dal sicario si avvale solo delle immagini scarabocchiate in modo frettoloso e compulsivo su un bloc-notes. Alle figure stilizzate, agli schemi, alle parole chiave e alle sottolineature è affidato il compito di 'spiegare' l'atrocità del crimine.

L'intervista si svolge nell'arco di una giornata ed è interamente girata nella stanza di un motel nei pressi di Juárez — nel 2009, durante le riprese del film, la città con più omicidi al mondo.<sup>427</sup> Gli spazi vuoti e insignificanti della stanza 164 ci vengono mostrati all'inizio del film con una serie di lunghe inquadrature fisse. In questa sorta di non luogo si inserisce la figura massiccia e incappucciata del sicario che, prima dell'inizio vero e proprio dell'intervista-confessione, sostiene di aver rapito e torturato una persona proprio in quella stanza. Uguale a migliaia di altri, questo ambiente riporta alla memoria dell'uomo una delle tante violenze perpetrate nel suo passato. La stanza 164 come spazio anonimo, concepito e organizzato in serie come tutte le camere dei motel, fa da cassa di risonanza alla violenza 'professionale' del protagonista e del sistema criminale a cui era affiliato. Le torture e gli omicidi non sono vissuti e narrati come eventi traumatici, ma come prodotti di un lavoro che richiede abilità, devozione cieca verso il proprio 'padrone' e, persino, l'assenza di istinti sadici.<sup>428</sup>

Come in *S21: La macchina di morte dei Khmer rossi* (*S.21, la machine de mort Khmère rouge*, Rithy Panh, 2003) e *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012),<sup>429</sup> l'assassino, nel corso del film, mette in scena i propri crimini, mimando con enfasi la tortura di una delle tante vittime rapite durante la sua attività per i cartelli. Anche qui, l'*auto-mise-en-scène*<sup>430</sup> del

---

<sup>427</sup> Il film riporta sullo schermo nero prima dei titoli di coda il dato di oltre 5000 persone uccise in questa città dal gennaio 2008 alla fine del 2009. Per un approfondimento sull'emergenza della violenza nella città messicana in quegli anni si veda, E. Vulliamy, *Life and death in Juárez, the world's murder capital*, in "The Guardian", October 2009, <https://www.theguardian.com/world/2009/oct/04/mexico-drugs-death-squads-juarez> (consultato in data 01/09/2018).

<sup>428</sup> A questo proposito riporto un passaggio dell'articolo di Bowden particolarmente significativo: «he resents people who like to kill. They are not professional. Real sicarios kill for money. But there are people who kill for fun. "People will say, 'I haven't killed anyone for a week.' So they'll go out and kill someone. This kind of person does not belong in organized crime. They're crazy. If you discover such a person in your unit, you kill him. The people you really want to recruit are police or ex-police, trained killers.»), C. Bowden, *The Sicario. A Juárez hitman speaks*, op. cit.

<sup>429</sup> Per un approfondimento sul *reenactment* in questi due film si rimanda a R. Stam, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, Wiley-Blackwell, Hoboken New Jersey, 2015.

<sup>430</sup> Il termine è stato utilizzato nelle analisi sul cinema documentario di C. de France, *Cinéma et Anthropologie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1998 e in quelle, già citate, di Comolli, J.L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., pp. 122-143.

carnefice è caratterizzata da una sollecitudine disturbante, in cui il soggetto *interpreta*, in modo fisico, le azioni violente commesse come se si svolgessero su un palcoscenico o al cospetto di un pubblico. Mentre i film di Panh e Oppenheimer presentano queste performance come atti di auto-accusa, inserendole in un discorso politico che *mostra* il volto dei colpevoli — in contesti sociali in cui il passato è stato forzatamente rimosso e le colpe sono rimaste impunte — il documentario di Rosi accoglie la confessione del protagonista in uno spazio sicuro in cui il peccato è scisso dal peccatore come nel segreto di un confessionale. Le scelte registiche e stilistiche di *El Sicario* producono, quindi un paradosso: «that Rosi's uncompromising aesthetic results of compromised circumstances»,<sup>431</sup> La regia, in altre parole, rafforza la ritualità impersonale di questa confessione, irrelata ai bisogni umani, o meglio terreni, di perdono e di giustizia. Il *dir vero su di sé* del protagonista è assimilabile a una pratica tanto codificata e teatrale da apparire sospetta agli occhi dello spettatore. Questa confessione, che ha come interlocutore esclusivo Dio, si riduce, come direbbe Foucault, «a una condizione indispensabile per l'assoggettamento a un rapporto di potere [...] sotto il segno dell'obbedienza e della mortificazione del sé».<sup>432</sup> Il sicario si confessa di fronte alla macchina da presa non per cercare, più o meno egoisticamente un'assoluzione da parte dell'altro, ma per testimoniare pubblicamente la propria fede cieca nel Dio che l'ha salvato, strappandolo da morte certa.

Così come aveva messo in scena i propri crimini, nel finale di questo documentario, il protagonista mette in scena la propria conversione. L'incontro con Dio in una chiesa evangelica è narrato come un'esperienza corporea sconvolgente, vissuta e (ri)rappresentata con la stessa frenesia fisica delle torture e degli omicidi. In questo senso, l'ex sicario reitera l'idea di un io asservito, un tempo ai narcos e ora a Dio, indifferente a qualsiasi forma di introspezione e di empatia verso l'altro. In questo isolamento egotico del protagonista, sottolineato attraverso l'essenzialità estrema della regia, la crudeltà dei crimini compiuti emerge in tutto il suo orrore. L'assenza in tutto il film di figure umane, dei loro volti e dei loro sguardi, provoca uno spaesamento nello spettatore e fa sì che l'immagine sempre fuori campo della violenza saturi per intero la rappresentazione

*El sicario*, non mira ad articolare una riflessione etica e politica sulla realtà della criminalità organizzata e della corruzione in Messico, quanto a scioccare lo spettatore con una performance interamente basata sul potere del non-visibile, sulla suggestione delle parole e dei segni. Il documentario di Rosi è per molti versi anti-cinematografico poiché preclude alla macchina da

---

<sup>431</sup> M. Goldberg, *Direct Address. IFFR 2011: Gianfranco Rosi's El Sicario Room 164 and Ben Russell's Trypps #7 (Badlands)*, in "MUBI, Notebook Festival", 21/02/2011. Articolo disponibile online all'indirizzo <https://mubi.com/notebook/posts/direct-address-iff-2011-gianfranco-ro-si-el-sicario-room-164-and-ben-russells-trypps-7-badlands> (consultato in data 2/09/2018).

<sup>432</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero*, op. cit., p. 98.

presa la possibilità di cogliere la realtà di un volto (*El Sicario*) e di un luogo (*Room 164*). L'assenza in tutto il film di immagini relative alla realtà della criminalità messicana fa sì che le parole del protagonista, le sue rappresentazioni grafiche e attoriali, acquistino una capacità immaginifica totalizzante. Lo spettatore si trova così forzato a colmare il resoconto verbale, grafico e teatrale dei crimini commessi dall'uomo di Juárez con immagini ricavate dal proprio immaginario a metà strada tra la cronaca del reale e la finzione. Perché il meccanismo di Rosi possa funzionare deve esistere ed essere effettivamente operativo il patto fiduciario che lega l'autore alla rappresentazione del reale e allo spettatore, secondo la prospettiva analitica proposta da Odin e Carroll. La performance documentaria di Rosi sfrutta una precondizione del genere documentario, ovvero, la fiducia nella sincerità del regista e dei protagonisti, per mettere in scena la pervasività della violenza, la sua forza pre-razionale e illogica. Le atrocità perpetrate dal sicario si trasformano in questo documentario in un flusso di parole e di segni, prima ancora che di immagini, che esasperano l'orrore proprio nella misura in cui lo sottraggono alla rappresentazione, negandoci l'immagine.

### ***3.2.3 Le declinazioni della colpa nel racconto documentario***

L'analisi svolta fino a questo punto ha avuto come oggetto dei film in cui la performance documentaria si realizza in uno spazio che possiamo definire di *prossimità* tra il regista e il soggetto colpevole. Come abbiamo approfondito attraverso i due temi del *volto* e della *maschera*, questa vicinanza si declina e agisce all'interno di un campo di forze, al contempo attrattive e repulsive, che legano e contrappongono il regista e il soggetto rappresentato. Il *frame* carcerario — nello specifico quello estremo e disumanizzante del braccio della morte — e la situazione comunicativa determinata dall'anonimato — tanto dell'ex soldato israeliano quanto del fuggitivo messicano — generano in entrambi i casi un effetto di disgregazione dell'identità del colpevole, trasformata e sottomessa all'interno del rapporto totalizzante dei con la punizione e la condanna o della fuga dalla giustizia e dal confronto con le vittime. Nei film discussi, la performance documentaria ha agito rivelando le criticità di questo incontro con l'altro *mediato* dalla carcerazione o dalla segretezza, lasciando sullo sfondo la ricerca della verità fattuale del crimine, la sua datità fatta di prove e documenti così come la sua logica interna ricostruita a smontata dalle istanze in campo, la difesa e l'accusa — la colpevolezza del singolo, come abbiamo visto, funziona più come chiave d'accesso a una riflessione politica

estesa ai sistemi di potere e mediatici che non come un'esplorazione dell'intimità e dell'esperienza vissuta dal criminale.

L'effetto quasi paradossale di questo movimento — dall'evento delittuoso al soggetto criminale come testimone, allo stesso tempo complice e vittima, della possibilità e del potere distruttivo del male — è che più ci avviciniamo umanamente all'individuo colpevole più la violenza commessa, in un certo senso, si *depersonalizza*. Il volto alienato di Aileen Wuornos e quello troppo infantile di Michael Perry, così come le maschere digitali impresse sul viso di Z32 e il cappuccio nero che nasconde il sicario nel film di Rosi, danno corpo a un *altro* che interpella e sfida la capacità empatica dello spettatore e la sua predisposizione a immedesimarsi con il soggetto umano rappresentato nel documentario. Se il colpevole, come afferma Peters,<sup>433</sup> non può essere un *testimone autentico* del proprio stesso crimine, egli può comunque diventare — e questi film lo dimostrano — una *prova* viva della dimensione relazionale, sociale e politica della violenza che attraversa la storia umana più recente e non solo. La rappresentazione del criminale non punta qui, perciò, a esplorare e indagare il legame psicologico tra il male e il suo agente,<sup>434</sup> quanto a farsi luogo di una riflessione pubblica sulla pervasività della violenza nelle istituzioni e nelle strutture sociali contemporanee.

I documentari che analizzerò in questa seconda parte sono caratterizzati, invece, da quella che possiamo definire una relazione a distanza con il colpevole. *A German Life* (Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer, 2016), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), e *Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017), nella loro eterogeneità contenutistica e stilistica, si confrontano tutti con un colpevole fuori campo o, in un certo senso, eccentrico rispetto al *focus* della rappresentazione. Mentre nel film di Jarecki il colpevole compare fisicamente sulla scena — sebbene in modo sfuggente e mai per molto tempo — e vi permane come un'ossessione o come una presenza fantasmatica nel presente dei soggetti rappresentati, in *A German Life* e *Casting JonBenet* il colpevole vero e proprio — cioè, il responsabile individuale del crimine, colui che, secondo Hannah Arendt e Karl Jaspers è sanzionabile dalla giustizia umana — è rimosso dallo spazio filmico e la colpa è osservata come evento lontano nel tempo, sottratto alle possibilità della giustizia e della legge.

In questi tre documentari assistiamo, in sostanza, a un movimento opposto a quello descritto nei lavori analizzati precedentemente: mentre prima l'immagine del colpevole era al centro di

---

<sup>433</sup> J. D. Peters, *Witnessing*, op. cit.

<sup>434</sup> Per Freud e per alcuni tra i suoi epigoni più noti, come, ad esempio, Melanie Klein, il criminale realizza un destino inscritto nell'inconscio al fine di liberarsi dall'angoscia che lo affligge. In questa visione, il colpevole e, nello specifico, il suo senso di colpa interiorizzato, precedono il crimine che è, dunque, il risultato di pulsioni di natura patologica non processabili razionalmente dal soggetto.

una dinamica di disseminazione della violenza e della colpa dal singolo alle strutture sociali e relazionali in cui egli o ella era inserito, qui, invece, sono le diverse immagini e prospettive sul colpevole, disseminate nella memoria di persone che ne hanno condiviso l'ambiente storico, politico e professionale (*A German Life*), familiare (*Capturing The Friedmans*) e socio-culturale (*Casting JonBenet*), a guidare il racconto documentario. Lo spostamento dello sguardo registico dal soggetto colpevole ai testimoni diretti e indiretti della sua vita ci porta a confrontarci, da un lato, con la natura traumatica del crimine, ovvero con il suo impatto nella memoria collettiva, e, dall'altro, con le questioni della responsabilità individuale e del giudizio morale.

Come ho sostenuto all'inizio di questo capitolo, l'ordine espositivo che ho qui sintetizzato vuole, piuttosto, funzionare come un metodo di analisi — uno tra i tanti — aperto alle contaminazioni con la *fiction* e alle complessità del discorso cinematografico sul reale e, allo stesso tempo, consapevole del valore politico connesso al cinema del reale e alla narrazione mediatica del crimine. Il colpevole, il testimone e la vittima — figura che qui non viene affrontata in maniera diretta, ma che fa, ovviamente, da sfondo costante alle rappresentazioni che interroghiamo — costituiscono una triade soggetta a conflittualità irriducibili, a contraddizioni e a sovrapposizioni continue, ed è proprio a queste tensioni e a questa complessità che si rivolge la seconda parte di questa analisi.

### ***3.2.3.1 La colpa metafisica e la responsabilità collettiva: A German Life***

*A German Life* è un film-intervista a Brunhilde Pomsel, una donna berlinese di 103 anni che lavorò come segretaria personale del ministro della Propaganda del Terzo Reich, Joseph Goebbels, dal 1942 sino alla resa nazista nel maggio del 1945. Nel 2015 un collettivo di registi austriaci coglie l'occasione «più unica che rara di ritrarre uno degli ultimi testimoni attivamente coinvolti nell'apparato del potere nazionalsocialista»,<sup>435</sup> realizzando un documentario di 113 minuti sul racconto in prima persona di questa lucida e credibile narratrice, a partire dalla sua infanzia e giovinezza nella Germania pre-nazista degli anni Venti e Trenta fino ad arrivare alla sua detenzione, dal 1945 al 1950, nei campi di prigionia russi nella Germania occupata. Oltre alla lunga intervista in bianco e nero a Frau Pomsel il film si compone di altri due elementi testuali: le immagini e le registrazioni audio d'archivio dell'epoca e delle brevi citazioni tratte dal diario di Goebbels.

---

<sup>435</sup> *Domande e risposte con i registi*, in “*A German Life*”, Real Cinema Feltrinelli (DVD).

Il materiale d'archivio che punteggia il film-intervista è tratto da riprese e registrazioni originali,<sup>436</sup> provenienti in massima parte dal *Holocaust Memorial Museum* di Washington e dallo *Steven Spielberg Film and Video Archive*, ed è caratterizzato da una notevole eterogeneità sia contenutistica sia formale — si passa, ad esempio, da un film amatoriale degli anni Trenta ai cinegiornali italiani e dai discorsi radiofonici di Hitler e Goebbels ai film di animazione della propaganda anti-nazista statunitense. Questi inserti, tratti da film di propaganda o educativi, si inseriscono nel racconto della donna con la duplice funzione di fornirne una contestualizzazione storica e politica e di fare da contrappunto narrativo a di questa testimonianza. Le citazioni di Goebbels — sette singole e brevi didascalie con testo in inglese su uno sfondo nero — servono a rendere presente nella narrazione, seppure marginalmente, la figura del gerarca nazista, scandendo la descrizione che ne fa l'ex segretaria. In particolare, le frasi selezionate dai filmmaker servono a sottolineare la doppiezza del personaggio — «un perfetto attore» come dice la Pomsel all'inizio dell'intervista — e a punteggiare il climax creato dalla disposizione cronologica dei ricordi della testimone durante la sua attività presso il Ministero della propaganda tedesco — da uomo elegante ed educato e buon padre di famiglia al «nano delirante»<sup>437</sup> del famigerato discorso sulla 'guerra totale', pronunciato il 18 Febbraio 1943 allo Sportpalast di Berlino.

A *German Life* inizia con una sequenza che sintetizza nella sua essenzialità l'estetica dell'intero documentario. Una serie di inquadrature ravvicinate ci mostrano il volto della protagonista in un bianco e nero fortemente contrastato e ad alta definizione. Nell'assenza totale di suono e su uno sfondo uniformemente nero, i dettagli del volto ripresi con tecnica macrofotografica — cioè, in un rapporto di ingrandimento con il reale che richiede un obiettivo o un sistema di lenti e un'illuminazione particolare e determina una riduzione della profondità di campo e, di conseguenza, una lieve sfocatura ai margini dell'immagine — della bocca, degli occhi (frontalmente e lateralmente) e del collo (dal basso) si stagliano con una densità materica nell'oscurità totale dello sfondo. Nei primi due stacchi di montaggio tra queste inquadrature vengono inserite due didascalie che sintetizzano brevemente la biografia della protagonista, mentre negli stacchi seguenti i dettagli del viso si alternano ai titoli di testa. Il volto centenario, solcato da rughe profonde, di questa donna ci appare così come un territorio vasto e antico, percorribile dal nostro sguardo in una visione iper-dettagliata che ne esaspera il senso di

---

<sup>436</sup> Nella stessa intervista i registi del film precisano come la questione dell'originalità del materiale non sia affatto ovvia: «Durante le ricerche [del materiale d'archivio] ci siamo resi conto del fatto che buona parte del materiale era già stato usato. Molto materiale era stato tagliato per scopi televisivi, ri-lavorato, messo in contesti diversi, con aggiunta di colore e musica. Ci siamo accorti, con grande sorpresa, di quanto fosse difficile reperire materiale originale», Ivi.

<sup>437</sup> Così lo definisce la stessa Pomsel nel corso del documentario.



monumentalità. Brunhilde Pomsel è, dunque, presentata e rappresentata come una geografia e, allo stesso tempo, come un monumento alla memoria sempre più lontana, friabile e scavata dal tempo della più grande tragedia del Novecento. Si tratta, anche in base alle affermazioni degli stessi filmmaker, di costruire attraverso la fotografia — l'uso della luce — e la regia — la scelta delle inquadrature — uno spazio atemporale. L'immagine quasi tattile della protagonista sembra richiamarsi allo stile delle nature morte del fotografo statunitense Edward Weston,<sup>438</sup> combinando l'idealità della scultura marmorea neoclassica all'uso espressivo del contrasto tra luce e oscurità della pittura seicentesca. L'intervista, inoltre, viene filmata usando solo due punti di ripresa — uno sull'asse frontale, che la ritrae in primo piano e a mezza figura, e uno su quello laterale che ne inquadra il profilo destro in primissimo piano — così da ancorare lo spazio percepito dallo spettatore alla monumentalità di questo volto.

Dopo questo prologo muto e subito prima dell'inizio vero e proprio del racconto della vita di Brunhilde Pomsel, i registi pongono, come a esergo di questa autobiografia, una riflessione della protagonista che racchiude in poche parole l'enigma etico del suo vissuto. L'anziana donna si chiede se sia un male e se, quindi, determini una colpa, aver tratto dei benefici, sia lavorativi sia personali, all'interno di un sistema criminale fondato sulla violenza come quello nazista. Possono, in altre parole, essere considerati *colpevoli* i cittadini «indifferenti e miopi» che non si sono macchiati di crimini né hanno partecipato alla vita politica nazionale, ma hanno convissuto e lavorato fianco a fianco con i mostri nazisti, con i principali responsabili materiali dell'Olocausto? Nel corso del documentario, l'ex segretaria di Goebbels darà una risposta diretta e precisa a queste domande, affermando «No, non mi considero colpevole. A meno che non si condanni l'intera popolazione tedesca per aver fondamentalmente permesso che il governo prendesse il controllo. Fummo tutti colpevoli. Me compresa». Si tratta di una dichiarazione centrale per comprendere la psicologia e le contraddizioni di questo personaggio e, soprattutto, per riflettere sul senso dell'atto testimoniale messo in scena in questo film. Brunhilde Pomsel, all'età di 103 anni, sceglie di raccontarsi di fronte a una macchina da presa, a registi di un'altra generazione e al pubblico con due obiettivi principali e ben riconoscibili. Il primo, condiviso con i registi, è quello di lasciare ai posteri una testimonianza autentica della più grande tragedia del Novecento, non attraverso i campi di concentramento o di battaglia, ma nella quotidianità banale del lavoro e della vita sociale di una ragazza superficiale nella metropoli berlinese e negli uffici del Ministero della Propaganda del Reich.

---

<sup>438</sup> Edward Weston fu, assieme ad Ansel Adams e altri fotografi, uno dei fondatori del Gruppo f/64, un collettivo statunitense che, nella prima metà del Novecento, si oppose all'estetica pittorialista, promuovendo uno stile basato sulla nitidezza assoluta dell'immagine (f/64 indica, infatti, il valore massimo di chiusura del diaframma dell'obiettivo fotografico) e sull'essenzialità della forma.

Il secondo obiettivo, più problematico, pertiene alla sua volontà evidente di rispondere alle accuse di quanti oggi si stupiscono dell'indifferenza del popolo tedesco di fronte all'orrore dei campi di concentramento, dichiarando che loro avrebbero agito diversamente. In più occasioni, Frau Pomsel si confronta con questa accusa, introducendola, apparentemente di propria iniziativa, nel racconto. Le risposte a questo pungolo morale, che ritorna più volte nelle parole dell'anziana donna, sono sempre rivendicazioni di innocenza, in cui emerge, però, un bisogno ambiguo di autogiustificarsi, come in questo passaggio, che fornisce un esempio efficace delle contraddizioni che percorrono il discorso morale della Pomsel:

Non sono il tipo di persona che resiste. Non ne avrei il coraggio. Sono una dei codardi. Questo è quello che cerco sempre di spiegare alle persone di oggi ... farei domande stupide e ingenuie se avessi la loro età. Direi: 'Avrei saputo come autoescludermi. Sarei stato capace di decidere per me soltanto'. No, non avresti potuto. Chi lo ha fatto, ha messo a repentaglio la propria vita. Era da sciocchi farlo. Se avessero tenuto la bocca chiusa, oggi sarebbero vivi. Tutto per quel diavolo di un foglietto, tutto questo per un volantino.

Questa frase è pronunciata dall'ex segretaria di Goebbels mentre narra di quando apprese, nel suo ufficio al Ministero, del caso della *Weißer Rose* (la Rosa Bianca), il collettivo di studenti dissidenti di Monaco di Baviera guidato dai fratelli Scholl.<sup>439</sup> I giovani militanti, cattolici e non violenti, furono giustiziati dopo un processo sommario per aver stampato e distribuito dei volantini contrari al regime — i volantini riportavano la reale situazione delle truppe tedesche sul fronte orientale, smentendo i bollettini trionfali diffusi dal governo per tenere alto l'animo della cittadinanza. La fine nel sangue della Rosa Bianca — i membri furono decapitati e fucilati — e di tutti gli altri rarissimi tentativi di opposizione tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta dimostrano agli occhi della Pomsel che qualsiasi forma di coraggio individuale era destinata a essere annientata dal regime e che, di conseguenza, era sciocco opporsi al sistema («se avessero tenuto la bocca chiusa oggi sarebbero vivi»).

L'auto-indulgenza della donna appare come l'effetto di un'ipocrisia e di un'inconsistenza morale sostanziale — che i registi, come vedremo, mettono in luce attraverso la selezione e la disposizione del materiale d'archivio. La Pomsel, infatti, divide l'umanità tra codardi e coraggiosi, si pone tra i primi, ma nega che i secondi possano rappresentare un modello etico condivisibile e imitabile in circostanze storiche simili. Nella prospettiva nichilista della donna

---

<sup>439</sup> Il film *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (*La Rosa Bianca*, Marc Rothemund, 2005), Orso d'Argento per la regia al Festival di Berlino del 2005, fornisce un resoconto verosimile dalla vicenda che portò all'esecuzione di tutti i membri del collettivo di opposizione cattolico.

— la frase emblematica con cui conclude il suo racconto è «la giustizia non esiste» — tutto è destinato a essere cancellato dalla morte, i gesti eroici così come i crimini.

Nel suo esteso reportage sul processo Eichmann, Hannah Arendt riporta la testimonianza del poeta e partigiano ebreo Abba Kovner, aiutato, assieme a molti altri, dal sergente della Wehrmacht, Anton Schmidt, nominato Giusto tra le Nazioni dal Yad Vashem<sup>440</sup> nel 1964. La filosofa ed esule tedesca dà una lettura opposta rispetto alla Pomsel del coraggio e del sacrificio di quanti all'epoca osarono opporsi:

È vero che il regime hitleriano cercava di creare vuoti di oblio ove scomparisse ogni traccia ogni differenza tra il bene e il male, ma come i febbrili tentativi compiuti dai nazisti dal giugno 1942 in poi per cancellare ogni traccia dei massacri (con la cremazione, con l'incendio in pozzi, con gli esplosivi e i lanciafiamme e macchine che frantumavano le ossa) furono condannati al fallimento, così anche tutti i loro sforzi di far scomparire gli oppositori “di nascosto, nell'anonimo”, furono vani. I vuoti di oblio non esistono. Nessuna cosa umana può essere cancellata completamente e al mondo c'è troppa gente perché certi fatti non si risappiano: qualcuno resterà sempre in vita per raccontare. E perciò nulla può mai essere “praticamente inutile”, almeno non a lunga scadenza. Per la Germania odierna, non solo per il suo prestigio all'estero, ma anche per le sue confuse condizioni interne, sarebbe di grande utilità pratica se fossero accaduti più episodi come quello di Anton Schmidt. Ché la lezione di quegli episodi è semplice e alla portata di tutti. Sul piano politico essi insegnano che sotto il terrore la maggioranza si sottomette, ma *qualcuno no*, così come la soluzione finale insegna che certe cose potevano accadere in quasi tutti i paesi, ma *non accaddero in tutti*. Sul piano umano, insegnano che se una cosa si può ragionevolmente pretendere, questa è che sul nostro pianeta resti un posto ove sia possibile l'umana convivenza<sup>441</sup>

Se per coloro che hanno vissuto dalla parte dei carnefici la morte e l'oblio vanificano le gesta dei coraggiosi, per quanti, come Hannah Arendt, sono stati tra le vittime delle persecuzioni queste stesse gesta e il loro ricordo incarnano, al contrario, l'obbligo morale della memoria contro l'oblio e la rimozione della vittima dal ricordo. Come afferma Paul Ricoeur:

Il problema morale è posto in termini di ingiunzione, ingiunzione di non dimenticare. Zakhor, dica la Torah: divieto di oblio. Perché? Per molti motivi, che dipendono dal problema della costituzione dell'identità sia collettiva che personale: mantenere l'identità, si è detto, mantenerla nel tempo e anche contro il tempo e la sua potenza distruttiva [...]. Se non bisogna dimenticare è, anzitutto per resistere all'universale rovina che minaccia le tracce stesse lasciate dagli eventi: per conservare radici all'identità e per mantenere la dialettica di tradizione e innovazione, bisogna tentare di salvare le tracce. Ma, fra queste tracce, ci sono anche le ferite inflitte alle sue vittime dal corso violento della storia: se non

<sup>440</sup> <http://www.yadvashem.org/righteous/stories/schmid.html> (consultato in data 28/09/2018).

<sup>441</sup> H. Arendt, *La banalità del male*, op. cit., 234.

bisogna dimenticare è quindi anche, e forse soprattutto, per continuare a onorare le vittime della violenza storica.<sup>442</sup>

Tornando alle dichiarazioni di Brunhilde Pomsel, il suo rifiuto di addossarsi un qualsiasi tipo di colpa individuale non può essere liquidato solo come un'autoindulgenza ipocrita, come il rifiuto ostinato e ottuso di confrontarsi con la propria coscienza. Come vedremo, questi elementi egoistici, infatti, nel racconto della donna convivono con il ricordo diretto e la consapevolezza lucida e dolorosa delle perdite umane e della depravazione morale prodotti dal nazismo. Dicendo di non potersi considerare colpevole, se non a costo di considerare *tutti* i tedeschi colpevoli, la Pomsel mette a fuoco uno dei nodi principali della riflessione etica e politica di Hannah Arendt e Karl Jaspers nel dopoguerra. Nel saggio *Responsabilità collettiva*, la filosofa pone il tema della colpa a partire dal riconoscimento di un problema morale che sta, a giudizio della scrittrice, alla radice della rifondazione della nazione tedesca (il riferimento, per ovvie ragioni, è limitato alla Repubblica Federale Tedesca di Adenauer) ed è fondamentale per inquadrare da un punto di vista storico e sociale la testimonianza dell'ex segretaria di Goebbels con le sue ombre e le sue contraddizioni:

nella Germania postbellica, dove esplose il problema di ciò che il regime hitleriano aveva fatto agli ebrei, il grido «siamo tutti colpevoli», che a prima vista sembrava così nobile e invitante, in effetti è servito solo a discolpare, almeno in parte, coloro che erano realmente colpevoli. Quando si è tutti colpevoli, in fin dei conti nessuno lo è. La colpa, a differenza della responsabilità, ci singolarizza: è qualcosa di strettamente personale.<sup>443</sup>

Brunhilde Pomsel ha attraversato per intero il Novecento conformandosi senza problemi ai mutamenti della società e della storia. Dopo il crollo del nazismo e cinque anni di detenzione nei campi di prigionia russi — una punizione ingiusta e crudele secondo la protagonista — la Pomsel ritornò, nella seconda metà degli anni Cinquanta, a lavorare per la radio di stato. La storia di questa donna rappresenta un esempio marginale eppure significativo di quella palingenesi fittizia della nuova Germania Occidentale denunciata dalla Arendt in numerose occasioni.

In apertura di questo racconto autobiografico, i registi inseriscono un filmato amatoriale, tratto dal Holocaust Memorial Museum di Washington, dal titolo *Eine Indianer Geschichte mit*

---

<sup>442</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, op. cit., p. 82.

<sup>443</sup> H. Arendt, *Responsabilità collettiva*, in *Responsabilità e Giudizio*, op. cit., p. 171.

*Alfred Voshkamp und Herbert Birkenbeul*.<sup>444</sup> Un gruppo di ragazzini mette in scena giocosamente una lotta tra indiani e cowboy. Dopo questo semplice home movie degli anni Trenta, prende il via il racconto della *vita tedesca* di Brunhilde Pomsel, proprio a partire dall'infanzia della donna nata nel 1911. Il ritorno del padre militare dopo la fine della Prima Guerra Mondiale instaura nell'ambiente domestico un clima autoritario basato esclusivamente sull'ordine e la punizione. L'educazione prussiana si congiunge con il dilagare dei sentimenti di rivalsa, rancore e frustrazione post-bellici. «Era parte della famiglia seguire le regole ma, al tempo stesso, imbrogliare, mentire o scaricare la colpa su qualcun altro» per evitare la punizione, per non subire il bisogno cieco degli adulti di affermare su dei bambini indifesi la propria autorità, ferita e negata sul piano internazionale. È nel vuoto pedagogico della sola obbedienza che inizia a formarsi la possibilità di una violenza sistematica e totalizzante come quella nazista.<sup>445</sup> La legge del più forte — ovvero quella imposta da un potere che si ritiene espressione della *volontà generale* —<sup>446</sup> si trasforma in un ideale a cui è facile aderire, prima, e necessario sottomettersi, poi. Nell'assenza totale di dialogo — fuori dalla stretta logica della disciplina e della punizione — con i genitori e con gli educatori, i bambini prima e i giovani tedeschi poi, tra gli anni Venti e Trenta, crebbero all'oscuro delle questioni politiche, nonostante per le strade infiammassero campagne elettorali partecipatissime da tutti i sostenitori degli schieramenti politici in campo, come dimostra il secondo filmato d'archivio, relativo alle ultime e concitate fasi delle campagne elettorali tedesche tra il 1930 e il 1932. Le nuove generazioni, ridotte a una massa informe, educata a obbedire e a primeggiare si trasforma in breve nel substrato umano perfetto per il radicamento delle idee naziste.

«Forse mi sarei evoluta diversamente e sarei voluta diventare una persona pienamente responsabile», afferma la Pomsel, dopo il racconto di questa prima giovinezza sotto il segno di un'obbedienza puramente formale e, quindi, di una morale superficiale e inconsistente. Una gioventù lasciata alla mercé della propaganda e della menzogna dei venditori d'odio e della ricerca di rivalsa o, come nel caso della Pomsel, del tutto disinteressata alla politica e affamata solo di benessere personale e di successo sociale. È in questo senso di diffuso scollamento tra cittadinanza e responsabilità che si consuma l'ambigua formazione affettiva e professionale

---

<sup>444</sup> Il filmato originale può essere visionato online nel sito dello *United States Holocaust Memorial Museum* all'indirizzo <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004567> (consultato in data 24/09/2018).

<sup>445</sup> *Il Nastro Bianco* (*Das Weiße Band*, Michael Haneke, 2009) racconta con grande precisione e sensibilità il germogliare dei semi del male nell'educazione familiare e scolastica della Germania pre-nazista.

<sup>446</sup> Nel pensiero politico rousseauiano la 'volontà generale' indica non la somma delle volontà particolari, ma la loro adesione necessaria al 'bene' del popolo determinato tramite voto assembleare di tutti i cittadini. Nella prospettiva del filosofo francese l'attività legislativa spetta al corpo sociale, cioè alla volontà della maggioranza dei cittadini, che delega al sovrano l'esecuzione della legge. L'idealità che caratterizza il bene del popolo e l'indifferenza per le minoranze nel pensiero illuminista di Rousseau sono stati spesso associati al periodo del Terrore e alla figura di Robespierre. I plebisciti nelle urne e nelle piazze del fascismo e del nazismo, in un certo senso, trasformano il concetto di volontà generale nella dittatura della maggioranza.

della protagonista; il doppio lavoro come stenografa presso lo studio di un avvocato ebreo e, contemporaneamente, come assistente alla scrittura delle memorie di un anziano militare filonazista, i primi appuntamenti amorosi con uno studente alle adunate naziste allo *Sportpalast* e alla Porta di Brandeburgo — descritti dalla donna come ‘mortalmente noiosi’ —, il ricordo della lunga fila per il tesseramento al partito nazionalsocialista accompagnata da un’amica ebrea e, ancora, l’entusiasmo per le Olimpiadi del 1936 e per il conseguente afflusso a Berlino di stranieri provenienti da tutte le parti del mondo. Sullo sfondo e lungo questo racconto fatto di ricordi semplici e, persino, banali, la nascita e il trionfo di un regime criminale fondato sull’odio e guidato da sadici. A rendere visivamente presente questa deriva disumanizzante, l’uso del materiale d’archivio che mostra i bagni di folla dei nazisti nella Carinzia e nella Stiria austriaca e i filmati statunitensi, tratti da cinegiornali o da cortometraggi a uso interno dell’esercito, che narrano l’abominio dell’ideologia hitleriana. «Eravamo un branco di ottusi» dice la donna raccontando l’improvvisa ‘scomparsa’ dal posto di lavoro di un collega, un annunciatore radiofonico omosessuale. Gli omosessuali erano semplicemente inconcepibili nella prospettiva storica e sociale degli anni Trenta, potevano crearsi legami umani e affettivi fintanto che la loro sessualità rimaneva nascosta e dissimulata, ma di fronte al riconoscimento pubblico della loro ‘devianza’ divengono niente più che mostri malati agli occhi della maggioranza filo-nazista. È a questo punto dell’intervista che viene posta la questione morale chiave del film: Brunhilde Pomsel, e con lei la maggioranza dei cittadini tedeschi erano a conoscenza della soluzione finale? La risposta della donna è un no apparentemente sincero. È solo durante il periodo di detenzione nel campo di concentramento di Buchenwald che la donna viene a conoscenza della verità sulla soluzione finale. Credere alle sue parole significa, anzitutto, per lo spettatore doversi confrontare con la cecità volontaria e assoluta della popolazione civile durante l’era nazista. Si tratta, allora, di interrogarsi sul tema della responsabilità civile in relazione alla colpa criminale perpetrata dall’apparato di potere nazista ai danni dell’umanità.

Nel capitolo precedente, abbiamo esposto la suddivisione proposta da Karl Jaspers tra *colpa criminale*, *colpa politica*, *colpa morale* e *colpa metafisica*.<sup>447</sup> Si tratta per il filosofo tedesco, impegnato in una riflessione personale e dolorosa sulla situazione spirituale della Germania post-bellica, di distinzioni caratterizzate da una forte interdipendenza reciproca poiché la realtà fattuale e storica della colpa, come nel caso del nazismo, può agire contemporaneamente come accusa esterna e interna e avere conseguenze e implicazioni in ognuna delle quattro categorie

---

<sup>447</sup> K. Jaspers, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, op. cit.

descritte. Ciò appare in modo drammatico ed evidente proprio nel vissuto di Brunhilde Pomsel. La protagonista di *A German Life*, infatti, non ha compiuto azioni criminali né ha mai partecipato attivamente alla vita politica nazionale, eppure la sua passività appare agli occhi dello spettatore sotto forma di una colpa, come una «vergogna di qualche cosa che è sempre lì presente e non può essere messa a nudo in maniera concreta, e di cui si può discutere soltanto in termini generici».<sup>448</sup>

*A German Life* è un'interrogazione sullo smarrimento della coscienza individuale sotto la dittatura della maggioranza. La colpa della protagonista, che coincide con l'indifferenza egoistica al valore attivo della solidarietà umana, non può essere processata e sanzionata da un'autorità esterna, ma certo si confronta con la coscienza e le convinzioni morali più intime di ognuno di noi. L'intervista a Brunhild Pomsel si conclude con una considerazione nichilista della donna — «il male esiste, Dio non esiste, ma il diavolo sì. Non c'è giustizia» — e sulle immagini di un filmato americano in cui vengono mostrati dei civili tedeschi costretti dalle forze di occupazione a seppellire i cadaveri dei prigionieri non ancora cancellati dalla furia nazista. La *voice over* di questo filmato d'epoca è un atto di accusa verso i vinti e un appello all'umanità a *vedere* e *ricordare* per sempre le atrocità commesse dai criminali nazisti nell'indifferenza colpevole della popolazione civile. Contro il vuoto morale che non vuole vedere e che ha lasciato e lascia spazio all'ingiustizia nel presente, le immagini e la memoria di una disumanità che non può cadere nell'oblio e che ci consegna il passato come un monito alla coscienza nel presente e come dovere solidale per il futuro.

### ***3.2.3.2 La colpa individuale e l'isteria collettiva: Una storia americana***

Nel 2000 il filmmaker Andrew Jarecki inizia a lavorare a un progetto documentario sugli animatori delle feste private per bambini a New York. Durante l'attività di ricerca, il regista si imbatte in David Friedman, uno dei clown e prestigiatori più affermati di Manhattan, e nella storia sconvolgente della sua famiglia ebrea. David proviene da un ricco sobborgo di Long Island. Primogenito di Arnold, informatico e professore di fisica, ed Elaine, casalinga, l'uomo ha due fratelli minori, Seth e Jesse. Nel 1987, nel corso di un'indagine federale sulla distribuzione e il commercio postale di materiale pedopornografico, l'FBI incrimina Arnold Friedman, nella cui abitazione vengono ritrovate numerose riviste clandestine raffiguranti scene di sesso esplicito con minori. Durante la perquisizione gli agenti scoprono una lista di

---

<sup>448</sup> Ivi, p. 24.

studenti del luogo a cui l'ex professore, assieme al figlio diciottenne Jesse, dava regolarmente lezioni private di informatica. L'FBI inizia, dunque, a indagare su possibili abusi commessi da padre e figlio nei confronti dei giovani allievi, raccogliendo in breve tempo una serie di testimonianze gravemente incriminanti. Secondo quanto riferito da alcuni adolescenti durante gli interrogatori, nel corso delle lezioni tenute nel seminterrato della casa dei Friedman, si sarebbero verificate decine di molestie e violenze a sfondo sessuale, programmate e reiterate nel tempo da Arnold e Jesse. Le accuse portano all'arresto di padre e figlio che, in primo appello, si dichiarano innocenti rispetto ai reati a loro ascritti. Nonostante l'assenza di prove materiali a supporto delle deposizioni, la gravità dei fatti contestati, il numero notevole di denunce e la comprovata devianza sessuale di Arnold — confermata prima dal possesso di innumerevole materiale pedopornografico e, in seguito, da un suo stesso memoriale — rendono pressoché disperata la situazione processuale per i due Friedman. Arnold prima e il figlio Jesse poi scelgono di dichiararsi colpevoli accedendo così al patteggiamento e, quindi, a una riduzione della pena. Entrambi vengono condannati a più di dieci anni di carcere. Arnold muore suicida in prigione nel 1995, mentre Jesse viene rilasciato nel 2003 dopo tredici anni di carcere.

Come abbiamo visto, il passaggio, in fase di ideazione e progettazione del film, dall'indagine documentaria di stampo socio-antropologico sugli animatori per le feste di compleanno dei bambini di Manhattan alla ricostruzione di un caso giudiziario controverso poggia sull'incontro con la figura ambigua di David. È, infatti, a partire dal paradosso incarnato da David, star dell'intrattenimento per l'infanzia e figlio devoto di un conclamato pedofilo, che si dispiega l'intero meccanismo di questa rappresentazione documentaria, incentrata in gran parte sulla decostruzione della verità giudiziaria di questo caso.<sup>449</sup> Il punto di vista interno e partigiano espresso da David Friedman è il punto di avvio di una messa in crisi generale delle testimonianze che compongono il film di Jarecki.

*Una storia americana* — adattamento libero del titolo inglese originale *Capturing the Friedmans* —<sup>450</sup> si compone di materiali audiovisivi eterogenei che possiamo suddividere in

---

<sup>449</sup> Il regista ha affermato in numerose interviste di essersi ispirato a Errol Morris, in particolare, al film *The Thin Blue Line*. Anche *Una storia americana* punta, infatti, a scomporre il discorso istituzionale e mediatico sul colpevole. Mentre Morris, come abbiamo già visto, si avvale della tecnica del *reenactment* per fare emergere le contraddizioni e le incongruenze delle testimonianze raccolte, Jarecki adotta uno stile di conduzione e di montaggio delle interviste autoesplicativo delle lacune e delle ambiguità dell'impianto accusatorio. Sulle fonti cinematografiche che hanno ispirato Jarecki per questo documentario si veda, K. Fairweather, *A Family Affair: Filmmaker Andrew Jarecki Discusses How He Captured The Friedmans*, in "International Documentary Association", articolo disponibile online all'indirizzo, <https://www.documentary.org/magazine/family-affair-filmmaker-andrew-jarecki-discusses-how-he-captured-friedmans> (consultato in data 6/10/2018).

<sup>450</sup> «La scelta della distribuzione italiana di cambiare il titolo originale — rinunciando a quel senso di caccia a una verità impredicabile che racchiudeva—per una volta non appare del tutto fuori luogo, anzi sembra cogliere un aspetto fondamentale del film: lo spostarsi progressivo dell'indagine dalla ricerca sui percorsi oscuri che conducono un individuo oltre i confini della cosiddetta normalità alla descrizione di una malattia che colpisce l'intero corpo sociale e le istituzioni che lo governano, stretti in un arroccamento difensivo della propria integrità dai chiari sintomi paranoici» L. Farinotti, *Una storia americana. I*



due macro-categorie principali. Da una parte, l'insieme delle riprese effettuate da Jarecki e dai suoi collaboratori,<sup>451</sup> ovvero le interviste girate tra il 2000 e il 2003 a David, Jesse, Elaine e Howard Friedman — fratello minore di Arnold e gay dichiarato —, ai membri della polizia e agli agenti federali che hanno condotto le indagini, alla giornalista investigativa Debbie Nathan, che ha criticato l'impianto accusatorio della procura e, infine, ai testimoni coinvolti nella vicenda — sia quelli a sostegno dell'accusa sia quelli prodotti dalla difesa. Dall'altra parte, invece, le immagini d'archivio tratte da tre fonti differenti:

- 1) Gli *home movies* di Arnold. Filmati girati con cineprese amatoriali in 8mm e 16mm che rappresentano momenti di festa della famiglia Friedman, dalla luna di miele dei due giovani coniugi ai compleanni dei figli ancora bambini.
- 2) Le registrazioni video di David.<sup>452</sup> Riprese effettuate con una videocamera digitale che documentano la realtà drammatica e in disgregazione della famiglia Friedman nel corso del processo ad Arnold e Jesse e i suoi personali video-diari
- 3) Il materiale d'archivio ricavato dai notiziari televisivi e dalle riprese in aula del processo.

Mentre la prima tipologia di materiale, cioè, quello diretto da Jarecki — oltre alle interviste ai soggetti che abbiamo elencato, vi sono le riprese cerniera che mostrano, perlopiù, scorci della suburbia ordinata e tranquilla della Contea di Nassau dove si è svolta la vicenda — propone una polifonia di punti di vista contrapposti, almeno in linea di principio, tra accusa, difesa e sospensione del giudizio,<sup>453</sup> le parti di *found footage* si articolano anzitutto attraverso la dialettica tra l'intimità delle autorappresentazioni prodotte dai membri della famiglia Friedman e l'esteriorità impersonale della loro rappresentazione mediatica e giuridica. L'analisi di questo film esaminerà in modo approfondito il significato e i rapporti tra queste forme di testimonianza — diverse e spesso contrapposte per origine e contenuto —, il tema della colpa e i problemi morali implicati dal suo specifico racconto documentario.

---

*labirinti della memoria e la verità delle immagini*, in L. Gandini, A. Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008, p. 68.

<sup>451</sup> Il produttore Marc Smerling, il montatore e co-produttore Richard Hankin e la produttrice associata Jennifer Rogen.

<sup>452</sup> A cui si aggiungono le registrazioni audio fatte, nello stesso periodo, da Jesse, che ne rivendica la paternità nel corso di un'intervista in carcere.

<sup>453</sup> È principalmente l'ormai ex-moglie di Arnold a non voler assumere una posizione netta rispetto alla vicenda. La donna ha sempre sostenuto con convinzione l'innocenza del figlio Jesse, mentre la scoperta delle perversioni sessuali del marito la allontanerà sempre di più dal padre dei suoi figli. Va sottolineato che proprio Elaine svolge un ruolo fondamentale nella confessione di Arnold, la cui autoaccusa potrebbe scagionare il figlio, minorenne all'epoca dei fatti.

\*

*Capturing the Friedmans* si apre con un filmato degli anni Ottanta in cui Jesse interpreta per gioco la parte del reporter che si accinge a intervistare, con tanto di microfono, il padre Arnold, che entra nell'inquadratura con un balzo, ridendo divertito. L'operatore di questa ripresa è David, la cui testimonianza in *voice over* si sovrappone a queste brevi immagini amatoriali per affermare di credere al ricordo affettuoso del padre *nonostante* i segreti che ne hanno costellato la vita. Dopo questo estratto iniziano a scorrere i titoli di testa; sulle allegre note country della canzone *Act Naturally*<sup>454</sup> vediamo proiettati su uno sfondo nero una serie di filmati in *Super8* che ritraggono i membri della famiglia Friedman in momenti di festa o di vacanza privati. Le immagini selezionate da Jarecki ci mostrano, in sequenza, una bella macchina parcheggiata sul vialetto della villa dei Friedman dalla quale escono Arnold e i bambini, che salutano felici in direzione della macchina da presa, Arnold molto giovane che corre allegro verso l'obiettivo con sulle spalle uno dei suoi figli, Elaine che legge un giornale seduta su una sdraio al mare e sorride a favore di camera, David con uno strumento musicale in mano mentre si inchina pomposamente di fronte al pubblico formato dai suoi familiari, Seth a un picnic che, accorgendosi di essere ripreso, guarda in macchina facendo una smorfia e, infine, Jesse, all'età di circa sei anni, che saltella felice verso la macchina e l'operatore, probabilmente il padre. I membri della famiglia Friedman ci vengono, dunque, presentati nei titoli di testa attraverso queste immagini rapide e di bassa qualità, accompagnate dall'indicazione del nome di battesimo dei soggetti — scritto in bianco sulla porzione di schermo nero — e dal rumore *off* di un proiettore che si sovrappone al ritmo vivace del brano country interpretato da Buck Owens.

Ciò che accomuna le diverse sequenze tratte dai vecchi *home movies* della famiglia Friedman — in questa scena di apertura e, più avanti, in tutte le occasioni in cui questi testi privati compaiono nel documentario di Jarecki — è il rapporto intimo, apparentemente autentico e diretto, che si istituisce tra i soggetti rappresentati (il nucleo familiare nella sua interezza), il soggetto che rappresenta (il padre) e il dispositivo della rappresentazione (una cinepresa amatoriale con cui 'immortalare' attimi importanti o di convivialità). Gli estratti che

---

<sup>454</sup> Il brano, scritto da Johnny Russell e Voni Morrison ed eseguito originariamente da Buck Owens nel 1963 — ed è proprio questa prima versione che viene usata da Jarecki nei titoli di testa —, racconta la storia un uomo rifiutato dal proprio amore che viene scelto per interpretare la parte di un uomo solo e triste in un film. Pur non avendo esperienza come attore, l'uomo, grazie alla propria personale sofferenza, recita la parte che gli è stata assegnata alla perfezione («They're gonna put me in the movies/They're gonna make a big star out of me/We'll make a film about a man that's sad and lonely/And all I gotta do is act naturally»). L'espressione 'act naturally' con cui si chiude il ritornello della canzone rimanda evidentemente al paradosso degli *home movies* in cui i soggetti sono, infatti, chiamati a 'recitare naturalmente' la propria parte, ovvero il proprio ruolo effettivo all'interno dell'istituzione familiare.

abbiamo appena elencato e che compongono i titoli di testa di *Una storia americana* condividono la partecipazione di tutto il gruppo familiare al progetto filmico celebrativo e commemorativo, che, come ha sottolineato Odin, si contraddistingue per l'assenza di una struttura narrativa e per la «tonalità euforica»<sup>455</sup> dell'enunciazione. Le brevi sequenze in cui i membri della famiglia Friedman ballano, spengono candeline, suonano strumenti e così via, mettono in scena dei momenti «di vita che un'intenzionalità forte ha deciso di fissare»,<sup>456</sup> momenti, quindi, caratterizzati da una «massima tensione alla memorabilità»<sup>457</sup> e finalizzati ad *autorappresentare* la coesione e la serenità del nucleo familiare secondo codici e modalità comunicative altamente stereotipati.

La particolarità di questi *home movies*, sul piano della rappresentazione del tutto somiglianti a qualsiasi altro film di famiglia, risiede nella specifica identità dell'enunciatore, ovvero il padre, Arnold Friedman. A questo proposito, è interessante notare come Roger Odin, richiamandosi agli studi sociologici di Maurice Halbwachs sulla memoria collettiva,<sup>458</sup> ponga la figura paterna all'origine della funzione ideologica dei film di famiglia — almeno fino al sopraggiungere dell'era postmoderna, connotata «da un cambiamento di contesto istituzionale e tecnologico»,<sup>459</sup> ovvero dalla disgregazione sociale della famiglia borghese di stampo patriarcale e dall'avvento e diffusione della tecnologia video prima e digitale poi —, che è quella di «rinforzare il familiarismo e perpetuare l'Istituzione nella sua forma tradizionale».<sup>460</sup>

In questa struttura il padre possiede uno statuto particolare; non stupisce constatare che è lui a pilotare la costruzione della memoria familiare [...], ma lo fa coinvolgendo l'insieme della famiglia. Nell'interesse della continuità generazionale organizza i rituali di commemorazione [...]. È lui a supervisionare la (ri)costruzione, da parte dei familiari, della Storia familiare, Storia più o meno mitica che funziona, all'esterno, come Storia ufficiale e all'interno come generatore di consenso: perlomeno, come generatore di consenso apparente. A questo livello la Famiglia (come struttura) è il vero enunciatore del lavoro della memoria: allo scopo di conservarsi l'istituzione veglia a che niente venga a turbarne l'armonia. La censura paterna è raddoppiata dall'autocensura: ci sono cose di cui non si parla.<sup>461</sup>

---

<sup>455</sup> R. Odin, *Gli spazi di comunicazione*, op. cit. (ebook).

<sup>456</sup> «Utilizzo il concetto, e il termine, di 'intenzionalità' forte per riferirmi a tutte le tensioni e le intenzioni che portano alla scelta di riprendere un particolare evento: non soltanto quindi al 'regista amatoriale' fattivo, all'uomo comune dietro la macchina da presa, ma a tutto il contesto familiare, e in modo più esteso sociale, che lo mette nelle condizioni/necessità/possibilità di farlo, di scrivere (per immagini), di dire perché rimanga, perché possa essere ricordato, quel particolare momento», Ivi.

<sup>457</sup> Ibidem.

<sup>458</sup> Cfr. M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Les Presses universitaires de France, Paris 1925, trad. it. di G. Brevetto, L. Carnevale, G. Pecchinenda, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997.

<sup>459</sup> R. Odin, *Gli spazi di comunicazione*, op. cit. (ebook).

<sup>460</sup> Ivi.

<sup>461</sup> Ivi.

Il non-detto dei film di famiglia di Arnold Friedman — la selezione del rappresentabile e l'autocensura che contraddistingue in genere la messa in scena privata del nucleo familiare negli *home movies* — si trasforma, all'interno del documentario di Jarecki, in una metafora della natura sfuggente e ambigua della verità. Gli album fotografici e i film di famiglia di un pedofilo sono indistinguibili per contenuti, temi e stili da quelli di un qualsiasi padre di famiglia borghese tra gli anni Cinquanta e Settanta. Questa somiglianza *perturbante* tra l'organizzazione e la rappresentazione privata della memoria dei Friedman e l'immaginario collettivo connesso agli *home movies* è funzionale alla struttura argomentativa di *Una storia americana*, nel suo tentativo di criticare e di decostruire la *datità* del ricordo e la *neutralità* della testimonianza.

Dopo i titoli di testa si inserisce un brevissimo estratto dell'intervista di Jarecki a Elaine Friedman — l'unica donna di questa famiglia — che osserva laconicamente: «Arnold liked pictures. I mean, that's, let's face it. He liked pictures». A questa affermazione, tanto semplice in apparenza quanto evidentemente 'costosa' sul piano privato ed emotivo («let's face it»), segue l'estratto di un filmato in cui Arnold presenta, ispirandosi a un reporter televisivo, la propria famiglia e delle sequenze in cui compaiono dei fogli scritti a mano che riportano i *credits* dei piccoli film amatoriali di Arnold. Queste immagini — evidentemente esemplificative del ruolo di enunciatore filmico svolto dal padre — sono accompagnate da un brano eseguito al pianoforte che evoca, con il suo ritmo allegro e accelerato, le tipiche musiche delle *slapstick comedy* del cinema muto. Su questo accompagnamento musicale e sulle immagini dei fratelli Friedman da bambini interviene la voce di Elaine che descrive il ruolo e il carattere dei suoi tre figli all'interno del quadro familiare — David, il figlio maggiore e il più responsabile, Seth il ribelle e Jesse «the one that keeps trying to catch up and doesn't quite make it» —. A questa descrizione sintetica ed emotivamente distaccata fa da contrappunto l'intervista a David che introduce e sviluppa il ricordo affettuoso di un'infanzia felice e di un padre amorevole. Non solo, già in questo primo intervento, David esplicita la propria diffidenza e il contrasto con la figura materna, insinuando che tra Arnold, descritto come musicista talentuoso, uomo brillante e professore benvoluto da studenti e colleghi, ed Elaine, casalinga severa e schiva, i rapporti fossero tanto freddi e anaffettivi da spingere il padre pensionato a dedicare la maggior parte del proprio tempo libero a dare lezioni private di pianoforte e informatica. Il contrasto tra i due principali punti di vista interpellati e messi in scena all'inizio di *Una storia americana* — quelli, appunto del figlio maggiore e della moglie di Arnold — è ribadito anche nei successivi estratti di queste due interviste. Ciò che accomuna David ed Elaine è la loro impossibilità o incapacità dichiarata di confrontarsi con i segreti e le verità di Arnold e, di conseguenza, con una parte centrale della loro stessa biografia («I don't really

want to talk about it» afferma Elaine, presumibilmente interrogata dall'interlocutore dietro alla macchina da presa sul suo rapporto con Arnold, a cui fa eco poco dopo David, quando, in risposta a una domanda di Jarecki — udibile come voce fuori campo — dichiara «there's something I don't want to talk about»). La reticenza di Elaine è l'altra faccia della propensione a mentire e a mistificare i fatti di David — il clown di Long Island, ad esempio, racconta nelle battute iniziali che il padre è morto per un attacco cardiaco, mentre, come scopriremo nel corso del documentario, Arnold si è suicidato in carcere dopo aver stipulato una polizza sulla propria vita avente come beneficiario Jesse. L'assenza di credibilità di David è alimentata dalle menzogne, dalla parzialità e dalle incongruenze che affiorano attraverso le sue interviste.

Nonostante Jarecki assuma un atteggiamento di fiducia rispetto a questo enunciatore — cosa che si evince, da una parte, dalla modalità di conduzione dell'intervista, che lascia libero spazio alla loquacità e al narcisismo del protagonista e, dall'altra, dal ruolo testimoniale fondamentale assegnato ai filmati girati da quest'ultimo dopo l'inizio del processo —, David, in modo speculare alla madre, rappresenta un ostacolo nel percorso verso la verità di Arnold Friedman. L'*autenticità* del soggetto non ne fonda, dunque, la *credibilità*. Ciò emerge con evidenza nella sequenza tratta dal videodiario girato da David durante le fasi conclusive del processo al padre. L'uomo, che indossa solo della biancheria da notte, siede ai piedi del letto di una camera d'albergo e si rivolge con tono concitato alla videocamera:

Well, this is private, so if you don't, if you're not me, then you really shouldn't be watching this, because this is supposed to be a private situation between me and me. This is between me now and me in the future. So turn it off. Don't watch this. This is private.

David rivendica lo statuto privato e confidenziale di questo documento rivolgendosi a un pubblico. Una strategia narrativa che sottolinea l'autenticità dell'io enunciatore a discapito, evidentemente, della sua credibilità e coerenza comunicativa — non solo la testimonianza del David passato si indirizza a uno spettatore esterno, lì dove rivendica la propria origine e destinazione privata, ma, in modo ancora più esplicito, è lo stesso David ad avere, di fatto, reso disponibile questo materiale per la fruizione pubblica.

Seguendo l'analisi di Odin, possiamo evidenziare come *Una storia americana* giochi sin dall'inizio con due modi differenti di produzione e comprensione del senso dell'enunciazione filmica: il *modo dell'autenticità* e il modo *documentarizzante*. Mentre il primo si basa sulla forza affettiva delle immagini amatoriali e invita lo spettatore a costruire un enunciatore reale,

vietandogli, al contempo, di «interrogarlo in termini di verità»,<sup>462</sup> il secondo poggia sul livello enunciativo della testimonianza e determina «la costruzione di un enunciatore IO interrogabile in termini di identità, del fare e di verità».<sup>463</sup> Questa oscillazione costante tra autenticità e responsabilità dell'enunciatore è amplificata dal significato complesso delle immagini tratte dal video-diario con cui David ha documentato lo sgretolamento del proprio nucleo familiare. La frattura insanabile tra la rappresentazione autocelebrativa tipica degli *home movies* e la rappresentazione pubblica e mediatica dai toni sensazionalistici e morbosi del caso di cronaca che coinvolge i Friedman, si manifesta con forza drammatica nelle riprese video sgranate e buie e negli audio disturbati che documentano i momenti di tensione nella sfera familiare, nell'arco di tempo che va dall'inizio delle indagini alla sentenza del processo a Jesse. La funzione ideologica e identitaria assolta di norma dall'apparente *naïveté* dei film amatoriali destinati a una fruizione privata, si scontra con lo sguardo consapevole, sia da un punto di vista registico sia come approccio investigativo, messo in campo da David che, in qualità di enunciatore filmico *interno* alla vicenda, sollecita gli altri soggetti a 'dare prova' della propria innocenza. Alla luce delle gravi accuse nei confronti di Arnold e Jesse e, soprattutto, della loro duplice condanna, questi filmati sembrano attestare non tanto la non colpevolezza della figura paterna quanto la devozione filiale di David, un sentimento che, in un'ottica freudiana, sembra nutrirsi dell'esclusione e della sanzione del punto di vista materno. Come ha posto in evidenza Laura Rascaroli, in *Una storia americana* «the incorporation of home movies and amateur footage serves to challenge notions of “truth” and “perception” and reminds us of the bearing that amateur footage has on social consciousness today».<sup>464</sup>

Il documentario di Jarecki prosegue con il racconto dell'indagine che ha condotto, in meno di due mesi, all'incriminazione e all'arresto di Arnold e Jesse per abusi su minori. Le interviste agli accusatori — nella prima fase il detective della polizia postale che ha condotto l'indagine sul possesso di materiale pedopornografico da parte di Arnold e la comandante dell'unità crimini sessuali della Contea di Nassau che ha, invece, disposto gli interrogatori con le presunte vittime — si succedono al racconto di Elaine, il cui ricordo dell'improvvisa scoperta della vera natura del marito appare come bloccato fuori dal tempo, in una porzione di memoria traumatizzata, ovvero irrimediabilmente esclusa dalla coerenza biografica — identitaria e sociale — necessaria all'autorappresentazione del soggetto. Solo a conclusione del processo,

---

<sup>462</sup> Poiché, appunto, «la loro origine è la prova della loro innocenza», Ivi.

<sup>463</sup> Ibidem.

<sup>464</sup> L. Rascaroli, *Amateur Filmmaking. The Home movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury Academic, London - New York 2014, p. 3.

con la condanna di Arnold, Elaine riuscirà finalmente a *vedere* la colpa del marito e a interrogarsi su tutti i non-detti e le incomprensioni di questa relazione coniugale.

Somewhere along the way, I think, it was the Nassau County cops, they showed me this magazine, and they said, "you see? Look at this magazine." And they showed me the magazine. They were embarrassed to show it to me because of what the pictures were. And you know, *I didn't see it*. My eyes were in the right direction, but *my brain saw nothing*. Because when it was all over, the lawyer showed me the magazine, and *then I saw it*. *For the first time, I really saw it. I couldn't believe what I saw.*<sup>465</sup>

Come nella fiaba di Perrault, *Barbablù*, Arnold ha nella propria casa uno spazio vietato alla moglie: lo scantinato adibito a studio e laboratorio di informatica in cui l'uomo nasconde e accumula le riviste pedopornografiche e in cui, secondo l'accusa, sarebbero avvenuti gli abusi. A differenza, però, della protagonista della fiaba, Elaine è indifferente al mistero che si cela dentro questo spazio proibito.<sup>466</sup> Per David l'indifferenza e, addirittura, l'incompetenza e l'ignoranza della madre rispetto alle questioni sessuali rappresentano una sorta di colpa originaria nella storia della famiglia Friedman. Nell'incapacità di prendere coscienza e di confrontarsi con la pedofilia del padre, David finisce con l'imputare a Elaine la devianza di Arnold. Il mostro descritto dai media e dai procuratori è per David il risultato e la vittima della frustrazione del desiderio erotico attuato inconsapevolmente da Elaine. Il microcosmo maschile creato all'interno della famiglia Friedman e capeggiato prima da Arnold e poi da David, in qualità di primogenito, esclude in modo dichiarato la figura femminile dal proprio spazio comunicativo e affettivo. Elaine è accusata di non essere ironica, creativa e sensibile come gli altri membri della famiglia, un fatto evidenziato dal ruolo marginale o inconsistente che la donna ricopre negli *home movies* presentati nel film, dalla posizione ambigua che esprime nelle interviste a Jarecki rispetto alle colpe di Arnold e dal suo atteggiamento sospettoso e critico, documentato nei filmati di David, dove Elaine manifesta tutta la sua incapacità di credere all'innocenza del marito e l'opposizione all'impresa documentaria incomprensibile e per molti versi fanatica del figlio.<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> Corsivi miei.

<sup>466</sup> La scrittrice inglese Angela Carter nel racconto *The Bloody Chamber*, ispirato alla fiaba di Perrault, fa della camera in cui Barbablù nasconde i cadaveri delle mogli precedenti una metafora della repressione patriarcale della sessualità femminile. È proprio attraverso l'infrazione del divieto del marito e la conseguente scoperta della sua natura sadica e criminale che la protagonista del racconto della Carter può prendere coscienza del proprio desiderio e liberarsi dal giogo del marito.

<sup>467</sup> Farinotti, interrogandosi sulla scelta incomprensibile di David di riprendere la famiglia durante il periodo dibattimentale, suggerisce che si tratti del «tentativo di tenere fede all'unità familiare sancita nelle immagini. Di che cosa sono immagini queste immagini? Quale verità ci consegnano? Riprendere la famiglia nel pieno del suo disfacimento appare come un *gesto di resistenza*: di fedeltà all'immagine inviolabile della famiglia, fin nella scelta della forma per celebrarla, ma anche di fiducia nel potere disvelatore delle immagini. I video di David sembrano voler ricondurre l'orrore a una misura quotidiana e familiare, assolutamente normale», L. Farinotti, *Una storia americana. I labirinti della memoria e la verità delle immagini*, op. cit., p. 73.

Le persone più vicine ad Arnold — la moglie, il fratello Howard e i figli David e Jesse — sembrano costituzionalmente incapaci di *dire* la verità mostruosa di Arnold, di riconoscerla, elaborarla e integrarla all'interno del proprio racconto e della propria memoria biografica. I loro ricordi sono bloccati sulla soglia dell'abisso rappresentato dal desiderio deviato e colpevole di Arnold, incatenati all'apparenza di una normalità che lega indissolubilmente il significato dei loro vissuti emotivi alla rispettabilità esteriore e borghese di questo *pater familias*. Queste testimonianze rinforzano a loro modo il carattere oscillatorio e perturbante del bisogno ossessivo di autorappresentazione espresso negli *home movies* di Arnold. Come ha notato Luisella Farinotti,

nel caso di Arnold Friedman, in cui il rapporto tra dimensione pubblica e dimensione privata, nel senso più profondo del termine, è del tutto patologico, sottomesso a un regime di segretezza, perfino a se stesso della propria verità, il problema della “coerenza degli immaginari” è particolarmente sensibile. I suoi film di famiglia assumono un valore di copertura e di svelamento insieme: sono una sorta di conferma esibita di “normalità”, ma anche la testimonianza di una normalità reale che corre parallela a un universo di desideri e di fantasmi inesprimibili. Da questo punto di vista, le immagini costruiscono una “memoria di copertura”: traccia inoppugnabile di una vita qualunque che pure si svelerà mostruosa e di una vita mostruosa e, ciò nonostante, qualunque.<sup>468</sup>

A questo insieme di testimonianze si aggiungono, come abbiamo visto, le interviste agli investigatori e accusatori e alle presunte vittime. Il modo in cui Jarecki conduce e monta queste interviste enfatizza, in primo luogo, l'ansia persecutoria diffusa nella comunità e gestita dalle autorità. Gli agenti della Contea di Nassau guidano un processo di espulsione del corpo estraneo rappresentato dalla sessualità devianta e spaventosa di Arnold, procedendo all'incriminazione dei due Friedman con una foga inquisitoria basata sull'abuso dello strumento investigativo dell'interrogatorio e finalizzata a produrre la confessione degli imputati.<sup>469</sup>

Le interviste di Jarecki agli investigatori espongono la debolezza di un impianto accusatorio basato unicamente sulle dichiarazioni delle presunte vittime e manchevole — almeno in base a quanto ci viene mostrato — di elementi probatori corroboranti. Le criticità di questo approccio pregiudiziale sono enfatizzate dalle modalità di rappresentazione dei principali testimoni coinvolti in questa complessa vicenda, gli ex allievi. Particolarmente significativa a

---

<sup>468</sup> Ivi, p. 72.

<sup>469</sup> Come nota Lupària: «il diritto positivo non riesce a debellare la tendenza a estorcere all'imputato una presunta verità [...]. Accanto alle forme d'induzione alla confessione mediante strumenti più o meno coercitivi, non va dimenticato lo stimolo a rendere dichiarazioni derivante dal riconoscimento di un vantaggio in termini di determinazione della pena o dal timore di un trattamento sanzionatorio deteriore». L. Lupària, *La confessione dell'imputato nel sistema processuale penale*, op. cit., p. 26.



tal proposito è l'opposizione speculare tra il racconto di un giovane uomo che afferma di aver subito per mesi abusi traumatici durante le lezioni di informatica a casa dei Friedman e la testimonianza di un altro giovane ex-studente che sostiene, al contrario, l'assurdità di queste accuse. Anzitutto, la prima testimonianza, quella dell'accusatore, è anonima. L'uomo intervistato è disteso su un divano in una stanza in penombra, il suo corpo è solo lievemente illuminato, mentre il suo volto è immerso nell'oscurità. L'anonimato, la posizione scomposta dell'intervistato, il modo in cui racconta la propria storia con tono indifferente, un linguaggio volgare e una gestualità eccessiva sono tutti fattori che inducono lo spettatore a dubitare della credibilità del soggetto. La sua testimonianza presenta, inoltre, delle evidenti contraddizioni, che Jarecki sottolinea con le proprie domande.<sup>470</sup> All'ambiguità di questo enunciatore e al suo eccesso di ricordi, si contrappone la performance testimoniale dell'altro ex-studente intervistato, un giovane composto e ben vestito che proclama apertamente il proprio sconcerto rispetto alle accuse mosse dagli ex-compagni a Jesse e Arnold. L'uomo conserva solo il ricordo di comuni e noiose lezioni e nulla nella sua memoria sembra poter suggerire anche solo l'ombra di fatti tanto brutali e traumatici.

La ricostruzione del caso giudiziario che ha portato alla condanna di padre e figlio enfatizza, dunque, non solo le fragilità e le incoerenze dell'accusa, ma anche l'inverosimiglianza di un progetto criminale tanto esteso e sistematico. Sono gli stessi investigatori ad ammettere di aver fondato le indagini — e, in sostanza, la loro convinzione circa la colpevolezza di Arnold e Jesse — su prove presuntive, ovvero sul materiale pedopornografico presente in casa Friedman e sulle dichiarazioni di parte dei giovani studenti. Questo secondo e principale elemento indiziario non è il prodotto di denunce spontanee, ma di interrogatori a tappeto in tutta la comunità della Contea di Nassau. Il metodo di conduzione degli interrogatori da parte della polizia viene criticato a vari livelli nel corso del documentario. Nel breve periodo di un mese, cioè il lasso di tempo che va dalla perquisizione della polizia postale all'arresto per abuso sui minori, gli agenti svolsero decine di colloqui con i ragazzi indicati nelle liste ritrovate nel laboratorio di informatica di Arnold. Sono i detective coinvolti in questa indagine a raccontare come gli incontri con le presunte vittime avessero luogo casa per casa e generassero nei genitori degli interrogati un evidente stato d'ansia — «The parents were becoming impatient. They wanted something done immediately», afferma un'agente —. Questo metodo, come rileva la giornalista Debbie Nathan, crea una pressione e diffonde un allarme tra i gruppi familiari prima

---

<sup>470</sup> In particolare, l'uomo nella prima parte dell'intervista con Jarecki dichiara che gli abusi veri e propri — a differenza, invece, delle molestie verbali — avevano luogo nella camera di Jesse, dove i ragazzi venivano condotti singolarmente durante le lezioni di informatica, mentre più avanti afferma che avvenivano stupri di gruppo nel laboratorio. La contraddizione gli viene esplicitamente fatta notare dal regista.

e la comunità poi. In questo contesto deformato dalle attenzioni massicce delle autorità e dei media, la collettività di Long Island, come evidenzia Farinotti, mette in campo un vero e proprio

meccanismo difensivo che si spinge fino alla "ricostruzione" della realtà, che si affida al sospetto sistematico come in una sorta di delirio persecutorio e fa di questa storia "una storia americana": esemplare di una società e di una cultura che risponde alla percezione di una minaccia arroccandosi a tutela dell'integrità, rigettando sull'Altro, "il nemico elevato a persecutore", la colpa della perdita dell'innocenza. Il film racconta innanzitutto l'America e il suo bisogno puritano di immediata cancellazione del male come di ogni traccia di vulnerabilità, e la sua resistenza ad accettare l'instabilità del vero; racconta la paura e i rituali per esorcizzarla, tra rimozione ed eccesso di memoria.<sup>471</sup>

L'isteria collettiva messa a fuoco dalla ricostruzione documentaria di questo caso giudiziario non esaurisce la questione della colpevolezza di Arnold.<sup>472</sup> Nella seconda parte di *Una storia americana* scopriamo, infatti, che l'uomo ha confessato, in un lungo memoriale indirizzato alla giornalista Debbie Nathan e al proprio avvocato, di aver avuto due intercorsi sessuali con minori in età adulta, di aver, inoltre, avuto relazioni omoerotiche con coetanei e col fratello minore durante l'adolescenza. Questo atto di autoaccusa sposta il tema della colpa dall'ambito pubblico a quello privato. La confessione di Arnold appare come un atto liberatorio e, al contempo, di accettazione e sottomissione alla pena. Dopo un'intera vita fatta di segreti e tormenti, Arnold trova nella persecuzione giudiziaria e nell'ingiusta punizione subita l'occasione di dire il vero senza correre rischi, senza dover più temere di distruggere la propria reputazione e le proprie relazioni sociali e familiari, già definitivamente martoriati dall'arresto e dalla sovraesposizione mediatica a cui sono stati soggetti tutti loro. L'identità del colpevole appare così scissa tra due estremità opposte; da un lato, l'immagine esteriore, contemporaneamente artificiosa e ipocrita, di un padre di famiglia amorevole e di un professore rispettabile e, dall'altro, quella più profonda, intima e nascosta fatta di desideri sessuali spaventosi e inconfessabili.

I segreti trattenuti e nascosti da Arnold sin dall'infanzia<sup>473</sup> sembrano, in un certo senso, fare da contraltare ai vuoti di memoria dei familiari; dal fratello, che non riesce in alcun modo a trovare i ricordi e le tracce degli abusi subiti e/o degli intercorsi sessuali avuti con Arnold —

---

<sup>471</sup> L. Farinotti, *Una storia americana. I labirinti della memoria e la verità delle immagini*, op. cit., p. 73.

<sup>472</sup> La colpevolezza — o l'innocenza — di Jesse rimane sempre in secondo piano nell'indagine documentaria di Jarecki. La partecipazione del ragazzo ai crimini contestati ad Arnold, alla sola età di diciassette anni, viene presentata non solo come dubbia, ma come indimostrabile e, persino, assurda rispetto all'immagine di Jesse che emerge nel film.

<sup>473</sup> Nel testimoniale scritto da Arnold Friedman, ma anche in una confidenza fatta alla moglie anni prima, l'uomo aveva raccontato di aver abitato per una parte dell'infanzia in un minuscolo appartamento con il fratello minore e la madre alcolizzata. La madre, secondo le parole di Arnold, portava abitualmente i propri amanti o clienti nell'appartamento con i figli, che erano così costretti a udire e, spesso, ad assistere a scene di sesso.

confessati da quest'ultimo nel proprio memoriale — durante gli anni della preadolescenza, e dalla moglie, incapace fino all'ultimo di cogliere, elaborare e, soprattutto, discutere dei segnali dell'insoddisfazione affettiva e, soprattutto, sessuale del marito, né tantomeno di indagare i lati più oscuri della sfera intima del compagno che ha tenuto accanto a sé per decenni. La verità della colpa che ha travolto la famiglia Friedman si ritrova, nel documentario di Jarecki, come frantumata in un caleidoscopio fatto di immagini soggettive, testimonianze parziali e affermazioni inverificabili, incoerenti e, talvolta, menzognere.

*Capturing The Friedmans*, come suggerisce il titolo stesso, punta a 'catturare' l'essenza sfuggente della colpa, cioè, il suo bisogno naturale di sfuggire allo sguardo degli altri e al giudizio umano e sociale. Il film di Jarecki mostra, inoltre, la 'corsa' e la 'caccia' dell'autorità e dei media verso il colpevole — l'ansia di proclamare pubblicamente il nome e di 'purificare' così la comunità. L'operazione quasi ossessiva di filmare, di immortalare l'unità familiare sino alla sua disgregazione tragica sembra rispondere a una sorta di *horror vacui* ingenerato dai non detti e dai vuoti di oblio nei vissuti e nella storia dei Friedman. Nel film di Jarecki la colpa è il cuore invisibile e pulsante al centro di questo vortice di immagini private e pubbliche. Questo documentario invita lo spettatore a riflettere sull'ambiguità delle rappresentazioni, sulla loro tendenza a organizzarsi secondo fini diversi dalla verità. Sia i filmati dei video-amatori sia i servizi delle reti televisive mirano a produrre una storia 'soddisfacente', da una parte, per il nucleo familiare che è chiamato a riconoscersi nei sorrisi e nel clima festoso degli *home movies* del padre e, dall'altra, per il pubblico televisivo, che prova piacere nello scandalo e nella 'cattura' del colpevole. Non sappiamo, e forse mai potremo sapere, la verità su Arnold, ma *Capturing The Friedmans* ci ha avvicinati al mistero della sua identità, mostrandola dietro e attraverso le incoerenze, le fragilità e le menzogne che contraddistinguono tanto il vissuto umano quanto la vicenda mediatica raccontata da Jarecki.

### ***3.2.3.3 La spettacolarizzazione del crimine: Tabloid***

*Capturing The Friedmans* ci ha riportato a uno dei temi che avevamo approfondito all'inizio di questo capitolo, con l'analisi dei due documentari di Nick Broomfield, ovvero, lo sfruttamento mediatico della vita e delle vicende processuali dei protagonisti della cronaca nera. Nel caso del dittico del regista inglese ci siamo confrontati, in particolare, con l'ossessione per la figura del *serial killer* nell'immaginario occidentale contemporaneo. Aileen, in quanto donna, prostituta e omosessuale, si pone al di fuori del paradigma classico — quello,

cioè, elaborato dai *profiler* dell’FBI negli anni Settanta — del serial killer, che fa coincidere questa figura, marginale nelle statistiche sul crimine eppure presente in modo quasi ossessivo nella *nonfiction* e nella *fiction crime*, con il profilo del maschio bianco adulto, sadico e spesso dotato di un’intelligenza fuori dal comune.<sup>474</sup> La storia di Aileen, documentata da Broomfield, è, per molti versi, la storia della trasformazione di questa donna, al contempo colpevole e vittima, in una serial killer perversa, pericolosa e, per il sistema penale americano, non degna di vivere. Anche Arnold Friedman subisce una sorte simile a opera dei media e delle istituzioni. Per essere efficaci sul piano accusatorio e per compattare la comunità locale contro il presunto colpevole le accuse devono coincidere con una colpa mostruosa e incontestabile. Per Broomfield e per Jarecki documentare la storia, rispettivamente, di Aileen Wuornos e di Arnold Friedman significa, da un punto di vista morale e politico, mostrare agli spettatori la realtà ambigua, conflittuale e dolorosa dei soggetti rappresentati, dietro e oltre la loro categorizzazione penale e mediatica che li riduce a mostri, cioè a individui *essenzialmente* maligni.

La trasformazione della cronaca in evento e la spettacolarizzazione del crimine, che hanno connotato i casi drammatici della Wuornos e dei Friedman, sono anche i temi al centro di *Tabloid* (Errol Morris, 2010). Il documentario di Morris, però, rispetto ai film analizzati fino a questo punto, si caratterizza per uno spostamento di *focus* netto, dalla questione della colpa come dramma umano, giuridico e politico, fondato sulla responsabilità e inscindibile dalla ricerca del vero o dalla denuncia della menzogna, alla colpa come uno dei luoghi prediletti della narrazione massmediatica. *Tabloid* mostra la dimensione pulsionale e morbosa che alimenta la costruzione del colpevole nella cultura di massa odierna, raccontando un crimine che, come suggerisce il titolo, appartiene all’ordine dello scandalo, anziché a quello della tragedia.<sup>475</sup>

\*

Errol Morris ha descritto *Tabloid* come una «love story»<sup>476</sup> sopra le righe. Rispetto alla maggior parte dei documentari di Morris dedicati al crimine e alla violenza — dalle vicende

---

<sup>474</sup> Cfr. P. Jenkins, *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, op. cit.

<sup>475</sup> Il termine latino *scandalus* compare in svariate occorrenze nella Vulgata latina delle Sacre Scritture, dove traduce il greco *σκάνδαλον*, che indica un inciampo, una trappola o un’offesa. Scandalizzare significa, in origine, deviare qualcuno dalla retta via, cioè, tentarlo con il peccato. Questa dimensione ‘attraente’ si è, in un certo senso, trasformata nell’accezione comune e duplice di scandalo come fonte di turbamento della coscienza privata e come evento che provoca un interesse pubblico. Lo scandalo può turbarci e, al contempo, interessarci perché riguarda aspetti che, di norma, appartengono alla sfera della morale privata (i vizi) improvvisamente esposti al giudizio pubblico.

<sup>476</sup> L’intervista integrale di Errol Morris al canale Youtube “Movieweb” può essere vista a questo indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=oB2IMyuDPAo> (consultato in data 20/11/2018).

connesse all'omicidio di un agente di polizia in *The Thin Blue Line* (1988) alla lunga intervista a Robert McNamara, incentrata su crimini di guerra commessi dagli Stati Uniti tra gli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta, in *The Fog of War* (2003), per arrivare alle torture nel carcere americano di Abu Ghraib analizzate in *Standard Operating Procedure* (2008) —, il tono adottato dal regista americano in questo film è senza dubbio più leggero e ironico. D'altra parte, i crimini di cui è stata accusata la protagonista, Joyce McKinney, non sembrano porre il regista e lo spettatore di fronte a problemi di stampo politico ed etico paragonabili a quelli posti dalle opere precedenti.<sup>477</sup>

Nel 1977 Joyce McKinney, ex reginetta di bellezza del Wyoming, viene arrestata a Londra con l'accusa di aver sequestrato e violentato<sup>478</sup> Kirk Anderson, un giovane mormone di cui la donna si era infatuata alcuni mesi prima negli Stati Uniti e con cui aveva avuto una breve, ma almeno a suo dire molto intensa, storia d'amore. Secondo la versione di Joyce, Kirk era stato costretto dalla famiglia a chiudere i rapporti con lei e a partire per l'Inghilterra con una compagnia missionaria mormona. La giovane modella, in preda alla disperazione per la scomparsa dell'innamorato, aveva organizzato una squadra di ricerca formata da un investigatore privato, da una guardia del corpo e da un giovane pilota di aerei privati. Una volta individuato Kirk a Londra, Joyce e i suoi complici lo rapirono, conducendolo, sotto l'effetto di narcotici, in un cottage a Devon, in Cornovaglia. Lì il giovane mormone, secondo l'accusa, venne incatenato a un letto e costretto ad avere rapporti sessuali con l'ex partner. Dopo alcuni giorni, Kirk riuscì a liberarsi e a denunciare l'accaduto alle autorità inglesi, facendo arrestare la propria aguzzina. Joyce scontò tre mesi di prigione in Inghilterra per poi scappare, grazie ai suoi numerosi contatti, negli Stati Uniti dove, per alcuni mesi riuscì a far perdere le proprie tracce. I giornalisti dei *tabloid* inglesi, che si erano ampiamente interessati al caso, iniziarono una caccia frenetica per scovare la fuggitiva, protagonista dell'intrigante *Mormon sex in chains case*. I giornalisti del *Daily Mirror* e del *Daily Express* trovarono, infine, Joyce a Los Angeles, dove la donna aveva intrapreso la professione di *escort* e di modella per servizi fotografici erotici.

Il documentario di Morris ricostruisce la storia di Joyce affidandosi alla testimonianza diretta della donna, ormai anziana, e alle parole del giornalista del *Daily Express*, Peter Tory, del fotografo del *The Mirror*, Kent Gavin, e del pilota dell'aereo privato noleggiato da Joyce

---

<sup>477</sup> I film di Morris che abbiamo citato si interrogano principalmente sui meccanismi di funzionamento e sui fallimenti delle istituzioni che dovrebbero proteggere il popolo americano e, allo stesso tempo, garantirne la libertà, cioè, la giustizia, il governo e l'esercito.

<sup>478</sup> Il tribunale inglese, che ha giudicato Joyce McKinney in contumacia, ha condannato la donna per *indecent assault*, una tipologia di reato in vigore nel processo penale anglosassone a partire dal 1958 e ridefinita solo nel 2003 come *sexual assault*.

per la sua spedizione in Inghilterra. A queste voci se ne aggiunge una quinta, l'unica a non essere coinvolta in modo diretto, personale o professionale, nel caso, quella dell'ex missionario mormone, ora attivista per i diritti gay, Troy Williams. L'intervista a Troy, nello specifico, serve a introdurre lo spettatore nel mondo sociale e spirituale della vittima. La religiosità di Kirk rappresenta uno degli elementi centrali nella costruzione mediatica del caso scandalistico. L'essere vittima di Kirk per i media e per l'opinione pubblica non dipende dall'effettiva violenza subita, ma dal suo credo religioso. È, soprattutto, in virtù del suo 'innaturale' voto di castità e della sua adesione a un culto settario severamente normato che Kirk — un maschio bianco, eterosessuale, della classe media, ovvero un soggetto socialmente privilegiato — può essere concepito nell'immaginario collettivo degli anni Settanta come vittima dell'ossessione amorosa della giovane e seducente Joyce.

Errol Morris ha dichiarato che *Tabloid* è un documentario «about the impediments to find the truth, how you can become lost in the fun house of a story, in competing narratives and may never get to that place you're going».<sup>479</sup> Il film del regista statunitense si confronta, infatti, in modo scopertamente ironico, con una realtà impenetrabile frammentata nei molteplici racconti dei media e sapientemente rielaborata e confusa dai ricordi della protagonista/colpevole. La ricerca della verità — che per Morris non è affatto l'illusione descritta dal pensiero post-moderno, ma un insieme di fatti concreti e, almeno in potenza, verificabili — non è tra gli obiettivi di *Tabloid*. Il documentario di Morris mette in scena l'instabilità delle differenti versioni attorno agli eventi occorsi tra il 1976 e il 1978; da una parte, il punto di vista di Joyce, che si autorappresenta come una sorta di paladina dell'amore, in lotta contro le istituzioni religiose e familiari che vorrebbero 'snaturare' Kirk, proibendogli di provare sentimenti e di vivere liberamente la propria sessualità e, dall'altra, la storia veicolata dai *tabloid* inglesi, che dipinge, invece, Joyce come una manipolatrice perversa, ossessionata dal sesso ed esperta di pratiche sadomasochistiche. Queste due narrazioni, evidentemente artefatte, declinano in maniera opposta la follia amorosa della protagonista. L'immagine della fanciulla sedotta e abbandonata da un amante plagiato da una famiglia di fanatici e bigotti, si scontra, infatti, con quella della *femme fatale*, disposta a ricorrere a qualsiasi mezzo pur di

---

<sup>479</sup> Trascrizione tratta dall'intervista a Errol Morris al sito "MovieWeb". Video disponibile sulla la pagina Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=oB2IMyuDPAo> (consultato in data 19/11/2018).

appagare i propri desideri.<sup>480</sup> La verità della personalità di Joyce appare così irrimediabilmente scissa tra i due archetipi narrativi della donna angelicata e della *dark lady*.<sup>481</sup>

L'intervista a Joyce McKinney, filmata con la tecnica dell'*Interrotron*,<sup>482</sup> è il cuore di *Tabloid*. Mentre nelle interviste agli altri partecipanti al documentario la presenza di Morris è dissimulata da una regia e da un montaggio che lo esclude dalla scena, nell'intervista a Joyce la figura del regista emerge a poco a poco come interlocutore curioso e affascinato dall'intelligenza e dalla personalità della protagonista. In primo luogo, sentiamo in queste occasioni, la voce fuori campo di Morris, non solo mentre pone delle domande, ma persino mentre scherza e ride assieme a Joyce. Il rapporto di complicità tra i due è tanto evidente da arrivare a svelare l'artificio di ripresa dell'*Interrotron*; in due occasioni, infatti, Joyce distoglie gli occhi dalla macchina da presa, sulla cui lente vede proiettato il primo piano di Morris, per rivolgere lo sguardo direttamente al regista, che siede di fronte a lei, alla destra della macchina da presa che la sta riprendendo. Al contrario di quanto avviene per il cinema di finzione, in questo caso è lo sguardo *non* in macchina di Joyce a segnalare l'illusione di ciò che stiamo vedendo, a indicarci, cioè, l'apparato produttivo che qui fa contemporaneamente da controcampo e da fuori campo della ripresa cinematografica.

La creazione e l'utilizzo dell'*Interrotron* nell'opera documentaria di Morris risponde all'esigenza di fornire allo spettatore l'impressione di un contatto visivo con l'intervistato. Di norma l'impiego di questa tecnica prevede l'allestimento in studio di uno spazio *ad hoc* per il regista che siede a fianco della macchina da presa e si cela dietro a un tendaggio — è lo stesso Morris a indicare tra i vantaggi dell'*Interrotron* quello di rimuoverlo visivamente dallo spazio attorno alla macchina da presa: «it removes me from the area around the camera».<sup>483</sup> È, dunque,

---

<sup>480</sup> Per una lettura in chiave femminista della figura della femme fatale nel cinema si rimanda a J. Staiger, *Les Belles Dames sans Merci: Femmes Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women* in V. Callahan (ed.), *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Wayne State University Press, Detroit 2010.

<sup>481</sup> Questa opposizione tra modelli del femminile è ricorrente nel cinema noir classico in cui, com'è noto, i temi della corruzione morale e della colpa individuale sono centrali.

<sup>482</sup> L'*Interrotron* è una tecnologia di ripresa messa a punto da Morris. Grazie a questo dispositivo l'intervistato vede riflessa sull'obiettivo della cinepresa di fronte a sé l'immagine dell'intervistatore. Come spiega David Resha, si tratta dell'applicazione contemporanea di due teleprompter (i gobbi che proiettano un testo sulla lente della cinepresa in alcuni programmi televisivi) che stabiliscono un contatto visivo tra i due soggetti protagonisti dell'intervista. «The Interrotron technology is adapted from the teleprompter, a device that uses a two-way mirror to project text on a screen placed directly in front of the camera lens. The teleprompter permits the speaker to read prepared remarks while also maintaining eye contact with the camera lens (and the viewer). Morris uses two teleprompters for his Interrotron, one to film his interview subject and the other to film himself in a separate space. Instead of projecting text on the teleprompter screen, Morris projects each interview image on the other teleprompter. This allows the interview subject to speak to an image of Morris and Morris to speak to an image of the interview subject. This also ensures the interview subject maintains eye contact with Morris during the interview, or more precisely a video image of Morris, as well as eye contact with the camera lens.»<sup>16</sup> first used the Interrotron in 1992 when interviewing Fred Leuchter, and continued to use it for all of his documentaries from *Fast, Cheap and Out of Control* up through *Tabloid*. D. Resha, *The Cinema of Errol Morris*, Wesleyan University Press, Middletown 2015, pp. 115-116.

<sup>483</sup> K. Phipps, *Errol Morris*, in "A.V. Club", 9 December 1997, <https://www.avclub.com/errol-morris-1798207890> (consultato in data 1/12/2018).

grazie a un dispositivo tecnologico basato sul distanziamento fisico e sulla sostituzione dei corpi reali degli interlocutori con le rispettive immagini dei volti proiettate che si produce l'effetto di intimità tipico delle interviste morrisiane. Non si tratta solo di ancorare lo sguardo dell'intervistato alla macchina da presa, ma anche e soprattutto, di favorire la spontaneità del dialogo grazie alla costruzione di uno spazio 'protetto'.

L'assenza di un contatto diretto tra intervistatore e intervistato sembra generalmente aiutare quest'ultimo a raccontarsi con meno inibizioni, mentre la proiezione su monitor del volto dell'ascoltatore permette ai soggetti di confrontarsi con le reazioni dell'altro, di avere un *feedback* alle proprie parole. Come ha sottolineato Alex Gerbaz, l'*Interrotron*, dunque, «adds to the mediating effects of the screen while simultaneously creating the illusion that mediation between character and viewer is minimised».<sup>484</sup> Nelle interviste a Fred Leuchter, Robert McNamara e Donald Rumsfeld — al centro, rispettivamente di *Mr. Death* (1999), *The Fog of War* (2003) e *The Unknown Known* (2013) —<sup>485</sup> questa tensione tra mediato e immediato, tra diretto e indiretto spinge il pubblico a interrogarsi sul senso etico della rappresentazione del volto.<sup>486</sup>

Nel caso di *Tabloid*, nello specifico per quanto concerne l'intervista alla colpevole Joyce, questo tipo di problematizzazione morale appare assente. La complicità tra i due interlocutori e il tono ironico che caratterizza buona parte del loro confronto sono confermati dallo sguardo fuori macchina di Joyce che interpella Morris. Questo sguardo ci rivela una deviazione dall'uso classico dell'*Interrotron*, lasciandoci intendere che il regista è presente e, soprattutto, *visibile*, in quanto corpo e volto concreti, a Joyce. Anche in questo caso la colpa agisce come fattore di disgregazione dell'identità del soggetto e come ostacolo all'accesso alla verità degli eventi; la sovrapposizione grafica tra le riprese e le immagini d'archivio con frasi descrittive brevi e a effetto — con un *lettering* che si rifa ai titoli dei giornali scandalistici — segnala visivamente lo scarto tra il reale e la sua rappresentazione mediatica.

---

<sup>484</sup> A. Gerbaz, *Direct address, ethical imagination, and Errol Morris's Interrotron*, in "Film-Philosophy", September 2008, p. 26, articolo disponibile all'indirizzo <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/gerbaz.pdf> (consultato in data 2/12/2018).

<sup>485</sup> Leuchter, inventore di sistemi di esecuzione in passato adottati da stati americani in cui è applicata la pena di morte e negazionista dell'Olocausto, McNamara e Rumsfeld, entrambi, ex Segretari della Difesa degli Stati Uniti, sono figure con responsabilità, a vari livelli, rispetto alla morte di altri esseri umani. La grave questione morale posta dai meccanismi legalizzati di annichimento dell'altro è centrale in queste interviste. Come evidenzia Gerbaz, «the moral ambiguity of the interviewees relates to concerns that they are overly removed from the people whose deaths they have been responsible for, and this is reflected in the ambiguity of their address. The front-on facing position hides an indirectness and mediation that are illustrative of the reasons why such deaths may have been facilitated and carried out», Ivi, p. 20.

<sup>486</sup> Sempre Gerbaz sostiene che l'*Interrotron*, in questi casi, «complicates the face-to-face relation, providing an opportunity to interrogate the place of ethics in cinematic images from a Levinasian perspective», Ivi, p. 18.



### 3.2.3.4 *Casting JonBenet: la colpa e il palcoscenico*

Il rapporto ambiguo e perturbante<sup>487</sup> tra la dimensione segreta e mostruosa della colpa e l'immagine artificiale e perbenista con cui la classe media statunitense — e occidentale in genere —<sup>488</sup> si autorappresenta e si racconta pubblicamente è la questione al centro dell'ultimo e più recente film che analizzeremo, *Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017).

Il documentario della giovane regista australiana, Kitty Green, presenta affinità e differenze di grande interesse rispetto a *Capturing The Friedmans* e *Tabloid*. In primo luogo, le affinità tra questi lungometraggi riguardano, in modo assai evidente, il processo di decentramento della rappresentazione *crime* dall'indagine del delitto e dall'incontro con il criminale al lavoro critico sulle immagini e le testimonianze che raccontano, tramite una molteplicità di prospettive, la colpa come esperienza scissa tra intimo e pubblico. Gli interrogativi messi in campo in questi documentari non coincidono con 'cosa?' e 'chi?', non hanno, cioè, come principale obiettivo quello di scoprire la verità dell'evento criminale, indicando al pubblico i soggetti responsabili. Le domande che guidano i percorsi conoscitivi proposti in questi film sono, anzitutto, rivolte ai dispositivi che producono il colpevole dell'immaginario collettivo. Jarecki, Morris e Green mostrano allo spettatore le stratificazioni discorsive che avvolgono, sfruttano e spesso nascondono la realtà della colpa.

La principale differenza tra *Casting JonBenet* e i documentari analizzati fino a questo punto è che qui i colpevoli, le vittime e la realtà che li circonda e, in un certo senso, li determina sono del tutto esclusi dalla rappresentazione. Gli eventi, come vedremo, sono posti in questo caso in un fuori campo assoluto: i fatti vengono trasformati nello spunto per il canovaccio di una storia di finzione e i soggetti diventano i modelli per la costruzione di personaggi finzionali interpretati da terzi. A partire da queste specificità di *Casting JonBenet* cercheremo di analizzare la performance documentaria interrogandoci sulla modalità e i significati di questo spostamento fuori scena sia degli accadimenti concreti — la cronaca del delitto— sia dell'esperienza vissuta dai soggetti coinvolti — la memoria traumatica della violenza.

Nel corso del primo e del secondo capitolo ci siamo confrontati con un fenomeno linguistico ed estetico di grande interesse per gli obiettivi di questa ricerca e, più in generale, per lo sviluppo linguistico del documentario contemporaneo: la scelta di raccontare la sofferenza, la

---

<sup>487</sup> Rimando alla sintetica definizione freudiana di questo concetto, che più avanti applicheremo in modo esteso a *Casting JonBenet*: «Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.» S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919; trad. it. di S. Daniele, *Il perturbante*, in *Id.*, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991.

<sup>488</sup> Cfr. A. Biressi, *Crime, Fear and The Law in True Crime Stories*, op. cit.

violenza e i traumi della storia collettiva e del passato personale (familiare e affettivo) fuori dalla logiche della presa diretta o del documento d'archivio che da sempre caratterizzano il cinema del reale *mainstream*. Alcuni tra i documentari più significativi del XXI secolo ricorrono apertamente alla performance attoriale, sia del filmmaker sia dei soggetti rappresentati, al fine di riconfigurare il rapporto tra memoria e immaginazione.<sup>489</sup>

Nel documentario di Kitty Green il processo di finzionalizzazione del reale non è determinato dall'esigenza espressiva e comunicativa dei protagonisti — di coloro, cioè, che, a diverso titolo hanno preso parte o sono stati colpiti da azioni criminali e violente —, ma da un preciso progetto registico che, come vedremo, assume inizialmente le caratteristiche di un esperimento sociologico per trasformarsi poi in una riflessione corale sulla colpa e la perdita nella società di massa. In altre parole, i protagonisti in questo caso non sono più testimoni implicati, bensì testimoni vicari,<sup>490</sup> cioè soggetti che hanno esperito l'evento non in presenza, ma attraverso i media. Come ha sottolineato Paul Frosh, lo spostamento della testimonianza dal campo della prossimità, fondato sul corpo, a quello della distanza, caratterizzato dalla virtualità dell'esperienza, pone questioni importanti sul piano morale. Per concepire la missione morale di un testo audiovisivo che testimonia il reale, Frosh fa ricorso al concetto goffmaniano della *civil inattention*, infatti:

Like civil inattention, media witnessing habituates individuals to the otherness of others, to the alienness of aliens, and to the generality of our connectedness to them. Yet, whereas civil inattention does this by transforming the shared public 'here' into a space of non-hostile recognition and indifference, media witnessing does this by asking audiences to imagine momentarily what it is like for remote others over 'there' [...]. Media witnessing creates a social space of uncommitted observation and impersonal witnessing in which people are sufficiently the same – sufficiently interchangeable and equivalent – for each person to be able to imagine what it might be like to be in another's shoes. Media witnessing produces and maintains a ground of civil equivalence among strangers, upon which it subsequently becomes possible to see through their eyes (because their eyes are like mine, even though their situation might not be). It acts as the social and moral prerequisite for more focused expressions of concern and responsibility. Ethicalizing strangers occurs only once they have been moralized.<sup>491</sup>

I protagonisti di *Castling JonBenet* sono, in primo luogo, gli spettatori di un fatto di cronaca irrisolto, raccontato e ricostruito dai media. L'operazione documentaria della Green mira a

---

<sup>489</sup> Si pensi, ad esempio, a *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) e *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013).

<sup>490</sup> Su questa distinzione si rimanda nuovamente a P. Frosh, A. Pichevski (eds.), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, op. cit.

<sup>491</sup> P. Frosh, *Telling Presences*, in P. Frosh, A. Pichevski (eds.), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, op. cit., p. 68-69.

mostrarci i tentativi di immedesimazione di questi estranei nel vissuto di soggetti reali, trasformati in personaggi drammatici dalla narrazione dei media. Il risultato, come vedremo, fa emergere tutte le criticità di questo processo performativo di identificazione con l'altro, indagando gli aspetti voyeuristici e morbosi che lavorano al suo interno.

\*

Il 26 dicembre 1996 a Boulder, Colorado, la polizia rinviene nella villa della famiglia Ramsey, il cadavere martoriato di JonBenet Ramsey, una bambina di soli sei anni la cui scomparsa era stata denunciata alcune ore prima dai genitori, evidentemente presenti in casa al momento del crimine. L'omicidio della piccola reginetta di bellezza — JonBenet era stata avviata nel circuito dei *child beauty pageants*<sup>492</sup> dalla madre da più di un anno — sconvolse e ossessionò a lungo l'opinione pubblica americana. L'età della vittima, l'efferatezza del delitto, il contesto sociale — quello della *suburbia* e della medio-alto borghesia bianca di cui fa parte la ricca famiglia Ramsey — e lo spettro di una violenza a sfondo sessuale, sono i principali fattori che hanno alimentato la curiosità morbosa dei media e del pubblico verso questo caso di cronaca nera a tutt'oggi irrisolto, aprendo, allo stesso tempo, una discussione necessaria e critica sui concorsi di bellezza per bambine in America.

A distanza di circa vent'anni dall'accaduto, Kitty Green organizza nella piccola comunità in cui ha avuto luogo il delitto, a Boulder, un *casting* per un film di finzione sull'omicidio di JonBenet che non verrà mai realizzato — e che non voleva essere realizzato nelle intenzioni della regista e della produzione, intenzioni che sono state comunicate ai partecipanti prima delle vere e proprie riprese. Presentato al Sundance Film Festival e distribuito dalla piattaforma *online* Netflix nel 2017, *Casting JonBenet* si basa integralmente su un artificio astuto e per molti versi affine a un esperimento microsociologico (osservare e filmare gli aspiranti attori locali, convocati per il *casting* — tutti membri della comunità di Boulder o provenienti da paesini limitrofi — mentre provano le parti per cui si sono spontaneamente presentati e ricostruiscono psicologicamente i personaggi coinvolti nell'omicidio della piccola JonBenet. In ordine di apparizione, assistiamo alle prove attoriali e ai colloqui per l'assegnazione delle parti di JonBenet, della madre Patsy, del padre John, del fratello maggiore Burke, del

---

<sup>492</sup> Si tratta di concorsi di bellezza per bambine e ragazze sotto i 16 anni diffusi negli Stati Uniti, in particolare nel Midwest e negli stati del sud. Questo fenomeno ha radici che risalgono agli anni Venti ed è stato sancito dalla fortuna della competizione *Miss Little America* negli anni Sessanta. I *child beauty pageants* sono stati per anni un business particolarmente lucroso che ha generato critiche aspre nella società per i suoi palesi effetti di iper-sessualizzazione e commercializzazione dell'infanzia. Il caso di JonBenet ha acceso i riflettori sugli aspetti più critici e inquietanti di questa realtà.

comandante della polizia locale, di un figurante vestito da Babbo Natale che aveva preso parte ai festeggiamenti natalizi in casa Ramsey e del mitomane pedofilo John Mark Karr, autore di una falsa confessione nel 2006. Questi ruoli identificano i sette personaggi principali all'interno del racconto mediatico e processuale dell'assassinio di JonBenet: le vittime, i sospettati, cioè i possibili colpevoli, e l'autorità che indaga.

La sequenza di apertura del film — un vero e proprio prologo — dichiara l'espedito narrativo usato dalla Green; una decina di bambine somiglianti a JonBenet, truccate e vestite come delle reginette di bellezza, prendono posto lungo una fila di sedie, in attesa del loro turno per il provino. Il primo estratto delle audizioni ci mostra una di queste bambine — forse quella più sorprendentemente somigliante a JonBenet — con in mano un ciak. La piccola Hannah si presenta davanti alla macchina da presa dicendo il ruolo per cui si propone e chiede sorridendo (agli adulti di fronte a lei, al pubblico o a entrambi?) se sanno chi abbia ucciso JonBenet. A questo punto, a partire dai titoli di testa, inizia quello che sembra un vero e proprio film di finzione, dai toni contemporaneamente noir e fiabeschi, sulla scomparsa di una bambina in una cittadina innevata e circondata da montagne. L'inquadratura iniziale ci mostra dall'alto la cittadina di Boulder, raccolta a piedi delle Montagne Rocciose e illuminata dalla luna piena. In una serie di campi lunghissimi seguiamo un'auto della polizia percorrere le strade innevate e tranquille attorno al paese. Una voce femminile in collegamento radio comunica alle pattuglie locali che è stato denunciato un rapimento, mentre l'inquadratura si sposta sul primo piano dell'agente alla guida dell'auto che risponde alla chiamata e si avvia verso l'indirizzo indicato dall'operatrice.

Questa messa in scena lascia in breve il posto alla prima lunga sequenza di provini per la parte di Patsy, la madre ossessionata dal successo della figlia, a sua volta ex-reginetta di bellezza, fortemente sospettata di aver avuto un ruolo, quantomeno di copertura, nell'assassinio della figlia. La prima sequenza del film dedicata al casting ci mostra in rapida successione le presentazioni e degli estratti delle interviste a una decina di candidate per il ruolo di Patsy Ramsey. Tutte le donne — eccetto una che decide di propria iniziativa di optare per l'abbigliamento e i gioielli indossati da Patsy durante una famosa intervista a Larry King — indossano l'abito di scena, un dolcevita rosso a maniche corte. Il montaggio suggerisce una sorta di percorso dall'esterno all'interno: le aspiranti interpreti indicano alla produzione le loro esperienze passate nel mondo dello spettacolo (per lo più fiction televisive e concorsi di bellezza) per poi focalizzarsi su ciò che le lega personalmente a questa figura controversa. Si passa dal racconto della partecipazione vissuta, sebbene indirettamente, come membri della comunità di Boulder, a questa tragedia — il ricordo del circo mediatico, del lutto cittadino e

delle preghiere per la piccola JonBenet — all'esibizione di esperienze per certi versi affini a quella di Patsy Ramsey, come le difficoltà nel rapporto con i figli e la perdita di un proprio caro assassinato. Questo blocco si conclude con una successione veloce e condensata di provini per la (finta) scena in cui Patsy chiama la polizia per segnalare la scomparsa della figlia nella notte tra il 25 e il 26 Dicembre 1996. All'interno della stessa inquadratura, le attrici, riprese di profilo a mezza figura, mettono in scena l'incipit di ciò che realmente *sappiamo* — la telefonata della madre di JonBenet, registrata dalla polizia, è in un certo senso il primo documento di questa tragedia — dell'omicidio della piccola. Questa prima ricostruzione, fondata su un documento, viene parcellizzata in una molteplicità di interpretazioni, che variano il tono, il contenuto emotivo e, di conseguenza, il significato che lo spettatore attribuisce all'azione messa in scena. Mentre i *reenactment* di Errol Morris frammentano il reale per cercare, attraverso l'esposizione delle incongruenze e delle menzogne del ricordo, di avvicinarsi al vero, le ricostruzioni di Kitty Green ci mostrano la dispersione insanabile della verità nell'esperienza spettatoriale della cronaca nera e, allo stesso tempo, i lati oscuri e le degenerazioni del «true crime entertainment».<sup>493</sup>

Dopo i provini della telefonata alla polizia, Green ritorna a una sequenza di pura finzione: degli agenti della polizia presidiano la villa dei Ramsey al momento del ritrovamento del cadavere di JonBenet nello scantinato. In queste parti puramente finzionali rimaniamo sempre all'esterno della realtà privata e domestica dei Ramsey. Come spettatori accediamo all'interno della casa ricostruita scenograficamente e, quindi, alla scena del crimine solo tramite le sequenze di performance dei candidati al ruolo della madre, del padre e del fratello di JonBenet. Mentre la finzione vera e propria si connota, dunque, per l'adozione di un punto di vista esterno e unificato, la *nonfiction*, la rappresentazione documentaria del casting, si basa su un accumulo di punti di vista che ci conducono verso gli aspetti più intimi e, allo stesso tempo, ignoti della vicenda. In modo perfettamente speculare alla prima parte, alla scena di finzione segue il montaggio dei provini per la parte del padre, John Ramsey. In questa fase, gli aspiranti interpreti si mostrano più restii a esporre i loro vissuti privati rispetto alle colleghe donne e, invece, particolarmente attenti ad affermare il loro giudizio di innocenza nei confronti di John — l'altro inevitabile sospettato di questo infanticidio. terminate le presentazioni, ci spostiamo nella scenografia che ricostruisce lo scantinato di casa Ramsey. Gli attori che abbiamo appena conosciuto mettono in scena il ritrovamento del cadavere della piccola JonBenet. Anche in

---

<sup>493</sup> D. Fear, *Sundance 2017: Casting JonBenet and the Age of True-Crime Entertainment*, in "Rolling Stone", 28/01/2017, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/sundance-2017-casting-jonbenet-and-the-age-of-true-crime-entertainment-106448/> (consultato in data 10/11/2018).

questo caso si tratta di un'inquadratura identica per tutti i ciak e il montaggio amplifica le differenze tra le interpretazioni, basate qui unicamente sui gesti e sul pianto del protagonista.

Kitty Green adotta, fino a circa la metà del film, questo schema modulare piuttosto rigido. Alle sequenze dedicate ai *casting* in formato televisivo 4:3 e con l'uso quasi esclusivo di inquadrature fisse — suddivisibili a loro volta in una prima parte rappresentata dalle interviste in primo piano e in una seconda che coincide, invece, con le performance attoriali a mezza figura — si succedono brevi inserti di finzione, in formato 16:9, che rimandano al progetto cinematografico fasullo che fa da sfondo a questo documentario.

Il rapporto tra queste due parti, tra la *fiction* e il *casting*, è stato oggetto di critiche particolarmente severe. Richard Brody, critico cinematografico del *The New Yorker*, ritiene che *Casting JonBenet* sfrutti lo scarto cognitivo tra la regista e gli interpreti — la prima, per Brody, sarebbe a conoscenza dell'inganno del finto casting, mentre i secondi no — per sfruttare le debolezze e il narcisismo dei suoi protagonisti.

For a film that seems to be about the very process of its creation, how in fact did she go about the casting process, from the start? What brings her and the participants there, what intentions and decisions went into the making of the movie? For all the reflexive, ostensible behind-the-scenes insight into the process of making a filmed drama of the Ramsey case (albeit one that Green only shoots a few scenes for), “Casting JonBenet” is disturbingly non-transparent regarding Green’s own relationships and discussions with the film’s participants. The essence of the modern documentary is epistemological: How do the participants — and, for that matter, the filmmaker — know what they know about the subject and about the film itself? [...] What did she tell the auditioning actors about her project? Did she coax them to divulge personal stories as a precondition to their audition, or did they simply come forth with their own stories, reflections, and memories as part of their efforts to be cast? Did they know that the casting videos were themselves the film that they’d be appearing in, and that the dramatization would be a slender and sketchy afterthought? Did Green actually intend to make a scripted film about the JonBenét story in the first place? Very simply, what did the actors know about what kind of film they were participating in?<sup>494</sup>

Quello che sostiene Brody, nel suo articolo dal titolo autoesplicativo *Casting JonBenet: A Documentary that unintentionally exploits its participants*, è che l'interazione tra la filmmaker australiana e i partecipanti al finto casting manchi visibilmente di sincerità. Questa mancanza

---

<sup>494</sup> R. Brody, *Casting JonBenet: A Documentary that unintentionally exploits its participants*, in “The New Yorker”, 27 April 2017, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/casting-jonbenet-a-documentary-that-unintentionally-exploits-its-participants> (consultato in data 18/09/2018).

potrebbe, in un'ottica austiniana, rendere vuoto o abusivo<sup>495</sup> l'atto comunicativo performato dal documentario, compromettendo come sostiene Brody la sua pretesa di *verità*.<sup>496</sup>

In precedenza, abbiamo sottolineato come le condizioni di felicità e infelicità del documentario, come discorso sul reale fondato sull'autenticità dell'enunciazione, dipendano dalla verificabilità almeno virtuale della rappresentazione. La verificabilità del racconto documentario rimanda necessariamente a questioni extra-testuali, dipendenti dal contesto produttivo e relazionale entro cui si svolge l'incontro filmato con l'altro. La critica di Brody coglie una questione di grande interesse per questa ricerca, cioè la sincerità e l'attendibilità dell'enunciatore filmico, ma lo riduce a un problema esclusivamente interno alla messa in scena. Kitty Green, secondo il critico, realizza un documentario autoriflessivo che mette in gioco, in qualità di performer, solo coloro che stanno di fronte alla macchina da presa, mentre cancella la presenza sulla scena della 'responsabile' della rappresentazione. Tale assenza ha l'effetto di rendere «the candidates' ambition as vanity, their curiosity as foolishness, their pain as spectacle — all because of her simplifications of a complex and self-doubting documentary form».<sup>497</sup>

Non c'è dubbio che il documentario della Green sfrutti l'incredibile disposizione all'auto-esibizione dei partecipanti, mettendo in scena una sorta di sfilata di piccoli orrori quotidiani: un candidato per la parte di John Ramsey che racconta di essersi svegliato con a fianco il cadavere della donna che frequentava, una donna provinata per il ruolo di Patsy Ramsey confessa di aver subito abusi sessuali nell'infanzia, l'aspirante interprete del capo della polizia è un educatore sessuale esperto di *bondage*. Questi sono solo alcuni tra gli esempi più eclatanti di questa corsa dei partecipanti di *Casting JonBenet* a confessarsi, ad esporre pubblicamente e a spettacolarizzare il privato. Ciò non implica, però, la disonestà della regista che ha rivendicato la trasparenza del suo rapporto con i soggetti ripresi in svariate interviste.

We explained to them the whole process. Nobody was tricked into what it was. They didn't have a firm picture of what it would be, because there aren't really other films that do this, but they had trust in us, and they were excited to be part of the experiment. It really felt like an ensemble piece. And I was always very honest about what I wanted from the project: that it was not exploitive or sensationalistic, but it was about the community and

---

<sup>495</sup> Come abbiamo visto, tra le condizioni di felicità dell'enunciato performativo, Austin inserisce la sincerità dell'enunciatore: «la procedura deve essere eseguita con stati d'animo, disposizioni, credenze appropriate da parte del parlante (ad esempio chi promette deve avere l'intenzione di mantenere la promessa fatta)», J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, op. cit. p. 17.

<sup>496</sup> Come già affermato nel corso del primo capitolo, il termine verità a cui faccio qui riferimento è interno alla prospettiva analitica e pragmatica di Austin, la cui opera, come sottolinea Sbisà, sembra «voler suggerire una trasformazione della nozione di verità: cercando la verità noi non cerchiamo qualche cosa di neutro, che astrae da punti di vista soggettivi, impegni, intenzioni, valori, ma ciò che cerchiamo presuppone e forse addirittura incorpora la felicità, che è conformità a regole sociali, appropriatezza, sincerità, efficacia». M. Sbisà, *C'è del pragmatismo in J. L. Austin?*, op. cit. p. 236.

<sup>497</sup> R. Brody, *Casting JonBenet: A Documentary that unintentionally exploits its participants*, op. cit.

their personal connections to the story and their individual interpretations about what happened, and their narratives to deal with the loss.<sup>498</sup>

Le rassicurazioni della filmmaker sul fatto di aver condiviso le proprie intenzioni con i partecipanti sono supportate dalla lunga sequenza finale in cui le decine di aspiranti interpreti che avevamo conosciuto nelle interviste del casting mettono in scena coralmemente l'ultima notte di JonBenet in casa Ramsey. Attraverso una serie di carrellate — il movimento di macchina così come la troupe al lavoro e la struttura del set in studio ci vengono mostrate chiaramente nelle prime inquadrature di questa parte — la macchina da presa attraversa lo spazio artificiale che ricostruisce in uno studio cinematografico gli interni della villa dei Ramsey, muovendosi tra la folla di personaggi identici. Green, va sottolineato, sceglie di non mostrarci il momento della violenza, lasciando l'omicidio al suo mistero impenetrabile. I gesti, i movimenti scenici e le esibizioni di emotività — le liti, i pianti, lo sconforto e la paura — degli interpreti si intrecciano e si sovrappongono in una sorta di coreografia che rimane sospesa attorno all'evento, riproducendo quella cristallizzazione e scomposizione del tempo che caratterizza il trauma.

A conclusione di questo spettacolo di corpi che mimano la rabbia, la paura e la disperazione, le luci si spengono sul set e appare, illuminata da un faro, una piccola JonBenet, avvolta in un vestito di piume con due vistosi ali bianche. La medesima bambina un po' impacciata che chiedeva nel primo provino all'inizio del film «do you know who killed JonBenet Ramsey?» interpreta una diva-bambina che danza nel set vuoto sulle note della canzone *There she is, Miss America*, scritta negli anni Cinquanta da Bernie Wayne proprio per il noto concorso di bellezza statunitense e interpretata da Johnny Desmond. La scelta di parlare della vicenda di JonBenet attraverso l'artificio e la spettacolarizzazione risponde alla volontà di porre al centro della ricerca documentaria e del suo processo autoriflessivo la stessa iconografia *perturbante* che ruota attorno alla figura della piccola vittima. Le idee comuni, allo stesso tempo confortevoli e banali, dell'infanzia come età della spensieratezza e dell'innocenza e della famiglia come luogo di protezione e serenità si scontrano e collassano di fronte — ancor prima che al delitto — alla stessa immagine pubblica di questa bambina-feticcio, trasformata in bambola dalla corsa al successo che ossessionò l'America e oggetto di consumo in un mercato ricco e libero fatto da e per adulti. L'obiettivo della Green non è quello di approssimarsi alla verità del delitto, bensì

---

<sup>498</sup> K. Green, *Five questions with Kitty Green*, in "DOC10", 22 March 2017. Disponibile online all'indirizzo <http://www.doc10.org/interviews/2017/3/22/five-questions-withkitty-green> (consultato in data 18/09/2018).



quello di rappresentare le forze autodistruttive che scorrono sotto il tessuto sociale del ceto medio della ricca *suburbia* americana.<sup>499</sup> Come ha evidenziato Alvin Golden:

one of the frequent talking points of the Ramseys case was how Boulder is a quiet community without a history of crime or tragedy. The experiences of this group of aspiring actors from the same community shows that that has never been true, and certainly wasn't the case in 1996.<sup>500</sup>

La messa in scena del finto casting può essere analizzata in quanto meccanismo di produzione e moltiplicazione di una delle figure cardine dell'estetica del perturbante, il doppio. I provini realizzano, infatti, un rispecchiamento tra i performer e i soggetti reali e, a un livello più profondo, tra i testimoni e il/i colpevole/i. Se da un lato, in qualità di comuni cittadini, gli intervistati sottolineano lo sconcerto causato da questo delitto orribile e senza precedenti nella tranquilla comunità locale, dall'altro, nella veste di aspiranti interpreti, esibiscono una notevole capacità di comprensione e di immedesimazione nei personaggi reali. I ricordi traumatici raccontati di fronte alla macchina da presa fanno da chiave di volta in questo continuo passaggio tra il ruolo di testimoni indiretti e quello di alter-ego dei membri della famiglia Ramsey. Il dispositivo confessionale creato dalla Green riesce a mostrare l'ordinarietà del male dietro e dentro l'autorappresentazione pacificante della classe media americana.

---

<sup>499</sup> In svariate interviste Kitty Green si riferisce a David Lynch e, in particolare, alla sua serie *Twin Peaks* come fonte di ispirazione e modello per *Casting JonBenet*. Come Lynch, anche Green è affascinata dalla violenza che si cela dietro all'immagine patinata e rassicurante della borghesia americana. Si veda, <https://www.youtube.com/watch?v=viZMlxtMqdc> (consultato in data 19/09/2019).

<sup>500</sup> A. Golder, *Casting JonBenet: Memory as Context*, in "Film Inquiry", 28 April 2017, <https://www.filminquiry.com/casting-jonbenet-2017-review/> (consultato in data 19/09/2018).

## CAPITOLO IV

### *Le docu-serie true crime: funzioni e convenzioni di un nuovo linguaggio*

#### *4.1 Raccontare la cronaca nera: il true crime tra intrattenimento e impegno civile*

In questo ultimo capitolo analizzeremo un fenomeno esploso negli ultimi cinque anni e profondamente legato all'affermazione sul mercato globale delle piattaforme di *streaming* online: le docu-serie *true crime*. Dal 2015 a oggi i titoli di serie dedicate a fatti di cronaca e a casi giudiziari reali si sono moltiplicati in maniera esponenziale, divenendo una parte importante dell'offerta dei nuovi operatori SVOD,<sup>501</sup> in primo luogo Netflix. Il successo negli Stati Uniti di *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Andrew Jarecki, 2015) e *Making a Murderer* (Laura Ricciardi e Moira Deimos, 2015), distribuite rispettivamente da HBO e Netflix, può essere considerata la prima tappa di un fenomeno che si propone come una congiunzione tra il cinema documentario di genere *true crime* e le forme narrative della serialità televisiva e post-televisiva.<sup>502</sup>

Le espressioni composte 'docu-serie' e 'true crime' tengono assieme due polarità per molti versi contrapposte: i prefissi 'docu' e 'true', infatti, segnalano, almeno in via programmatica, un'adesione al reale apparentemente estranea alla rappresentazione del crimine nelle serie tv *crime*. Lo spettatore di una serie *crime*, di una *detection* ma anche di un *procedural*, ha delle

---

<sup>501</sup> I servizi *Subscription Video on Demand* si basano sull'offerta di contenuti — film e serie tv — fruibili dopo la sottoscrizione di un abbonamento da parte del cliente. Per un approfondimento sulle dinamiche produttive e distributive delle piattaforme SVOD si rimanda a E. Corvi, *Nuovo cinema web. Netflix, Hulu, Amazon: la rivoluzione va in scena*, Hoepli, Milano 2016.

<sup>502</sup> Questa tendenza televisiva è stata anticipata in ambito radiofonico con il grande successo nel 2014 del *podcast* a puntate *Serial* (Sarah Koenig, 2014). La prima stagione, dedicata all'omicidio della studentessa diciottenne Hae Min Lee a Baltimora, ha superato nel 2014 i cinque milioni di *download* e di ascolti in *streaming* su *iTunes*, un successo mai raggiunto prima da una serie *podcast*. Cfr. S. Dredge, *Serial podcast breaks iTunes records as it passes 5m downloads and streams*, in "The Guardian", 18 November 2014, articolo disponibile online all'indirizzo, <https://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>. *Serial* ha avuto un ruolo fondamentale nel mercato del *podcasting* degli ultimi cinque anni e ha ispirato tutto un filone recente di audio-racconti *true crime* di successo. In Italia, ad esempio, Pablo Trincia e Alessia Rafanelli hanno realizzato la serie *Veleno* (La Repubblica, 2017-2018) proprio a partire dal format *Serial*. Come il suo predecessore statunitense, *Veleno* tratta un caso di cronaca controverso. L'indagine giornalistica condotta da Trincia e Rafanelli si incentra sulle ambiguità e gli errori di una vicenda giudiziaria che nel 1997 travolse la comunità di Massa Finalese, un paesino nel modenese, portando all'allontanamento di sedici minori dalle loro rispettive famiglie, sospettate di essere coinvolte in una vicenda di satanismo e pedofilia mai provata al di là delle accuse mosse da alcuni bambini con gli assistenti sociali della zona. Cfr. C. de Majo, *Veleno: Intervista a Pablo Trincia*, in "Link Idee per la tv", 28/12/2017, <https://www.linkideeperlatv.it/veleno/> (consultato in data 18/04/2019).

aspettative precise, basate sulla ripetizione di uno schema già noto: il racconto dovrà alimentare la curiosità dello spettatore rispetto al delitto, dovrà disseminare i suoi sospetti tra più ipotesi di colpevolezza e, infine, dovrà dare una risposta definitiva, risolvendo il caso, al proprio pubblico. Mentre, quindi, i meccanismi della serialità *crime* dipendono dall'immaginazione degli sceneggiatori, dalla loro capacità di creare un universo narrativo verosimile e coerente, l'approccio documentario al 'crimine vero' nel cinema di cui ci siamo occupati è determinato non dalla scrittura, ma dall'*incontro* dei filmmaker con la realtà drammatica e spesso misteriosa del crimine; questa realtà costituzionalmente problematica non offre un modello, un pretesto o uno spunto narrativo al film, ma ne è il suo stesso contenuto. I documentari che abbiamo affrontato non offrono allo spettatore delle risposte, piuttosto lo costringono a interrogarsi. Nella prospettiva performativa che abbiamo delineato, il documentario presuppone un atteggiamento sincera del soggetto responsabile della rappresentazione e una disposizione dello spettatore a confrontarsi con questioni che lo interpellano come soggetto sociale. L'impegno conoscitivo e politico del cinema documentario invita lo spettatore a prendere posizione nello spazio pubblico in base a una rappresentazione credibile, a un'azione testimoniale delle realtà sociale, specialmente laddove, come nel caso del crimine, essa appare segnata dall'ingiustizia e dalla sofferenza dell'essere umano.

Luc Boltanski, nella sua analisi della rappresentazione mediatica del dolore, opera una distinzione tra tre tipi di spettatore nell'era dei mass media: lo spettatore indifferente, lo spettatore egoisticamente interessato e lo spettatore morale. Il sociologo francese deriva quest'ultima figura dalla teoria morale di Adam Smith. Riprendendo il punto di vista espresso dal filosofo scozzese in *The Theory of Moral Sentiments*, Boltanski afferma che «la relazione tra un infelice e uno spettatore imparziale» può «nutrire l'immaginazione valutativa» del pubblico e determinare «una convergenza di giudizi tra più osservatori che guardano il medesimo oggetto»,<sup>503</sup> producendo effetti positivi sull'opinione pubblica. La rappresentazione documentaria del crimine che abbiamo preso in esame fino a questo punto interPELLA senza dubbio uno 'spettatore morale'. I film analizzati non hanno come obiettivi primari l'intrattenimento o la trasmissione neutrale di informazioni al pubblico, ma piuttosto la sua 'sensibilizzazione', cioè, sempre seguendo Luc Boltanski, la creazione di legami simpatetici tra i soggetti rappresentati e lo spettatore.

---

<sup>503</sup> L. Boltanski, *Lo Spettacolo del dolore*, op. cit., p. 21. In questo testo Luc Boltanski si richiama alla filosofia politica di Arendt, alla teoria sociologica di Habermas e al pensiero di Adam Smith. Per l'economista e filosofo scozzese del Settecento l'immaginazione consente all'uomo di simpatizzare con l'altro, rendendolo partecipe del suo dolore. La simpatia, ovvero lo scambio di posto immaginario con chi soffre, determina la valutazione morale di una situazione e orienta l'approvazione o la disapprovazione dello spettatore verso le azioni osservate (siano esse presenti al soggetto o riportate sotto forma di un racconto o di un'opera d'arte).

Nel sentire comune il *true crime* televisivo — a differenza di quello cinematografico e ancor prima di quello letterario — sembra, invece, appartenere integralmente e problematicamente alla sfera dell'intrattenimento popolare. Mark Seltzer e Anita Biressi, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, hanno evidenziato l'ambiguità dei prodotti *true crime* all'interno dell'industria dell'intrattenimento. Nel testo *True crime: Observations on Violence and Modernity* Seltzer definisce il *true crime* un oggetto ibrido — «true crime is a crime fact that looks like crime fiction» —<sup>504</sup> e ne approfondisce i risvolti su un piano sia sociologico sia psicologico. Secondo lo studioso americano, in particolare:

True crime is one of the popular genres of the pathological public sphere. It posits stronger intimacy and vicarious violation as model of sociality [...]. Is thus part of our contemporary wound culture, a culture of commiseration.<sup>505</sup>

Seltzer afferma che il *true crime*, almeno nella sua forma giornalistica e televisiva, si basa sull'esibizione dell'orrore e delle deviazioni umane e ha come effetto principale quello di produrre e organizzare le paure sociali del pubblico dei mass media. Attraverso la rappresentazione del crimine come patologia, come 'male puro' che minaccia ognuno di noi nell'ordine dell'imprevedibile e del mostruoso, questo genere enfatizza la vulnerabilità del soggetto-spettatore. L'approccio di Seltzer riecheggia la 'sociologia della paura' di Frank Furedi. Il *true crime* consolida l'adesione del soggetto contemporaneo occidentale alla *therapy culture* dominante. Questo modello culturale si fonda sul sapere psichiatrico e psicoanalitico e sulla diffusione di un approccio medico-diagnostico alle emozioni. L'imperativo terapeutico che attraversa la società americana odierna si alimenta e trova la propria legittimazione in una continua oggettivazione e autonomizzazione dei fattori di rischio che finisce con deresponsabilizzare il soggetto:

The autonomization of risk factors reverses the human-centred relation between individual and experience. In this new scenario, the autonomous individual disappears and returns as one who is subjected to the authority of autonomous risk factors [...] The absence of real choice is the message that is implicit in the many anxieties stimulated by society's obsession with risk. One can exercise caution but not choice<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> M. Seltzer, *True Crime: Observations on Violence and Modernity*, Routledge, New York 2007, p. 32.

<sup>505</sup> Ivi, p. 6.

<sup>506</sup> F. Furedi, *Culture of Fear. Risk-taking and the Morality of Low Expectation*, Revised Edition, Continuum, New York 2002, p. 13. Le ricerche di Furedi hanno evidenziato e analizzato lo scollamento tra il livello di pericolo percepito dagli individui nelle società contemporanee e i dati statistici sulla criminalità reale. I dati esaminati dal sociologo di origine ungherese dimostrano che la percezione del fenomeno criminale nei cittadini dipende meno dall'esperienza vissuta e più dall'immaginario

In questo contesto socio-culturale, per altro irrimediabilmente aggravato dal trauma collettivo dell'11 settembre, la rappresentazione massmediatica del crimine serve a orientare le paure dello spettatore secondo logiche basate sulla stigmatizzazione del delinquente e sullo sfruttamento voyeuristico dell'atto delittuoso, visto come punto di condensazione di un male imponderabile, fuori dall'ordine dell'umano. Come ha sottolineato Ray Surette, i mass media tendono a isolare il colpevole e l'evento criminale rispetto al contesto sociale, alimentando in genere nel pubblico il desiderio di punizione del colpevole:

The media emphasize individual personality traits as the cause of crime and violent interdiction as its solution, showing a preference for crimes involving weapons and solutions involving violence and sophisticated technology. Media present criminality as an individual choice and imply that other social, economic, or structural explanations are irrelevant. The “crime fighter” and “war-on-crime” icons suggest to the public that crime must be fought rather than solved or prevented. [...] These images tilt public perceptions toward law enforcement and crime control policies. The result is that although the criminal justice system is not shown favorably, the solutions to crime suggested by the media involve expansion of the existing criminal justice system through harsher punishments and more law enforcement.<sup>507</sup>

Su questa linea critica si sviluppa anche lo studio di Anita Biressi *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*. La studiosa parte dal nesso tra *true crime* e intrattenimento nella cultura occidentale:

True crime narrates crime events (already mediated by personal accounts, diaries and the stories produced by the law, journalism and so on) and transmutes them into new kind of stories, into mass-produced entertainment, into ‘leisure interest product’.<sup>508</sup>

Il lavoro di Biressi approfondisce la diffusione del genere *true crime* nelle riviste (nei *tabloid* e nei periodici specializzati sulla cronaca nera) e nella televisione inglese degli anni Ottanta, ovvero durante l'epoca d'oro del neoliberismo di Margaret Thatcher e Ronald Reagan, adottando una prospettiva apertamente foucaultiana, che mira a far emergere gli effetti di potere circolanti nelle rappresentazioni e nel consumo del ‘crimine reale’. Il *true crime*, infatti,

---

costruito dai media: al calo statistico dei crimini in gran parte delle società occidentali corrisponde, infatti, un incremento del rischio percepito rispetto a ipotetiche minacce esterne imprevedibili.

<sup>507</sup> R. Surette, *Media, Crime, and Criminal Justice Images, Realities, and Policies*, 4th Edition, Cengage Learning, Boston 2011, p. 205.

<sup>508</sup> A. Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, op. cit., p. 21.

produce precisi effetti sul reale, intersecandosi con l'esperienza sociale del fenomeno criminale da parte dello spettatore:

the different forms of true crime entertainment are significant precisely because they produced and still produce knowledges of crime and criminality that intersect with the social experience of crime.<sup>509</sup>

Per Biressi il mercato dei mass media a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta ha sostanzialmente sfruttato questo genere popolare, cioè destinato a un consumo ozioso e ludico della cronaca, per supportare gli assetti di potere esistenti. Il true crime dissemina «modelli di comprensione del criminale e della punizione nel quotidiano»,<sup>510</sup> avallando indirettamente l'ideologia individualista neoliberale. La minaccia rappresentata dall'*individuo* criminale diviene onnipresente e determina un senso di vulnerabilità personale e di pericolo fisico nello spettatore, posto di fronte a un mondo pericoloso e moralmente deviato. La classe media, specialmente quella bianca e di genere femminile, vive un rapporto di paradossale fascinazione e repulsione con il *true crime* da cui tende ad assorbire la dicotomia semplicistica tra buoni (lo Stato) e cattivi (i criminali).<sup>511</sup>

Secondo la Biressi, dunque, l'esposizione ricreativa del crimine tipica di questi prodotti tende a isolare l'evento delittuoso dal contesto sociale, esplorandolo, invece, attraverso una modalità di tipo prettamente investigativo-scientifica. Le riviste e i programmi *true crime* hanno, per molti versi, anticipato l'ossessione per il dato forense che ha caratterizzato la serialità televisiva statunitense degli ultimi vent'anni, soprattutto a partire dalla serie-tv *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015).<sup>512</sup> Una parte cospicua del genere *true crime* ha

---

<sup>509</sup> Ivi, p. 2.

<sup>510</sup> Ivi, p. 34. (traduzione mia).

<sup>511</sup> Biressi mette in relazione l'immaginario *true crime* degli anni Ottanta con le politiche di Reagan e Thatcher. La studiosa fa riferimento, ad esempio, alla *War on drugs* avviata da Nixon e ripresa poi con forza da Reagan. Questa politica a livello interno ha avuto un ruolo decisivo nell'aumento esponenziale di incarcerazioni tra la minoranza afroamericana e quella latina dei centri urbani. Negli stessi anni in cui la *deregulation* finanziaria garantiva a *Wall Street* di trarre profitto dal mercato con mezzi speculativi prima illeciti, l'emarginazione delle fasce sociali più deboli veniva acuita dalla durissima repressione dei reati di detenzione e spaccio di sostanze stupefacenti. Chomsky propone una lettura della *War on Drugs* che riecheggia molte delle considerazioni di Anita Biressi e Frank Furedi sullo sfruttamento mediatico e politico della paura in relazione ai fenomeni criminali: «One of the traditional and obvious ways of controlling people in every society, whether it's a military dictatorship or a democracy, is to frighten them. If people are frightened, they'll be willing to cede authority to their superiors who will protect them: "OK, I'll let you run my life in order to protect me," that sort of reasoning. So the fear of drugs and the fear of crime is very much stimulated by state and business propaganda. The National Justice Commission repeatedly points out that crime in the United States, while sort of high, is not off the spectrum for industrialized societies. On the other hand, fear of crime is far beyond other societies, and mostly stimulated by various propaganda. The Drug War is an effort to stimulate fear of dangerous people from whom we have to protect ourselves. It is also, a direct form of control of what are called "dangerous classes," those superfluous people who don't really have a function contributing to profit-making and wealth. They have to be somehow taken care of». N. Chomsky, *The Drug War Industrial Complex*, in "High Times", April 1998, [https://chomsky.info/199804\\_-2/](https://chomsky.info/199804_-2/) (consultato in data 2/3/2019). Su questa tematica si rimanda inoltre al documentario Netflix, *13th* (Ava Duvernay, 2016).

<sup>512</sup> Per un approfondimento sull'ossessione per la traccia biologica, l'anatomia clinica e il lavoro tecnico della polizia scientifica nella serie tv *CSI* — e in gran parte della rappresentazione televisiva coeva e seguente del crimine — si veda: M.

intrattenuto e intrattiene con il reale un rapporto all'insegna della *verifica*, intesa qui come strategia di risoluzione del caso attraverso l'oggettività delle prove scientifiche (le autopsie, i riscontri genetici, la balistica, l'ematologia, etc). Il racconto di queste prove materiali è divenuto centrale nei *format* e nei film per la televisione statunitensi e, più di recente, è stato ripreso anche dalle prime docu-serie *true crime* europee, ad esempio, la co-produzione anglo-italiana, *Ignoto 1 – Yara, DNA di un'indagine* (*Unknown Male Number 1*, BBC e Sky Atlantic Italia, 2017).<sup>513</sup> Il primato assegnato da tanto *true crime*, sia televisivo sia giornalistico, alle prove forensi serve ad avvallare le pretese di verità di questi prodotti di consumo che 'promettono', almeno in via promozionale, di dare al pubblico un accesso apparentemente oggettivo al crimine. L'appropriazione del linguaggio scientifico e l'uso massiccio della dimostrazione induttiva acuisce l'effetto di verità del *true crime*; il crimine diventa un oggetto che *deve* essere analizzato attraverso i saperi scientifici e questi saperi in un certo senso 'mettono in sicurezza' la stessa veridicità del racconto della cronaca nera e giudiziaria, celandone così il valore d'uso commerciale tanto nell'editoria quanto nel *broadcasting*.

Le analisi di Furedi, Surette, Seltzer e Biressi si richiamano tutte a vario titolo a un approccio post-strutturalista, rifacendosi, da una parte, alle riflessioni di Foucault sul rapporto tra potere e sapere e, dall'altra, a quelle di Baudrillard sulla società dei consumi. L'interpretazione del *true crime* come sintomo di un'ansia sociale diffusa nel mondo occidentale si congiunge con la questione della iper-mediatizzazione del reale che, secondo Baudrillard, ha trascinato la civiltà contemporanea nell'«epoca dell'osceno»:

L'oscenità comincia quando non c'è più spettacolo, non c'è più scena, non c'è più teatro, non c'è più illusione, quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata, quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione. Non siamo più nel dramma dell'alienazione, siamo nell'estasi della comunicazione. E questa estasi è oscena.<sup>514</sup>

---

Allen (ed.), *Reading CSI. Crime tv under the microscope*, I.B. Tauris, London 2007. Il successo di questa serie ha per altro prodotto effetti problematici relativi al cosiddetto 'CSI effect'. Negli Stati Uniti, ad esempio, è stato riscontrato dagli analisti un aumento notevole delle aspettative dei giurati nei confronti delle prove forensi, divenute sempre più il centro dei verdetti di colpevolezza o non colpevolezza. Come ha notato Kimberlianne Podlas i prosecutor e gli avvocati statunitensi hanno risposto a questo 'effetto' adeguandosi alle presunte aspettative della giuria, favorendone così il consolidamento. Cfr K. Podlas, *The "CSI Effect"*, in OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, CRIMINOLOGY AND CRIMINAL JUSTICE, Online Publication, April 2017, <http://oxfordre.com/criminology/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-40> (consultato in data 2/3/2019).

<sup>513</sup> La mini-serie composta da quattro parti racconta la più estesa caccia all'uomo in base a una traccia genetica avvenuta in Italia. Il documentario ha come protagonista Letizia Ruggeri, il magistrato a capo delle indagini per l'omicidio della tredicenne Yara Gambirasio nel 2010, e ricostruisce le logiche investigative e i fatti scientifici che portarono quattro anni dopo l'assassinio alla cattura di Massimo Bossetti. Giovanni Accinni ha analizzato il rapporto tra questo caso giudiziario e il suo racconto mediatico proprio in relazione al cosiddetto effetto *CSI* in G. P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit., pp. 65-70.

<sup>514</sup> J. Baudrillard, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Editions Galilée, Paris 1987; trad. it. di M. T. Carbone, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1997, pp. 14.

Il *true crime* come parte dell'*infotainment* televisivo trasforma la realtà più scabrosa in un'informazione da consumare e da cui, al contempo, trarre piacere. Lo spettacolo della sofferenza, che è uno dei fenomeni più diffusi e più normalizzati dell'universo mediale contemporaneo, ci viene mostrato tramite un dispositivo narrativo che fa coincidere l'elemento dell'estetizzazione superficiale (l'eccitazione spettacolare) con un'anestetizzazione di fondo (indifferenza referenziale).<sup>515</sup>

È sicuramente necessario interrogarsi sulle ragioni per cui molti di noi investono tempo e denaro nel consumo di racconti di crimini efferati, nella visione o nella lettura di fatti di cronaca ripugnanti per la morale comune o, addirittura, inconcepibili per la loro assoluta disumanità. Non è possibile in questa ricerca approfondire una questione tanto complessa, ma gli autori appena citati offrono spunti di riflessione di grande interesse su questo tema, sottolineando il ruolo dei prodotti *true crime* nell'articolazione delle ansie e delle paure dei cittadini nell'era dei mass media. L'approccio critico di Biressi e Seltzer dipende, anzitutto, dalla scelta di studiare il *true crime* all'interno della cultura popolare e del mercato dei media *mainstream* adottando una prospettiva (post-)strutturalista. Le letture offerte da questi studiosi appaiono così segnate da un profondo pessimismo che l'esperienza del telespettatore medio sembra in effetti confermare: consumiamo in maniera oziosa *format* che raccontano gli aspetti più deviati e malvagi dell'uomo o che rimettono in scena delitti efferati. Le modalità con cui tanta tv del reale sfrutta la narrazione della cronaca nera si rivolgono spesso con evidenza al voyeurismo e alla fascinazione morbosa del pubblico per la violenza e, soprattutto, al suo rapporto diretto con la morte e il sesso. L'assassinio e lo stupro ci pongono di fronte alla trasformazione violenta e irreversibile di un soggetto in un oggetto. Proprio per questa ragione Biressi individua nel *true crime*, nella sua ossessione per la mente del criminale e per il corpo della vittima, un fascino affine a quello dei saperi esoterici; attraverso la materia del reale questo genere mette in scena la violenza del passaggio dal sé al nulla. Lo fa, nella maggior parte dei casi, cavalcando i sentimenti più basilari e istintivi di un'audience massificata, ovvero l'orrore e lo sdegno, e riducendo così i vissuti dolorosi di alcuni in oggetti di consumo per tutti — «They turn people's private tragedies into public entertainment».<sup>516</sup>

I rischi di una rappresentazione morbosa e spettacolarizzante del crimine e del criminale reale sono rilevanti da un punto di vista morale e sociale. Accinni rileva, ad esempio, che in Italia — ma la questione potrebbe essere estesa senza dubbio a gran parte del panorama

---

<sup>515</sup> Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, op. cit.

<sup>516</sup> I. Punnet, *Toward a Theory of True Crime Narratives*, Routledge, New York 2018, p. 2.



televisivo occidentale — la rappresentazione televisiva dei casi giudiziari ha sempre più come effetto quello di produrre un cortocircuito giudiziario-mediatico che «può rappresentare una deriva assai pericolosa per la tenuta dello stesso sistema democratico, da intendersi anche come fiducia dei consociati nel funzionamento delle istituzioni»<sup>517</sup>. Sebbene Accinni pensi, in particolare, ai *talk show* — ma meriterebbero un approfondimento anche i *format* di genere *infotainment* come *Striscia la Notizia* (Mediaset, 1988 - in corso) e *Le Iene* (Mediaset, 1977 - in corso) che presentano accanto alla parte comica una componente investigativa estesa e ‘riconosciuta’ —,<sup>518</sup> anche il *true crime* racconta crimini recenti su cui spesso le autorità stanno indagando o che sono oggetto di un processo in corso. Questa contiguità temporale genera spesso nel pubblico aspettative precise riguardo alla sentenza dei giudici.

Il variegato discorso mediatico sulla cronaca può talvolta, e purtroppo con sempre maggiore frequenza, provocare:

un’alterata percezione che fa sì che il cittadino percepisca la gestione del fenomeno criminale come un’attività di stampo quasi “privatistico” e non (come dovrebbe essere) alla stregua di una funzione strettamente ed esclusivamente affidata allo Stato [...]. L’effetto sinergico di un maggiore senso di insicurezza e paura in uno con il coinvolgimento emotivo finisce per alimentare un desiderio di punizione del colpevole<sup>519</sup>

L’ossessione giornalistica e televisiva per la cronaca nera rischia, com’è noto, di sfociare in una ‘gogna mediatica’ che ha come esito la diffusione nella società di un senso di delegittimazione del sistema giuridico. Parte del racconto mediatico sul crimine ‘finge’ di articolarsi su informazioni oggettive e complete, illudendo lo spettatore di avere a disposizione le prove sufficienti per emettere un giudizio personale di colpevolezza o di innocenza sull’accusato. La «costante emorragia di informazioni dall’ambito giudiziario a quello giornalistico e la ricerca estrema di un coinvolgimento emotivo del pubblico»,<sup>520</sup> tende a esasperare, attraverso una narrazione scandalistica del crimine, l’indole giustizialista (o meglio colpevolista) dell’opinione pubblica e a erodere, invece, il valore civile del garantismo come esercizio del dubbio. In questo panorama mediatico che tende, appunto, a ‘privatizzare’ l’esperienza della giustizia, appare quanto mai urgente stimolare prassi informative e narrative

---

<sup>517</sup> G. P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit., p. 83.

<sup>518</sup> Va segnalata anche la presenza, seppur marginale, di un filone televisivo di stampo giudiziario e *true crime* che, specialmente nella televisione pubblica, ha svolto con grande responsabilità un’attività di informazione e di approfondimento su importanti casi di cronaca nazionale. Si pensi, ad esempio, a *Un giorno in Pretura* (Rai 3, Roberta Petrelluzzi, 1988 - in corso), *Blu Notte - Misteri italiani* (Rai 3, Carlo Lucarelli, 1999 - 2012).

<sup>519</sup> G. P. Accinni, *Civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit., p. 79.

<sup>520</sup> Ivi, p. 43.

responsabili rispetto al reale, specialmente là dove questo reale richiede nelle democrazie liberali un accertamento investigativo e processuale che è prerogativa delle istituzioni. Per Accinni:

È chiaro che non potrebbe vincersi la sfida della civiltà giuridica della comunicazione se non si sapesse passare dalla sola logica del profitto, legata a ciò che fa notizia, a quella dell'educazione e dell'informazione; dall'appiattimento ed omologazione, alla necessità di spirito critico. Ma perché mai siffatte logiche dovrebbero essere improduttive se sganciate da quelle della ricerca della verità? I mass media (soprattutto la tv) dovrebbero sapersi riappropriare della funzione di strumento di formazione delle idee e di accrescimento culturale a suscitare lo spirito critico e la riscoperta delle radici a partire da quella della importanza del dubbio<sup>521</sup>

Si può e si deve, dunque, intraprendere un percorso capace di congiungere 'produttivamente' le logiche commerciali dell'informazione e dell'intrattenimento con la responsabilità culturale di produrre un discorso argomentato sul crimine e sulla giustizia, non per fomentare un desiderio punitivo fine a se stesso, ma per contribuire allo sviluppo di uno sguardo consapevole e critico del pubblico.

Le docu-serie *true crime* che analizzerò in questo capitolo si confrontano, con risultati differenti, con il tema della responsabilità e della ricerca della verità che stanno al cuore della rappresentazione documentaria così come è stata inquadrata nei capitoli precedenti. La nuova ondata di *true crime*, in particolare sulle piattaforme *streaming*, è stata, per così dire, trainata dal processo di sviluppo e di maturazione di un'estetica e di una narrazione in cui l'intensità dell'immagine cinematografica si coniuga con l'abilità della scrittura del racconto seriale. Questo successo si origina da prodotti basati su modelli argomentativi improntati essenzialmente alla ragionevolezza, attendibilità, coerenza e logicità del discorso.<sup>522</sup> Per molti aspetti le docu-serie più recenti si richiamano alla «funzione critica della ragione che è centrale nel processo penale istituzionalizzato [...], inteso come caso esemplare della pratica umana di dare e chiedere ragioni».<sup>523</sup> In particolare, si riscontra, all'interno del recente fenomeno del *true crime* seriale, una tendenza a sviluppare percorsi euristici su casi giudiziari controversi, che ci interpellano in quanto soggetti razionali e cittadini che possono svolgere un qualche ruolo all'interno del dibattito civile e nei processi di formazione dell'opinione pubblica e del

---

<sup>521</sup> Ivi, p. 160.

<sup>522</sup> Nelle docu-serie *true crime* degli ultimi anni si riscontra una tendenza a fornire allo spettatore una rappresentazione rispondente ai principi di «chiarezza, onestà, efficienza e rilevanza» che abbiamo visto essere centrali all'interno della teoria dell'argomentazione di Van Eemeren e Grootendorst. Cfr. F. H. Van Eemeren, R. Grootendorst, *Una teoria sistematica dell'argomentazione*, op. cit.

<sup>523</sup> F. Piazza, *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, op. cit., p. 16.

consenso democratico.<sup>524</sup> La giustizia e i suoi meccanismi *devono* poter essere raccontati, approfonditi e discussi all'interno dei media nella loro complessità e fallibilità non per produrre o alimentare un generale senso di delegittimazione nei confronti delle istituzioni, ma al contrario per affermare il loro carattere pubblico e la loro funzione di servizio alla collettività. Senza una rappresentazione mediatica adeguata nelle democrazie liberali odierne il sistema giuridico correrebbe il rischio di riguardare i cittadini solo in relazione alla loro professione e competenza o nel loro *status* di accusati o vittime. Per gli altri la legge sfumerebbe in uno sfondo indefinito e lontano dalle azioni quotidiane o, peggio, si trasformerebbe in quella necessità incomprensibile che ha raccontato Kafka nei suoi romanzi in cui:

La legge, non avendo oggetto ma essendo pura forma, non può appartenere al dominio della conoscenza bensì esclusivamente a quello della necessità pratica assoluta: il prete del duomo spiega appunto che “non si deve credere che tutto è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario”. Non avendo oggetto di conoscenza, infine, la legge non si determina che enunciandosi, e non si enuncia che nell'atto del castigo: enunciato sul vivo del reale, sulla carne e sul corpo; enunciato pratico, che si oppone ad ogni proposizione speculativa.<sup>525</sup>

Parte della rappresentazione *true crime* contemporanea rielabora narrativamente i due grandi modelli ideali alla base della tradizione giuridica e processuale occidentale: da una parte, il sistema inquisitorio continentale, che ha il proprio centro nella figura del giudice-inquisitore che deve dimostrare la colpevolezza dell'imputato e, dall'altra, il sistema accusatorio di matrice anglosassone, basato sul «difensore *partisan*, battagliaero protagonista dell'udienza»<sup>526</sup> che deve provare agli occhi di un giudice o di una giuria neutrale la sussistenza di un ragionevole dubbio rispetto alle accuse rivolte all'imputato. Questi due modelli giuridici, che declinano due diversi approcci culturali alla colpa, nelle docu-serie *true crime* si incontrano con le convenzioni di due generi importanti della serialità televisiva: la *detective fiction* e il *procedural drama*.<sup>527</sup>

---

<sup>524</sup> Secondo la *Teoria dell'agire comunicativo* di Habermas l'azione comunicativa propriamente detta si distingue dalle azioni strumentali e dalle azioni strategiche (in cui i soggetti perseguono obiettivi individuali ed egoistici) perché è orientata al conseguimento di un'intesa razionale che fonda la possibilità di un coordinamento tra soggetti diversi, allargando e garantendo la sfera dell'agire consensuale nelle società democratiche moderne. «I punti che Habermas tiene criticamente presenti [...] sono da un lato la grande tradizione sociologica (Weber e Durkheim, Mead e Parsons), e, dall'altro quella dei pensatori francofortesi Horkheimer e Adorno». S. Petrucciani, *Introduzione a Habermas*, Laterza, Bari 2000, pp. 104-105. Gli studi sul *true crime* che abbiamo incrociato fino a questo punto sviluppano una prospettiva evidentemente legata alle analisi sull'industria culturale della Scuola di Francoforte critica da Habermas.

<sup>525</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975; trad. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996. (ebook).

<sup>526</sup> E. Amodio, *Processo penale, diritto europeo e common law*, op. cit. p. 72.

<sup>527</sup> È interessante notare che negli ultimi anni le serie *crime* statunitensi si sono di frequente ispirate e confrontate con casi di cronaca e giudiziari di grande rilievo sociale e mediatico nella storia recente del paese. Si pensi ad esempio alle due stagioni della serie antologica di Ryan Murphy, *American Crime Story* (FX, 2016 - in corso) — *The People v. O. J. Simpson* (2016) e

Un'attitudine 'inquisitoria' — nel senso giuridico del termine — nei confronti del crimine tende generalmente a enfatizzare l'elemento della *detection*, focalizzandosi sulla risoluzione del mistero e, quindi, sull'individuazione del colpevole. In questi casi emerge spesso, ma non necessariamente, la figura del filmmaker-detective.<sup>528</sup> La prima docu-serie che affronteremo è rappresentativa di questo filone. *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* mette, infatti, in scena un'articolata caccia al colpevole, che assegna al regista, Andrew Jarecki, il ruolo dell'eroe alla ricerca della verità. Al modo di un inquirente, il documentarista sfida qui la performance autorappresentativa del sospettato, ne testa la veridicità, affrontandolo dialetticamente o insidiandolo al fine di farlo cadere in contraddizione.<sup>529</sup> Il confronto della *nonfiction* con il crimine in questi casi si ispira contemporaneamente alle modalità investigative dell'inchiesta giornalistica e a quelle narrative del *whodunit*.

Sull'altro versante, quello 'accusatorio', la rappresentazione documentaria si concentra non sulla scoperta del colpevole, ma sulla difesa dell'innocente attraverso la decostruzione di una verità giuridica ritenuta ingiusta, frutto di errori procedurali o di valutazione o, addirittura, espressione di una violenza e di un desiderio punitivo all'interno degli apparati di potere. A livello retorico il *focus* si sposta dal piano più performativo di *elocutio* e *actio* a quello di *inventio* e *dispositio*.<sup>530</sup> Il *true crime* ispirato al modello accusatorio presenta tratti più affini al genere *procedural* e si basa essenzialmente sull'organizzazione discorsiva delle prove e dei documenti d'archivio. Il filmmaker tende a stare ai margini della rappresentazione; non è più il detective fisicamente presente sulla scena e spesso emotivamente coinvolto nell'indagine, bensì la mente che organizza i dati secondo un ordine argomentativo improntato alla razionalità. Gli eroi della narrazione sono in primo luogo gli avvocati della difesa e il condannato — la cui rappresentazione è però spesso limitata dalla situazione detentiva.

Queste caratteristiche sono evidenti nella serie di Xavier de Lestrade — regista francese premio Oscar per il documentario *Murder on a Sunday Morning* (2001) — *The Staircase* (BBC,

---

*The Assassination of Gianni Versace* — e alla prima stagione di *Law & Order True Crime* (NBC, 2017 - in corso) — *Law & Order True Crime The Menendez Murders*. Spostandosi verso la narrazione di eventi di cronaca noti e di grande impatto emotivo, mediatico e sociale nella storia statunitense, la produzione seriale televisiva dimostra un'attitudine riflessiva innovativa rispetto al passato, accogliendo in un certo senso quel ritorno al reale che caratterizza secondo Malavasi la fine della cultura postmoderna. Cfr. L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*, op. cit.

<sup>528</sup> Il filmmaker-detective può essere considerato come una declinazione di genere della figura dello 'star director' analizzata da Stella Bruzzi e poi ripresa da Ivelise Perniola.

<sup>529</sup> Nelle interviste ai condannati protagonisti del programma televisivo italiano *Storie Maledette* (Rai 3, 1994 - in corso), la giornalista e conduttrice Franca Leosini passa rapidamente da un piano conversazionale improntato all'ascolto dell'interlocutore ai toni e alle strategie tipiche dell'interrogatorio. Questa oscillazione ha un effetto di spaesamento per l'intervistato che rischia spesso di confondersi circa gli scopi dell'interazione in corso.

<sup>530</sup> Un passaggio positivo nell'ottica di rivalutazione della retorica sottolineata da Piazza. Secondo la studiosa italiana l'idea che il discorso retorico sia «un discorso in grado di ottenere consenso pur in assenza di prove è conseguenza della letterarizzazione della retorica che le ha progressivamente negato il suo rapporto privilegiato con la discussione pubblica. È proprio questo rapporto, con tutto il peso agonistico che esso comporta, che deve essere restituito al discorso persuasivo perché torni a essere chiaro il valore della prova nei contesti retorici» F. Piazza, *Linguaggio e persuasione*, op. cit. p. 122

2004-2013), acquistata e distribuita da Netflix, che ne ha anche prodotto i tre episodi conclusivi, nel 2018 e nella già citata *Making a Murderer* (Netflix, 2015 - in corso), opera prima di Laura Ricciardi e Moira Demos. Entrambe le serie sono frutto di un lavoro molto esteso nel tempo — una lavorazione di più di dieci anni in tutti e due i casi — basato contemporaneamente su una meticolosa raccolta e analisi dei documenti investigativi e processuali e sulla creazione di un rapporto umano di fiducia con il condannato, i suoi affetti e i suoi avvocati. David Rudolf, legale di Michael Peterson nel caso al centro di *The Staircase*,<sup>531</sup> e i due avvocati difensori di Steven Avery in *Making a Murderer*, Jerry Buting e Dean Strang,<sup>532</sup> sono senza alcun dubbio gli eroi di queste due serie fondamentali per la storia recente e il presente del *true crime*.

Le docu-serie *true crime* sembrano, dunque, articolarsi lungo due assi narrativi alternativi che congiungono in sé elementi *nonfiction* e *fiction*. Da una parte, una corrente che amalgama la logica deduttiva del *whodunit* giallistico con quella accusatoria del giudice-inquirente — *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, *The Investigator: A British Crime Story* (ITV Studios, 2016 - in corso) e *Evil Genius: The True Story of America's Most Diabolical Bank Heist* (Netflix, 2018) — e, dall'altra, una corrente che unisce alle dinamiche drammaturgiche del *procedural* l'uso razionale del dubbio e della metodologia critica che connota la difesa dell'imputato nell'*adversarial system* — *The Staircase* e *Making a Murderer*. Nei tempi dilatati e nella complessità del racconto che caratterizzano la serialità *true crime* questi due versanti dialogano di frequente tra loro, pur non risultando mai del tutto sovrapponibili. Per ragioni sia

---

<sup>531</sup> David Rudolf ha difeso lo scrittore di romanzi gialli Michael Peterson nella lunga e tortuosa causa per l'omicidio nel 2001 della moglie Kathleen, morta precipitando dalle scale di casa. Peterson è stato condannato nel 2003 per omicidio premeditato da una giuria del North Carolina. La tesi dell'accusa e la sentenza di condanna presentano diversi aspetti controversi che *The Staircase* approfondisce lungo tredici episodi, per un totale di dieci ore e ventinove minuti. De Lestrade documenta un processo dai tratti chiaramente inquisitori. L'accusa, anziché dimostrare la colpa di Peterson, punta a costruire agli occhi della giuria un colpevole perfetto, sfruttando essenzialmente due temi che hanno compromesso il principio del ragionevole dubbio, il primo relativo al possibile movente e il secondo riguardante, invece, la 'predisposizione' al crimine dell'imputato. Peterson, infatti, aveva relazioni sessuali extramatrimoniali con uomini nel periodo di poco antecedente alla morte di Kathleen e, nel 1985, era stato coinvolto in un episodio pressoché identico a quello per cui venne accusato nel 2001; Elizabeth Ratliff, una cara amica e vicina di casa di Michael, era morta precipitando dalle scale dopo una cena assieme. Peterson ha fatto più volte ricorso in appello contro la sentenza di condanna al centro delle prime otto puntate di *The Staircase*. Nel 2018 Peterson ha accettato un patteggiamento in base al cosiddetto *Alford plea* (l'*Alford plea* stabilito dalla Corte Suprema statunitense nel 1970 permette al reo una sorta di ammissione parziale: il condannato riconosce con questa dichiarazione che lo Stato ha le prove sufficienti per ottenere un verdetto di colpevolezza, non si dice perciò colpevole, ma condannabile.)

<sup>532</sup> Buting e Strang hanno assistito Steven Avery dal 2007 al 2013. La prima stagione della serie di dieci episodi ideata e realizzata da Ricciardi e Demos ripercorre le complesse vicende giudiziarie che vedono protagonista Steven Avery lungo un trentennio; condannato per violenza sessuale nel 1985, Avery viene scagionato dopo diciotto anni di ingiusta detenzione grazie all'esame del DNA. Dopo poco meno di due anni di libertà, l'uomo — che nel frattempo aveva intrapreso una causa legale contro lo Stato del Wisconsin supportato dall'Innocence Project — viene arrestato e, in seguito, condannato assieme al nipote Brendan Dassey per lo stupro e l'omicidio della giovane Teresa Halbach. Buting e Strang si sono battuti per anni in difesa di Avery, penalizzati da una grande sproporzione di mezzi rispetto a quelli a disposizione del procuratore generale. Nel 2015, dopo la messa in onda su Netflix, Kathleen Zellner, un'avvocata di successo, si offre per seguire *pro bono* il ricorso in appello di Steven Avery alla Corte Suprema del Wisconsin. La seconda stagione segue il lavoro della nuova legale in difesa dell'uomo condannato all'ergastolo. Cfr. <https://www.innocenceproject.org/cases/steven-avery/> (consultato in data 05/03/2019).

narrative sia di mercato questi prodotti televisivi sono in un certo senso sempre costretti a scegliere tra due strade: cercare un colpevole o difendere un innocente. Il successo di pubblico dipende in larga misura dal soddisfacimento di una di queste due finalità: la narrazione deve organizzare gli eventi in direzione di una conclusione che orienta il giudizio dello spettatore.<sup>533</sup>

Come sintetizza bene Stella Bruzzi, in quasi tutti questi casi:

True crime documentaries have different relationships to their legal subjects: they follow cases to their legal conclusions (*The Staircase*); they reconsider past cases (*Serial*); they call for perceived miscarriages of justice cases to be re-opened (*Paradise Lost*); they offer retrospective assessments of trials and judgements (*Chicago 10*); they observe law at work discursively (*The 10th District Court*). Many, like *The Jinx* (or retrospectively *Serial* and allegedly soon, *Making a Murderer*) intervene directly into the legal process and/or are instrumental in bringing cases to trial or retrial. Among the most infamous instances of a documentary having had a direct impact on a legal case is Errol Morris's *The Thin Blue Line* (1988)<sup>534</sup>

\*

La prospettiva delineata fino a questo punto ha messo in luce le problematiche di un genere percepito a metà tra intrattenimento e giornalismo. Non è un caso, come ricorda Ian Punnett, che Truman Capote abbia sempre ribadito «that his arguably most famous work, *In Cold Blood*, was “new journalism” or “a nonfiction novel” rather than true crime»,<sup>535</sup> manifestando un senso di disagio per un’etichetta già all’epoca associata a prodotti giudicati commerciali e popolari. Nonostante la predilezione di Capote per l’espressione *nonfiction novel*, *In Cold Blood*, pubblicato originariamente a puntate nella rivista “New Yorker” nell’autunno del 1965, è considerato a tutti gli effetti un romanzo fondativo per il *true crime* contemporaneo. Com’è noto, l’opera dello scrittore americano ha trasformato un caso di cronaca nera — la strage insensata della famiglia Clutter per mano di due giovani sbandati, Perry Smith e Richard Hickock— in un romanzo fondamentale della letteratura anglo-americana del secondo dopoguerra.

Attraverso una tecnica di scrittura improntata alla pluridiscorsività e all’estetizzazione dell’evento reale,<sup>536</sup> Capote con quest’opera ha anticipato il passaggio dall’estetica modernista

---

<sup>533</sup> Come afferma John Ellis, «narrative is not only a structuring of events towards a conclusion, but also a structuring of judgement». Ciò appare in modo evidente e spesso problematico proprio nella narrazione *true crime* in cui il giudizio coincide con una valutazione morale del soggetto rappresentato. J. Ellis, *Documentary: Witness and Self-revelation*, op. cit., p. 70.

<sup>534</sup> Bruzzi S., *Making a Genre: The case of the contemporary true crime documentary*, in “Law and Humanities”, Vol. 10, No. 2, 2016, pp. 3-4.

<sup>535</sup> I. Punnett, *Toward a Theory of True Crime Narratives*, op. cit., p. 2.

<sup>536</sup> Cfr. M. Logaldo, *Cronaca come romanzo: Truman Capote e il New Journalism*, Arcipelago, Milano 2003.

a quella postmodernista, che segnerà tutta la cultura occidentale a partire dalla fine degli anni Settanta. In *Cold Blood*, la ‘registrazione’ dei fatti reali oscilla tra il tono impersonale del reportage giornalistico e l’intensità della rappresentazione letteraria, facendo propria la tecnica del ‘saturation reporting’ al centro del *New Journalism* teorizzato da Tom Wolfe.<sup>537</sup> Capote ha seguito il caso di cronaca al centro del romanzo dal 1959, anno in cui è stato commesso il crimine, all’esecuzione della condanna a morte dei due colpevoli nel 1965. La vicenda ha coinvolto lo scrittore statunitense per sei anni, segnandone profondamente la carriera e la vita privata.<sup>538</sup> Nel romanzo *In Cold Blood*, Capote non usa la cronaca nera per intrattenere il pubblico o per persuaderlo della colpevolezza o dell’innocenza di qualcuno — la colpevolezza dei due protagonisti è indubitabile —, ma per coinvolgerlo in un’esperienza del reale irriducibile a un significato unico o a una verità ultima. La violenza del crimine frammenta, infatti, la realtà in una molteplicità di drammi umani che nemmeno la giustizia sembra in grado di ricomporre. Le autorità e i media sono meccanismi che rispondono, in larga parte, a un desiderio punitivo violento che attraversa la civiltà americana in profondità. Il mistero che caratterizza il delitto come esperienza umana del male non si risolve, ma al contrario si riproduce nella pena (la condanna a morte dei due colpevoli).

Il maestro del *true crime* cinematografico, Errol Morris, ha sempre dichiarato il suo debito nei confronti dell’opera letteraria di Capote. Come afferma Homi Bhabha, infatti:

Morris, himself, described *The Thin Blue Line* as a nonfiction feature instead of a documentary. Because like Truman Capote *In Cold Blood*, he was trying to call attention to the tension between reporting and trying to create a work of art. As Morris brought out one kind of truth from the human subjects of historical events, that he records, his aesthetic balance sketches out the aesthetic sensorium, color, light, sound, shapes, music and metaphors - the universe through which, unconsciously and figuratively, both the subjects and his audiences live through a fog of vanity, habit and circumstance even as they strive towards a kind of clarity.<sup>539</sup>

La tecnica del *reenactment* sviluppata in *The Thin Blue Line* trasporta nel linguaggio cinematografico l’intensificazione e la moltiplicazione della percezione che contraddistingue lo stile letterario di *In Cold Blood*. La finzionalizzazione dichiarata delle testimonianze e dei

---

<sup>537</sup> Cfr. J. E. Murphy, *The New Journalism: a Critical Perspective*, in “Journalism Monographs”, n. 34, May 1974.

<sup>538</sup> Il *biopic Capote* (Bennett Miller, 2005) racconta la trasformazione artistica e umana di Truman Capote attraverso i sei anni dedicati alla lavorazione di *In Cold Blood*. Lo scrittore è interpretato da Philip Seymour Hoffman che per questo ruolo vinse l’Oscar come miglior attore protagonista nel 2006.

<sup>539</sup> H. Bhabha, E. Morris, *The Anti-Post-Modern Post-Modernist*, <http://www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html> (consultato in data 14/04/2019),

documenti serve a svelare la natura necessariamente prospettica della rappresentazione che li produce, infatti:

Non esiste documento puro, capace di comunicare da solo un'esperienza del passato. Esistono solo tracce, le quali rimandano a un'impressione passata, attivano un processo di rielaborazione, fanno fare un'esperienza, costringendo lo spettatore a produrre un'immagine del fatto che eccede e dà significato alla traccia.<sup>540</sup>

A differenza di Capote, Morris lega l'«estetica del frammento» a un percorso conoscitivo in cui lo spettatore è chiamato a distinguere la verità dalla menzogna.<sup>541</sup> Per Linda Williams, *The Thin Blue Line* — e con esso una parte significativa del cinema documentario degli anni Ottanta, da Lanzmann a Ophuls — si confronta con la contraddizione che sta al cuore del pensiero postmoderno sull'immagine:

On the one hand the postmodern deluge of images seems to suggest that there can be no a priori truth of the referent to which the image refers; on the other hand, in this same deluge, it is still the moving image that has the power to move audiences to a new appreciation of previously unknown truth. [...] If photographs and moving images are not mirrors with memories, if they are more, as Baudrillard has suggested, like a hall of mirrors, then our best response to this crisis of representation might be to do what Lanzmann and Morris do: to deploy the many facets of these mirrors to reveal the seduction of lies.<sup>542</sup>

Il *true crime* di Morris rielabora l'estetica postmoderna anticipata da Capote come un dispositivo narrativo di approssimazione al vero, ancorando la *nonfiction* a un impegno politico e a una prassi critica efficace. *The Thin Blue Line* è il primo, e certo il più noto, documentario ad aver contribuito in modo diretto alla risoluzione di un caso giudiziario.<sup>543</sup> Come ha dichiarato Morris, non è stato il film in sé, ma l'attività di indagine che l'ha preceduto e che il film racconta a ribaltare la sentenza di condanna: «The movie brought the case to national attention, but it was my investigation, part of which was done with a movie camera that got Randall Adams out of prison».<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, op. cit. (ebook).

<sup>541</sup> La menzogna raccontata tramite la *fiction* appare in Morris come una «verità partitiva, cioè, una modalità di testimonianza indiretta della verità». V. Jankélévitch, *Il malinteso e la menzogna*, op. cit., p. 11.

<sup>542</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary*, "Film Quarterly", op. cit., pp. 14-15.

<sup>543</sup> Nel 1989, dopo dodici anni di detenzione, Randall Dale Adams, protagonista di *The Thin Blue Line*, viene proscioltto dall'accusa di omicidio dalla Corte di appello del Texas. Il ribaltamento della sentenza di condanna con cui si era chiuso il processo ad Adams nel 1977 è stato in buona parte determinato dal lavoro investigativo di Morris che ha fatto emergere le contraddizioni e le incoerenze dei cinque testimoni chiave del processo per l'assassinio dell'agente di polizia Robert Wood.

<sup>544</sup> E. Morris, *Thin Blue Line: Five Key Witnesses*, [https://www.errolmorris.com/film/tbl\\_5witnesses.html](https://www.errolmorris.com/film/tbl_5witnesses.html) (consultato in data 14/04/2019).



*Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (HBO, 1996) e *Paradise Lost 2: Revelations* (HBO, 2001) di Joe Berlinger e Bruce Sinofsky e il più recente *Making a Murderer* sono intervenuti in modo concreto su due casi giudiziari problematici, non solo dando loro visibilità, ma supportando l'attività investigativa della difesa — attraverso le interviste a testimoni e/o a esperti forensi e ancora suscitando l'interesse di professionisti attirati dalle sfide legali e dalla pubblicità offerta dal documentario — e mostrando le lacune e i pregiudizi dell'accusa. Sebbene questi esempi non siano frequenti, il notevole successo di pubblico e critica che li ha contraddistinti dà prova del potere operativo della *nonfiction* che, nel solco della cultura postmoderna e della dilagante mediatizzazione del reale, ha scoperto una nuova capacità di intervento sul sociale. La crescente attenzione per il rapporto tra l'individuo e le istituzioni, tra il crimine e la sua narrazione da parte dei media e delle autorità, segna un punto di svolta significativo per un genere associato, spesso pregiudizialmente, allo sfruttamento commerciale del mostruoso e dell'anormale. Una parte significativa del *true crime* contemporaneo ha scelto, dunque, di distanziarsi dal racconto sensazionalista del fatto di cronaca in un movimento centrifugo che va dalla scena del crimine alla scena processuale, dal soggetto criminale al sistema penale.

Le docu-serie *true crime* che analizzerò in questo capitolo propongono allo spettatore un approccio critico, anziché strumentale — alternativamente moralistico o ludico —, al crimine, ponendo il pubblico di fronte ai fallimenti della giustizia in cui la colpa si disperde e, al contempo, reitera nella società. *The Jinx*, *The Keepers* (Netflix, 2017) e *Wormwood* (Netflix, 2018) esplorano il tema della colpa all'interno dei meccanismi di potere che determinano la punibilità e, persino, la dicibilità del colpevole. Queste tre serie sviluppano, attraverso l'articolazione di interviste, immagini d'archivio e *reenactment*, un discorso sulla responsabilità che parte dall'indagine di un delitto — in tutte e tre le serie i delitti sono omicidi — per arrivare alla denuncia di un'ingiustizia sistemica.<sup>545</sup> I casi irrisolti raccontati da Andrew Jarecki, Ryan White ed Errol Morris sono tali perché le istituzioni non hanno saputo o voluto perseguire i colpevoli e, di conseguenza, difendere le vittime. Il colpevole impunito di *The Jinx* e i colpevoli assenti di *The Keepers* e *Wormwood* sono l'effetto di dinamiche di potere che corrodono le fondamenta democratiche dello Stato, compromettendo il patto fiduciario tra il

---

<sup>545</sup> Come vedremo, l'organizzazione di questi tre elementi testuali (intervista, immagine d'archivio e *reenactment*) disegna una fenomenologia del tempo in cui l'atto testimoniale depositato nelle interviste si dischiude al confronto con due passati differenti: quello 'depositato' come traccia in un archivio mediatico, che va dai notiziari televisivi alle riprese nelle aule dei tribunali per giungere agli *home movies* dei soggetti coinvolti, e quello ricostruito a partire dai ricordi dai partecipanti al documentario.

cittadino e le istituzioni, in particolare, quelle che dovrebbero garantire la sicurezza della persona e il suo diritto a ottenere giustizia.

## ***4.2 The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst. Il documentarista a caccia del colpevole.***

A sette anni di distanza dal buon successo riscosso con il documentario *Capturing The Friedmans*, Andrew Jarecki esordisce nel cinema di finzione con il lungometraggio *Love & Secrets (All Good Things, 2010)*.<sup>546</sup> Il film, prodotto dalla *Weinstein Company* e distribuito dalla *Magnolia Pictures*, vanta un budget elevato, circa 25 milioni di dollari, e ha come protagonisti due star di punta di Hollywood: Ryan Gosling e Kirsten Dunst. Per Jarecki il passaggio dai modelli produttivi del documentario indipendente al cinema *mainstream* è decisamente brusco e sfortunato — il film incontrò gravi problemi in fase di distribuzione e fu un flop clamoroso al box office, incassando negli Stati Uniti poco più di 582,000 dollari).

*All Good Things* si ispira alla storia vera di Robert Durst, il futuro protagonista di *The Jinx*. Durst è l'erede di una potente famiglia di immobilariisti newyorkesi. Nel 2001 l'uomo viene arrestato per l'omicidio e lo smembramento del cadavere di Black Morris, un pensionato di Galveston, Texas. Nel 2004 una corte texana assolve Durst dall'accusa di omicidio di primo grado, condannandolo solo a una pena lieve (tre anni, in parte già scontati) per l'occultamento e lo smembramento del corpo di Morris. Nel frattempo, Durst viene indagato sia dalla polizia californiana per l'omicidio nel 2000 della scrittrice Susan Berman sia dalla procura di New York, che riapre il *cold case* relativo alla scomparsa di Kathleen McCormack, prima moglie di Durst, nel 1982. Jarecki, assieme all'amico e produttore Marc Smerling, inizia a lavorare sulla misteriosa vicenda di Durst a partire dal 2005, anno in cui l'uomo torna in libertà, raccogliendo una grande quantità di documenti e testimonianze sui casi giudiziari e sulla vita e la famiglia del milionario newyorkese. Questo lavoro preliminare di ricerca è la base della sceneggiatura di *All Good Things*.

Ryan Gosling, nei panni di David Marks/Robert Durst, è un giovane ricco e introverso che si occupa della riscossione degli affitti delle proprietà immobiliari del padre a New York. David incontra Katie McCarthy/Kathleen McCormack, interpretata da Kirsten Dunst, una ragazza semplice che vive in uno degli appartamenti della famiglia Marks e se ne innamora. I due

---

<sup>546</sup> Da qui in avanti userò per comodità solo il titolo originale. La scelta del titolo *Love & Secrets* per la distribuzione sul mercato italiano nel 2012 enfatizza la componente melodrammatica di questo film, che somma più generi, da quello drammatico e romantico al thriller psicologico.

vivono una storia d'amore apparentemente serena e ben presto decidono di sposarsi. In breve tempo emergono le prime difficoltà: David è un uomo raffinato, ma cupo e profondamente antisociale, non sopporta la famiglia piccolo borghese della moglie e le sue amiche. Quando Katie rimane incinta, David, che non vuole avere figli, la costringe ad abortire. Da questo momento il loro rapporto si incrina definitivamente. David diventa sempre più possessivo e violento, vietandole di uscire e picchiandola. Una sera la donna scompare nel nulla. Circa vent'anni dopo la procura di New York riapre il caso, indagando David per omicidio. I media prestano grande attenzione alla vicenda e l'uomo, sentendosi braccato, decide di far perdere le proprie tracce, travestendosi da donna e trasferendosi in Texas. Qui incontra e stringe amicizia con Malvern Bump/Black Morris, interpretato da Philip Baker Hall, un pensionato burbero e con problemi finanziari che vive nell'appartamento di fianco al suo. David nel frattempo è ricattato dall'amica di vecchia data e scrittrice di romanzi *crime*, Deborah Lehrman/Susan Berman. La donna chiede a David soldi in cambio del suo silenzio con la polizia e i giornalisti. David decide di assoldare Malvern Bump per assassinare Deborah in California. L'anziano accetta in cambio di denaro, ma una volta compiuto il delitto David si rifiuta di pagarlo. I due hanno uno scontro violento. David uccide Mulvern e decide di sbarazzarsi del cadavere smembrandolo e gettandolo in mare. Viene arrestato dalla polizia, processato e assolto.

Il film ripercorre abbastanza fedelmente le vicende pur sviluppando una serie di ipotesi non comprovate, *in primis*, il diretto coinvolgimento di Mulvern/Black Morris nell'omicidio di Deborah/Susan Berman che non ha alcun riscontro nelle indagini reali. David Marks/Robert Durst è rappresentato come un uomo tormentato dal trauma della morte della madre, morta suicida di fronte ai suoi occhi quando era un bambino, e oppresso da un padre autoritario e anaffettivo. L'interpretazione di Ryan Gosling sottolinea, tramite un'espressività e una corporeità monotonale e meccanica, la connessione patologica tra il trauma vissuto dal protagonista e la sociopatia che lo ha trasformato in un omicida. David Marks è come 'costretto' a ripetere la violenza interiorizzata nel proprio trauma infantile; non è un agente libero, ma piuttosto un burattino del destino verso cui lo spettatore non può provare né compassione autentica né disprezzo.

Dal punto di vista tematico ci sono alcuni evidenti punti di contiguità tra *Capturing The Friedmans* e *All Good Things*: in primo luogo, al centro di entrambi i film c'è una vicenda di cronaca che ha suscitato enorme interesse e scandalo nell'opinione pubblica americana. Jarecki torna a esplorare — anche se qui con molto meno successo e originalità — la trasformazione

di un uomo da figlio, marito e padre a ‘mostro’.<sup>547</sup> L’intento dichiarato è nuovamente quello di «ritrarre queste persone come esseri umani»<sup>548</sup> nella loro complessità. Il regista costruisce una narrazione del criminale alternativa a quella ufficiale, giudiziaria e mediatica, scegliendo di mostrarlo attraverso la rete di relazioni familiari e affettive in cui è inserito. Arnold Friedman era allo stesso tempo un pedofilo da punire per la giustizia e la comunità, un uomo malato da curare per la moglie e un buon padre per il figlio maggiore David. In modo simile Robert Durst è contemporaneamente un assassino spietato e impunito e la vittima di un passato che lo condanna.

\*

Nel 2011, qualche mese dopo l’uscita di *All Good Things* nelle sale americane, Robert Durst contatta di persona Andrew Jarecki per chiedergli se è interessato a intervistarlo in merito alle vicende narrate nel film. Da questo primo contatto prende il via il progetto della mini-serie documentaria *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, prodotta e distribuita nel 2015 da HBO. Come abbiamo anticipato, questa serie svolge un ruolo importante nell’esplosione del fenomeno del *true crime* seriale. Il successo di *The Jinx* va senza dubbio legato alla natura straordinaria del caso Durst, già al centro delle cronache nazionali, ma anche alla capacità registica di Jarecki nel dare un respiro cinematografico a un prodotto televisivo della durata totale di quattro ore e quaranta minuti circa. L’esperienza produttiva e post-produttiva di *Capturing The Friedmans* ha insegnato al regista a relazionarsi efficacemente con le persone a vario titolo coinvolte in un crimine e, soprattutto, ad articolare i vari materiali d’archivio in funzione di una narrazione al contempo emotiva e argomentativa — ovvero ‘retorica’, nel senso attribuito al termine da Francesca Piazza.<sup>549</sup>

La prima metà dell’episodio di apertura di *The Jinx*, *A Body in the Bay*, è dedicata alla ricostruzione delle vicende e delle indagini che hanno condotto all’arresto di Robert Durst dopo il ritrovamento del corpo smembrato di Morris Black nella baia di Galveston. Jarecki racconta questo evento tramite diverse interviste ai membri della polizia di Galveston e alle immagini d’archivio e alle registrazioni audio tratte dagli interrogatori dalle deposizioni in aula e dalle

---

<sup>547</sup> È lo stesso Jarecki a usare queste parole sul *red carpet* dell’anteprima americana di *All Good Things*. La dichiarazione del regista è riportata nella prima puntata di *The Jinx*.

<sup>548</sup> «To portray these people as human beings, and that’s very hard to do when you’re living in a world where Robert, for example, has been painted as a burlesque figure in the media», C. V. Bagli, K. Flynn, *That’s Me on Screen, but I Still Didn’t Do It*, in “The New York Times”, 24/11/2010, <https://www.nytimes.com/2010/11/28/movies/28durst.html?pagewanted=all> (consultato in data 27/03/2019).

<sup>549</sup> F. Piazza, *Linguaggio, persuasione e verità*, op. cit.

telefonate di Durst dal carcere texano dopo l'arresto. Robert Durst viene mostrato allo spettatore attraverso le immagini d'archivio dell'epoca, prima in manette nei notiziari locali, poi in fuga nelle riprese delle telecamere a circuito chiuso delle stazioni di servizio e, infine, in posa con altri carcerati in alcune foto private. La seconda metà dell'episodio documenta l'avvicinamento tra Durst e Jarecki dopo l'uscita nelle sale di *All Good Things*. Dopo alcuni contatti telefonici, registrati da Jarecki, i due si accordano per una lunga intervista che farà da filo conduttore fino al sesto e ultimo episodio. Sulla preparazione del set per l'intervista a Durst si conclude, con un *cliffhanger* esplicito, il primo episodio.

Oltre alla curiosità scontata per ciò che Durst vorrà dire, questo inizio ci lascia con un interrogativo che ci accompagnerà nel corso di tutti i cinque episodi seguenti: perché Robert Durst ha deciso di contattare Jarecki esponendosi a un rischio e a una visibilità che ha sempre rifiutato? Una risposta, per quanto parziale, viene data dallo stesso Durst all'inizio del secondo episodio, asserendo di voler offrire al pubblico una visione di sé diversa da quella veicolata dai media. In *All Good Things* Durst ha rintracciato una sensibilità in grado di 'ascoltarlo', nonostante, come abbiamo visto, il film lo ritragga come un assassino seriale, non lasciando dubbi sulla sua colpevolezza. Durst, uomo libero e protetto da un'eredità immensa, è convinto di poter usare Jarecki per autorappresentarsi. Confuso dall'aurea di impunità che l'ha sempre accompagnato o perseguitato da un senso di colpa non espiato, Durst sceglie comunque autonomamente di prendere parte a un progetto documentario in cui si ritroverà intrappolato; il regista e il protagonista, come spesso accade, hanno aspettative differenti e persino inconciliabili rispetto all'atto testimoniale posto in essere dalla rappresentazione. Ciò che qui vorrei mettere in luce sono, soprattutto, gli effetti e le problematiche connesse all'errata comprensione del *frame* comunicativo da parte di Durst e i conseguenti 'abusi' della procedura documentaria da parte di Jarecki.

La lunga intervista a cui Robert Durst si sottopone è costruita in modo differente rispetto alle altre interviste presenti nella docu-serie. Il primo fattore distintivo è senza dubbio l'esibizione della messa in scena. Jarecki ci mostra, infatti, le fasi di preparazione e di pausa dell'intervista girata nella camera di un hotel di lusso a New York. Alle inquadrature tipiche delle interviste televisive classiche — un totale con l'intervistato e l'intervistatore a figura intera e i loro due primi piani in campo e controcampo — Jarecki affianca le riprese del *backstage* sul set. Questa scelta metacinematografica serve, anzitutto, a mostrarci Durst al di fuori della formalità caratteristica dell'intervista televisiva e, allo stesso tempo, ci segnala un intento autoriflessivo e retorico chiaro: l'intervista è una messa in scena concordata in via formale dalle parti. All'interno di questo *frame* i partecipanti agiscono secondo regole sociali

rigide pur perseguendo obiettivi differenti e spesso, come in questo caso, contrapposti. La verità del soggetto colpevole, ci suggerisce Jarecki, si rivela nei momenti in cui non sa di essere filmato. Solo quando la luce rossa del REC si spegne e l'intervistato torna metaforicamente dietro le quinte possiamo vedere il suo volto senza maschera, il suo 'carattere' al di fuori dagli obblighi imposti dalla performance pubblica.

La prima parte dell'intervista che fa da perno alla seconda puntata, significativamente intitolata *Poor Little Rich Boy*, è dedicata ai ricordi d'infanzia e di giovinezza di Durst. L'uomo indugia con grande *pathos* sul suicidio della madre e sulle colpe del padre, freddo e prepotente. Durst si è sentito evidentemente toccato dallo scavo psicologico concretizzato nell'interpretazione di Gosling nei panni del suo alter-ego cinematografico, David Marks. L'intento principale di Durst sembra proprio quello di rendere noti al pubblico gli aspetti più dolorosi della sua vita, ovvero tutto ciò che fa di lui una vittima anziché un colpevole. La seconda puntata di *The Jinx* fa così da contrappunto alla prima in cui Durst, come abbiamo visto, veniva presentato come un criminale in fuga dalla legge e dalle proprie responsabilità. Il protagonista è ora un uomo totalmente libero e risoluto a raccontarsi come un perseguitato a causa dello stesso status sociale a cui i media attribuiscono la sua impunità.

Lo stratagemma delle riprese per il *backstage*, che inquadrano Durst senza che lui vi presti attenzione, permette al regista di svelare l'inattendibilità del protagonista e le incoerenze del suo racconto. I dubbi relativi all'innocenza di Durst emergono nel susseguirsi impietoso dei suoi tic facciali, nel nervosismo dei suoi movimenti e nelle contraddizioni in cui cadono di continuo le sue parole. Il dispositivo-trappola di Jarecki scatta con efficacia nel corso della quarta puntata, quando il montaggio ci mostra un fuori onda straniante: Jarecki invita Durst a seguirlo nella zona ristoro allestita nella stanza adiacente, ma l'uomo rimane seduto sulla propria poltrona, ripetendo tra sé e sé di aver commesso degli errori, ma di non aver mai mentito mai intenzionalmente. A questo punto un membro delle troupe sopraggiunge per avvertire Durst che i microfoni sono ancora aperti e stanno registrando. Il protagonista non sembra curarsene e ripete meccanicamente di non aver mentito di proposito.

A partire dal secondo episodio l'uso della tecnica del *reenactment* diviene un tratto distintivo della narrazione. Jarecki ricalca l'estetica barocca della messa in scena morrissiana, adottando a livello fotografico le medesime atmosfere *noir* di *The Thin Blue Line* e facendo ampio uso dello *slow motion*. In *Poor Little Rich Boy* i *reenactment* sono utilizzati per 'visualizzare' i ricordi traumatici dell'infanzia di Durst, accompagnando in funzione didascalica il suo racconto. In particolare, la puntata si apre con la ricostruzione del suicidio della madre del protagonista, morta lanciandosi dal tetto di casa. Una donna di cui non vediamo il volto, vestita con una

camicia da notte bianca, è in piedi su un tetto. Nell'oscurità di un salone, un bambino — Robert stesso — viene condotto per mano dal padre di fronte a una vetrata da cui osserva questa scena sospesa tra realtà e sogno. Jarecki ci mostra in *slow motion* la caduta nel vuoto della donna, che Durst descrive con le parole «It was a long, long fall», e subito dopo il suo corpo privo di vita e perfettamente intatto disteso a terra mentre un agente di polizia lo copre con un lenzuolo. Le messe in scena interagiscono qui con le parole di Durst e con immagini tratte dagli *home movies* della famiglia, suggerendo allo spettatore una sorta di equivalenza di significati tra le componenti: i ricordi di Durst i *reenactment* e i filmini di famiglia ci restituiscono una memoria privata e intima. Una memoria che il regista non mette mai in discussione, organizzandola attorno al solo punto di vista del protagonista come un blocco unico e autonomo rispetto alla parte più propriamente investigativa.<sup>550</sup>

In molti hanno evidenziato il carattere puramente retorico dei *reenactment* di Jarecki. Errol Morris, ad esempio, ha affermato in un'intervista:

The re-enactments in *The Jinx* are just repetitions of the same thing over and over again. You don't look at the re-enactment as a tool to investigate. When I investigate a crime — and I've investigated a fair number of them in my day — I re-enact, in some way, as a way of trying to understand it. And to those people who ... I didn't have the appropriate language available to me in 1988 when the academy was putting their thumbs down on *The Thin Blue Line*. The correct answer is that everything is a re-enactment for us. Consciousness is a re-enactment of reality inside of our skull. We're not given reality on a plate. We create conceptions of reality, pictures of reality, reenactments — if you like — of reality.<sup>551</sup>

Il rischio è, dunque, quello di separare la tecnica del *reenactment* dalla sua funzione euristica, riducendola a una mera seduzione visiva. Lo spettatore non è portato a interrogarsi su ciò che sta vedendo e sul punto di vista a cui queste immagini aderiscono:

---

<sup>550</sup> Va specificato che la famiglia di Robert Durst, a eccezione di un nipote, non ha voluto concedere a Jarecki nessuna intervista o incontro. Dopo la messa in onda della docu-serie Douglas Durst, fratello del sospettato pluriomicida, ha scritto una lettera aperta al regista in cui afferma che quanto raccontato da Robert sul suicidio della madre è falso: Robert non è mai stato condotto dal padre a vedere la scena, i quattro fratelli erano, infatti, tutti assieme al momento del tragico evento. Cfr. R. Hutchins, *Durst Says Brother Lies About Mother's Death in HBO Show*, in "Politico", 30/01/2015 <https://www.politico.com/media/story/2015/01/durst-says-brother-lies-about-mothers-death-in-hbo-show-003396> (consultato in data 28/03/2019).

<sup>551</sup> I. Butler, *What Errol Morris Thinks of Making a Murderer*, in "Slate", 27/01/2016. [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol\\_morris\\_q\\_a\\_on\\_the\\_thin\\_blue\\_line\\_and\\_making\\_a\\_murderer.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol_morris_q_a_on_the_thin_blue_line_and_making_a_murderer.html) (consultato in data 28/03/2019).

Anche il critico cinematografico Richard Brody ha espresso una posizione molto severa nei confronti dell'uso del *reenactment* in *The Jinx*. Cfr. R. Brody, *Why Reenactments Never Work*, in "The New Yorker", 20/03/2015. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/just-say-no-to-reenactments-jinx-robert-durst> (consultato in data 28/03/2019).

[*The Jinx*] turns the reenactment into a voice of authority by combining it with the techniques of the thriller, creating hyper-stylized spectacles that are shown again and again in slow-motion and ever-increasing abstraction. These moves are leveraged towards a totalizing resolution, one that offers a singular point of view of not only the past, but also of guilt or innocence. By smoothing over the inevitable heterogeneity of evidence (forensic evidence, stylized reenactments, etc.) by appealing to the logic of the thriller, these works try to homogenize the past, symptomatically betraying once more this anxiety over the inability of collected digital evidence to offer authority. That move further ignores the both the thriller's and the reenactment's interest in the subjective, fragmented, and plural, multiplying the paradox of using heterogeneous and subjective pieces of evidence to tell a homogenous, totalizing whole.<sup>552</sup>

Separati dalla dialettica di confronto e scontro tra prospettive diverse, i *reenactment* affermano una storia unica anziché disseminare il dubbio come nel cinema di Errol Morris.

Le criticità presenti nell'uso 'autoritario' del *reenactment* da parte di Jarecki vanno messe in relazione all'intera logica discorsiva di questa docu-serie. L'approccio del regista alla vicenda giudiziaria di Durst, come abbiamo già anticipato, segue uno schema inquisitorio. Nel corso di tutti e sei gli episodi Jarecki cerca, e trova, le prove della colpevolezza di Durst. Il regista-detective è convinto che il verdetto di assoluzione a seguito dell'omicidio di Black Morris rappresenti un'ingiustizia a cui porre rimedio. Nel quarto episodio, *The State of Texas vs Robert Durst*, viene ricostruita la strategia difensiva del *dream team* di avvocati assoldati da Durst dopo l'arresto. L'incredibile verdetto della giuria popolare è presentato come l'effetto dei sofismi e delle leve emotive usate dai legali, le cui risorse investigative appaiono di gran lunga superiori rispetto a quelle della procura. Il processo è uno show che mette fuori campo le vittime e che si rivolge alla giuria come a un pubblico da emozionare, anziché come a un insieme di soggetti razionali, eppure tutto avviene secondo le regole del *fair trial*. L'errore in questo caso non è giudiziario, ma di giudizio.

Come ha sottolineato Ennio Amodio l'*adversary system* affonda le proprie radici ideologiche in un «individualismo di marca liberale che fa del processo il luogo in cui le parti si confrontano e si scontrano utilizzando le risorse personali ed economiche che possono assicurare il successo».<sup>553</sup> L'impianto civilistico della *common law* e la *sporting theory* che connota la prassi processuale americana ha come effetto quello di favorire le ragioni della parte economicamente e socialmente più avvantaggiata. L'assoluzione di Robert Durst è la conseguenza 'corretta' di una procedura in cui i mezzi della difesa sono commisurati allo *status* sociale dell'imputato.

---

<sup>552</sup> B. M. Phillips, 'You want it all to happen now!': *The Jinx*, *The Imposter*, and *Re-enacting the Digital Thriller in True Crime Documentaries*, (2017). Graduate Theses and Dissertations. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/6743> (consultato in data 23/03/2019).

<sup>553</sup> E. Amodio, *Processo penale, diritto europeo e common law. Dal rito inquisitorio al giusto processo*, op. cit., p. 195.



L'ultimo episodio *What the Hell Did I Do?* dimostra l'intento inquisitorio di Jarecki. Il regista è entrato in possesso di una prova che collega esplicitamente Durst all'omicidio di Susan Berman. Il cadavere della donna, assassinata con un colpo di pistola in casa, era stato ritrovato grazie a un biglietto recapitato in forma anonima a una centrale della polizia di Los Angeles. La grafia del biglietto presenta molte affinità con la scrittura di Durst che Jarecki può esaminare grazie alle lettere scritte dall'uomo al figlioccio di Susan che le ha rese disponibili per un raffronto. Un esperto grafologo interpellato da Jarecki conferma questa supposizione. Ora il regista è certo — ma in realtà non sembra averne mai dubitato — della colpevolezza di Durst e decide di contattarlo per una seconda intervista, allo scopo esplicito di metterlo di fronte ai fatti. La prima parte della puntata è dedicata all'organizzazione di questa intervista e Jarecki ne è l'assoluto protagonista. Vediamo, infatti, il regista intento a discutere assieme alla troupe le strategie da adottare con Durst per farlo confessare, inchiodandolo alle proprie responsabilità.

Durante questo secondo incontro il regista sottopone con un *coup de théâtre* la prova grafologica al protagonista che non riesce a distinguere la propria scrittura da quella usata nel biglietto incriminante. Messo di fronte a questa prova schiacciante, Durst accusa il colpo, si contraddice, balbetta, singhiozza e storce il viso in smorfie piene di angoscia. L'intervista, almeno in apparenza, si interrompe e Durst chiede di potersi recare al bagno. Sull'inquadratura fissa, girata da una videocamera, apparentemente di sorveglianza, con un'ottica grandangolare, della stanza dell'hotel che ha fatto da set all'intervista e che ora è deserta, Jarecki ci fa sentire, confusa tra i rumori d'ambiente, la voce di Durst, registrata dal microfono wireless rimasto acceso mentre appunto si trovava nel bagno. Nella registrazione sentiamo l'uomo, in preda a quella che sembra essere una crisi psicotica, mentre 'confessa': «What the hell did I do? I killed them all of course».<sup>554</sup>

Il giorno prima della messa in onda televisiva di questo ultimo episodio, Durst viene arrestato per l'omicidio di Susan Berman. Non è possibile conoscere con certezza il ruolo svolto dalla docu-serie nella riapertura del caso Berman, ma sappiamo che Jarecki ha consegnato alle autorità la perizia grafologica da lui stesso commissionata. Da un lato, il regista ha acceso i riflettori su dei casi giudiziari già passati in giudizio o finiti su un binario morto (come nel caso della scomparsa dell'ex moglie all'inizio degli anni Ottanta), ma di fatto aperti, dall'altro, grazie a un meticoloso lavoro di raccolta di documenti, testimonianze e prove,

---

<sup>554</sup> Secondo il perito psichiatrico consultato dalla difesa nel processo di Galveston, Robert Durst è affetto dalla sindrome di Asperger. Questa diagnosi spiega le difficoltà relazionali di Durst e la sua incapacità nel provare empatia. Nel corso delle interviste e dei due 'fuorionda' appare chiaro che Durst soffre di disturbi di natura psichiatrica. Questi disturbi non vengono mai presi in considerazione da Jarecki nel corso della serie.

Jarecki ha svolto, attraverso il linguaggio documentario, un'indagine più approfondita di quella svolta dalle autorità. È, dunque, possibile pensare all'arresto di Durst alla vigilia della sesta puntata, come l'effetto composito di due cause: la pressione mediatica generata da *The Jinx*, e dai dibattiti sulla serie, sul sistema politico e giuridico americano — sospettato di non essere in grado di rendere giustizia alle vittime e di punire secondo la legge un assassino ricco e privilegiato — e la collaborazione attiva di Jarecki con le autorità.

È interessante notare che l'autoriflessività esibita nel corso di questa serie — ad esempio, attraverso la scelta di mostrare l'apparato di ripresa, così come la preparazione e lo smontaggio dei set e le riunioni informali tra Jarecki e i suoi collaboratori — non si rivolga mai a questo versante, quello cioè della relazione tra il regista, i media e le autorità investigative ufficiali. Come abbiamo visto, in *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, Nick Broomfield vive l'esperienza documentaria con Aileen non solo come regista, ma anche come testimone in senso stretto, cioè all'interno di un'aula di tribunale, e come attivista e sostenitore della grazia per la donna, mettendosi in prima linea di fronte ai media. Il regista inglese si assume così agli occhi del pubblico tutta la responsabilità sociale derivante dalla rappresentazione filmica. Al contrario, Jarecki è in scena quasi esclusivamente durante le interviste e gli incontri con Durst o, come nell'ultima puntata, nelle riunioni con la troupe e i colleghi. Autorappresentandosi esclusivamente nel *frame* della produzione documentaria, Jarecki suggerisce un rapporto problematico con gli effetti performativi del discorso inquisitorio messo in campo da *The Jinx*. La docu-serie si chiude con lo sconvolgente monologo autoaccusatorio di Durst, lasciando allo spettatore l'impressione di aver assistito alla soluzione definitiva del caso, arrivando alla verità ultima della colpa attraverso la serrata logica dimostrativa di Jarecki. Il regista, in realtà, ha dichiarato di essere venuto a conoscenza di questa registrazione ben due anni dopo la chiusura delle riprese, a dimostrazione del fatto che quella sorta di confessione che udiamo è, in parte, una conseguenza dell'operato del filmmaker e, in parte, un incidente.<sup>555</sup>

Anne Helen Petersen ha ricostruito in modo meticoloso la *timeline* entro cui si inserirebbe questa 'confessione involontaria'.<sup>556</sup> Il fatto che risulti difficoltoso tracciare l'arco di realizzazione della serie pone, secondo la Petersen, alcuni dubbi riguardo all'autenticità della

---

<sup>555</sup> Cfr. C. V. Bagli, K. Flynn, *Robert Durst of HBO's 'The Jinx', Says He Killed Them All*, in "The New York Times", 03/15/2015, <https://www.nytimes.com/2015/03/16/nyregion/robert-durst-subject-of-hbo-documentary-on-unsolved-killings-is-arrested.html> (consultato in data 02/12/2017).

<sup>556</sup> Questa confessione è stata ottenuta in modo ingannevole, inoltre, secondo gli avvocati, l'affermazione di Durst non ne prova la colpevolezza poiché è impossibile attribuirle un senso univoco, Durst diceva il vero? Farneticava? Stava immaginando ciò che gli altri pensano di lui? Era sarcastico? E, persino, aveva assunto droghe prima dell'incontro? Isolate da un qualsiasi contesto comunicativo le parole dell'accusato escludono le condizioni di responsabilità per l'esecuzione dell'atto confessionale. Ciò non esclude che il giudice possa ammettere l'uso di questo nastro nel processo e che il *prosecutor* lo esponga come prova indiziaria senza dubbio di rilievo, ma affatto autosufficiente.

rappresentazione, in particolare, nell'ultima puntata in cui «*The Jinx* is showing its “work”, which makes it all the easier for the audience member to feel as if they're doing that same work and arriving at the same conclusions». <sup>557</sup> La strategia meta-narrativa adottata qui da Jarecki sembra procedere secondo un ordine cronologico e causale che conduce ‘naturalmente’ lo spettatore verso lo svelamento del mistero, con il crollo del colpevole ‘rubato’ dai microfoni nascosti. Si tratta per Petersen di un ordine abilmente costruito in fase di montaggio — in particolare, l'intervista potrebbe essere stata girata prima delle parti che ne raccontano la preparazione e l'attesa. L'opacità che caratterizza il rapporto tra tempo della storia e tempo reale nel montaggio di *The Jinx* ci pone di fronte a un problema etico che si lega profondamente alle questioni già affrontate in relazione al *reenactment* e allo scopo primario di questa performance documentaria, che il regista descrive con l'espressione «Get justice» e che si concretizzerà nella realtà con l'arresto di Durst e la riapertura delle varie indagini a suo carico.

Jarecki ha costruito con Robert Durst un rapporto ambiguo e basato sulla menzogna. Ha fatto credere al proprio interlocutore di avere a cuore la sua storia e di volergli dare un'occasione per esprimersi liberamente in pubblico, mentre il principale scopo del regista, sin dall'inizio, era quello di provare la colpevolezza di Durst e di ‘fare giustizia’. L'ampio spazio concesso al racconto della triste infanzia di Robert non svolge nessun ruolo in relazione all'indagine dei crimini commessi dal protagonista. I traumi subiti dal ‘Poor Little Rich Boy’ non ci dicono di fatto nulla della sua trasformazione in un colpevole. Sono traumi il cui valore emotivo viene esasperato dal protagonismo vittimista di Durst, dall'iper-stilizzazione dei *reenactment* di Jarecki, e dall'uso degli *home movies* usati per raccontarci la felicità perduta dei tempi in cui la madre di Durst era ancora in vita.

Ancora una volta è utile confrontare questa strategia con la performance di *Broomfield* nel dittico dedicato ad Aileen Wuornos. Il regista inglese, si ricorderà, aveva esplorato assieme a Joan Churchill i luoghi dell'America rurale in cui Aileen aveva trascorso la vita, contattando i pochi amici della donna, un suo ex amante e la madre naturale, ma soprattutto mostrandoci una società imbevuta di violenza e ignoranza. La scelta di *Broomfield* di approfondire il passato di abusi di Aileen in questo caso appare del tutto funzionale alla causa politica del documentario: contestare la scelta dello stato di uccidere Aileen. Le terribili colpe della serial killer, sembra dirci il filmmaker, devono essere comprese all'interno di un sistema che abbandona l'individuo, specie quello più debole, a se stesso e alla violenza sociale. *Broomfield*, pone allo

---

<sup>557</sup> H. A. Petersen, *How Did The Jinx Narratively Manipulate its Viewers*, in “Buzzfeed”, 17/03/2015, [https://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/how-did-the-jinx-narratively-manipulate-its-viewers?utm\\_term=.fhrOB7eJbG#\\_jhgpKPRq2N](https://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/how-did-the-jinx-narratively-manipulate-its-viewers?utm_term=.fhrOB7eJbG#_jhgpKPRq2N) (consultato in data 18/03/2019).

spettatore, in particolare a quello americano, delle domande pratiche, determinate da un approccio filosofico utilitarista, anziché questioni astratte o di stampo esistenzialista:<sup>558</sup> come può uno Stato, che per altro permette livelli di emarginazione e miseria tali, arrogarsi il diritto di mandare a morte gli ultimi tra i suoi cittadini? Come può un modello giuridico garantista e liberale come quello statunitense uccidere una donna affetta da disturbi mentali evidenti, provocati da una vita di violenze subite?

*The Jinx* al contrario svuota di qualsiasi valore argomentativo il racconto delle sofferenze di Durst. Se l'obiettivo di Jarecki è, come sappiamo, quello di far incriminare Durst, quale funzione svolge la narrazione del suo passato? Alla fine della sei puntate di *The Jinx* non c'è possibilità di provare compassione per Durst, che viene consegnato all'opinione pubblica come l'assassino di due donne e di un anziano e come un privilegiato sfuggito alla giustizia esclusivamente grazie ai soldi e al potere della sua famiglia. Focalizzandosi sull'aspetto investigativo e sulla performance di Jarecki come detective, *The Jinx* attrae lo spettatore dentro a una caccia al colpevole dai ritmi di un thriller che presenta una serie di problemi morali di grande importanza.

Come abbiamo visto, *The Thin Blue Line*, *Paradise Lost: the Child Murders at Robin Hood Hills* e *Making a Murderer* sono esempi di produzioni *nonfiction true crime* che hanno agito sul reale, provocando effetti concreti sulle vicende giudiziarie indagate. Anche in questi casi i filmmaker hanno raccolto prove nuove — nei primi due casi determinanti — e hanno reso pubblici i difetti o gli errori del sistema penale. Ciò che diversifica questi *true crime* da *The Jinx* è che essi svolgono una funzione difensiva rispetto a un condannato, mentre quest'ultimo mette in campo una funzione inquisitoria contro un uomo libero. L'accusa qui non è l'altra faccia della difesa. Essa produce effetti sanzionatori precisi e gravi che sono prerogativa esclusiva dello Stato, inteso in senso weberiano come monopolio della forza. La difesa, invece, di un innocente condannato ingiustamente dalle istituzioni ci riguarda in quanto cittadini sottoposti a una legge che pretendiamo giusta. Quando è l'individuo a commettere un crimine spetta allo Stato perseguire il reato e il reo, mentre quando è lo Stato a commettere un crimine spetta ai cittadini in quanto agenti politici pretendere giustizia.

---

<sup>558</sup> L'approccio di Broomfield si differenzia nettamente da quello proposto da Herzog in *Into The Abyss*. Il regista tedesco, come abbiamo visto, ha affrontato la questione della pena di morte da un punto di vista astratto e religioso. Come si può 'legalmente' uccidere qualcuno? Come può uno stato cristiano conciliare questa pratica con il credo nazionale? L'approccio di Herzog è, a mio avviso, legato almeno in parte al suo sguardo filosofico tipicamente 'continentale'. Per il regista tedesco la pena di morte è propriamente uno degli 'abissi' in cui sprofonda la civiltà e l'etica occidentale. È un dramma di ideali prima ancora che una tragedia vissuta sulla pelle dei condannati. Proprio per queste ragioni il film sembra più indirizzato a un pubblico europeo, che in massima parte condivide con l'autore un senso di orrore nei confronti della pena di morte (si pensi al fatto che l'abolizione della pena di morte è una delle condizioni per l'adesione all'Unione Europea). Broomfield, forse a causa del suo background profondamente anglosassone, predilige un approccio meno dialettico e più analitico. Herzog come documentarista ragiona idealmente, mentre Broomfield pragmaticamente.

Ciò non significa che un film, una docu-serie o un'inchiesta giornalistica non possano indicare un colpevole, esponendo la sua identità al pubblico. Come ha sottolineato il critico Sam Adams:

There have been great documentary masterpieces organized around the idea of bringing the guilty to justice, but there's a categorical difference between Claude Lanzmann using hidden cameras to tape Nazi war criminals in "Shoah" and Jarecki grabbing a snippet of bathroom audio. Lanzmann's focus, like Oppenheimer's, is often on what can't be seen, leaving open precisely those holes that Jarecki plugs with his slickly grotesque images. Lanzmann and Oppenheimer and Morris ask questions; Jarecki gives us answers. He's appropriating their tools, but none of their sense of responsibility. [...] The series is a delivery, not a creation, a great and memorable investigative success, but a failure of aesthetic judgment.<sup>559</sup>

Il cinema di Lanzmann, Oppenheimer e Morris non consegna i colpevoli alle autorità, ma all'opinione pubblica, esercitando una funzione etica e politica che non riguarda la punizione dell'individuo, ma la consapevolezza della società. Jarecki, al contrario, agisce sovrapponendosi alle competenze dell'autorità giudiziaria, determinando un effetto punitivo concreto.

L'indagine di Jarecki e la confessione, che sembra chiuderla perfettamente, ha svolto un ruolo importante (e ambiguo, giacché non ci è dato sapere nulla riguardo alla 'collaborazione' del regista con le autorità inquirenti) nell'arresto di Durst, avvenuto il 14 Marzo 2015 con una coincidenza che ha senza dubbio favorito l'*audience* della messa in onda su HBO, proprio il giorno seguente, dell'ultima puntata. Una corte californiana ha stabilito di recente che il processo per l'omicidio di Susan Berman inizierà nel Settembre 2019, la corte dovrà inoltre decidere se ammettere come prova l'apparente confessione ripresa dai microfoni di Jarecki. Come hanno evidenziato gli avvocati di Durst, le due frasi incriminanti pronunciate in chiusura «What the hell did I do?» e «Killed them all, of course» sono state estrapolate da un flusso di oltre venti frasi, del tutto prive di senso, e riproposte nel montaggio come un'ammissione di colpa evidente. I legali del multimilionario sollevano inoltre un problema riguardante il bias cognitivo dei giurati a cui potrebbe essere richiesto di esaminare la registrazione integrale come prova: quanti tra di loro non saranno condizionati dal finale di *The Jinx*, dalla conclusione logica a cui sembra condurci?<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> S. Adams, *Why Andrew Jarecki's 'The Jinx' Could Be Very, Very Bad for Documentaries*, in "Indiewire", 25/03/2015 <http://www.indiewire.com/2015/03/why-andrew-jareckis-the-jinx-could-be-very-very-bad-for-documentaries-131225/> (consultato in data 18/03/2019).

<sup>560</sup> C. V. Baghli, *As Durst Murder Case Goes Forward, HBO's Film Will Also Be on Trial*, in "The New York Times", 24/4/2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/24/arts/television/robert-durst-the-jinx.html> (consultato in data 29/04/2019).

Se Durst dovesse essere giudicato colpevole potrebbe ricevere una sentenza di morte o di ergastolo. Certo, le prove contro quest'uomo graziato dalla legge a causa del denaro e del potere della sua famiglia sono tanto numerose da rendere forse superflua la 'confessione' ai microfoni di Jarecki, ma di fatto il regista si è esposto come accusatore e inquirente portando delle prove incriminanti e, soprattutto, costruendo tramite la narrazione un colpevole certo e, persino pericoloso — nell'ultima puntata Jarecki si mostra in più occasioni quasi spaventato da Durst, un uomo ormai anziano e minuto, e dalla imprevedibilità delle sue reazioni.

I documentari e le docu-serie *true crime* analizzate o indicate fino a questo punto, individuavano spesso una responsabilità effettiva del regista che sceglie di dare la parola a un colpevole o a un presunto colpevole e di seguire e documentare le sue vicende giuridiche e biografiche. In nessuno dei casi visti finora questa responsabilità si manifestava come parte di un progetto inquisitorio teso senza mezzi termini a consegnare un colpevole nelle mani dell'autorità penale.<sup>561</sup> L'indagine documentaria di Jarecki, in altre parole, sarà stata tanto più efficace quanto più riuscirà a favorire una condanna. *The Jinx* ci lascia perciò con un difficile interrogativo circa i limiti morali della performance del regista-detective. Il documentario come impegno verso il reale può 'far punire' i colpevoli?

### ***4.3 The Keepers: il colpevole assente e l'indagine dal basso***

Il 7 Novembre 1969 a Baltimora, nel Maryland, scompare suor Catherine Cesnik, un insegnante di inglese al collegio femminile cattolico Keough. Pochi giorni dopo viene denunciata anche la scomparsa di Joyce Malecki, una giovane vicina di casa della suora. Il corpo di Joyce viene ritrovato alcuni giorni dopo in un torrente da due cacciatori, mentre il cadavere di Catherine circa un paio di mesi dopo in un campo usato come discarica abusiva. I due omicidi, affini per modalità e circostanze, rimangono senza colpevoli. Agli inizi degli anni Novanta, gli investigatori prendono in esame la testimonianza di una donna che accusa Padre John Maskell, un insegnante e dirigente della scuola in cui aveva insegnato Suor Cesnik, di essere coinvolto nel primo omicidio. Le indagini da parte delle autorità sono ridotte, forse ostacolate dall'interno, e non portano ad alcuna incriminazione. Nel 2014 il giornalista del

---

<sup>561</sup> Ophuls e Lanzmann prima e Morris e Oppenheimer consegnano i colpevoli allo sguardo del pubblico. Lo spettatore è chiamato in un certo senso a processarle come scelte personali inscindibili, però, dal contesto sociale, storico e politico in cui sono maturate e sono rimaste impuniti. Al contrario, in *The Jinx*, il *focus* è esclusivamente sul colpevole materiale e, dunque, sulla necessità di 'fare giustizia', portandolo di nuovo di fronte a una giuria.

*Baltimore Sun* Tom Nugent incontra la testimone, rimasta anonima fino a quel momento, Jean Wehner e inizia a seguire la pista investigativa tracciata dalla sua accusa esplicita contro l’Arcidiocesi di Baltimora. Un anno prima Abbie Schaub e Gemma Hoskins, due ex studentesse di Suor Cathy, aprono la pagina Facebook ‘*Justice for Catherine Cesnik and Joyce Malecki*’ usandola al fine di raccogliere informazioni e testimonianze di persone comuni sulle vicende riguardanti la tragica morte delle due donne.

Queste due indagini parallele attestano l’attendibilità delle accuse di Jean; uomini e donne rimasti per anni nell’anonimato raccontano a Tom Nugent e ad Abbie e Gemma di aver subito abusi da parte di Padre Maskell tra gli anni Sessanta e Settanta. Secondo l’ipotesi investigativa sviluppata dal giornalista e dalle due intraprendenti pensionate, l’omicidio di Suor Cathy sarebbe maturato proprio all’interno del sistema di abusi sessuali ordito da Maskell con la partecipazione e la complicità di altri membri del clero e funzionari delle forze dell’ordine. La giovane suora aveva scoperto le violenze del suo superiore perché alcune studentesse, tra cui Jean, si erano confidate con lei. Per questo, nell’estate del 1969, la donna aveva lasciato la Keough, trasferendosi come insegnante in una scuola pubblica sempre a Baltimora. Cathy a questo punto aveva forse fatto capire a Maskell di volerlo denunciare e il sacerdote aveva così deciso di eliminarla o di farla eliminare, sentendosi protetto in questo delitto dalle autorità locali e dai suoi contatti religiosi e politici — l’uomo prestava servizio come cappellano nelle centrali di polizia della città e aveva frequentazioni amichevoli con molti agenti e con uomini di potere. Joyce Malecki, assassinata a pochi giorni di distanza dall’insegnante e vicina di casa, fu forse la testimone involontaria del rapimento della suora o la vittima di un piano criminale per distogliere l’attenzione o confondere le tracce riguardo alla scomparsa avvenuta pochi giorni prima.

Nel 2014, dopo il successo del suo primo lungometraggio documentario, *Case Against 8* (Bet Cotner, Ryan White, 2014),<sup>562</sup> Ryan White inizia a interessarsi a questo caso controverso. La madre e la zia del giovane filmmaker originario di Baltimora erano state compagne di liceo di Jean Wehner. Sono loro a suggerire a White di mettersi in contatto con la testimone chiave del *cold case* sull’uccisione di Suor Cathy e di approfondire la sua storia. Assieme al giornalista Tom Nugent, il regista incontra Jean Wehner a Baltimora, intuendo immediatamente l’enorme potenziale della storia testimoniata dalla donna. Intervistato su questo primo incontro White racconta:

---

<sup>562</sup> Prima di *The Keepers* Ryan White era stato co-autore assieme a Ben outner — scrittura, regia e produzione — di *Case Against 8* (Bet Cotner, Ryan White, 2014). Il documentario, premiato al *Sundance* nel 2014 e distribuito da HBO, segue la battaglia legale delle comunità LGBT contro l’esito referendario della *Proposition 8* che nel 2008 rese illegale il matrimonio tra persone dello stesso sesso in California.

On the way back, my producer and I both agreed right away that if she wanted to do something, we wanted to be her partners in it. I felt like she was a person who was incredibly honest and raw, and once I'm drawn to a person like that, that's when I know it's the starting point of a documentary<sup>563</sup>

Il documentarista prova, dunque, una simpatia immediata per Jean Wehner, convincendosi subito della necessità di realizzare un documentario 'a sostegno' della veridicità di questa testimone e vittima.

*The Keepers* parte facendo propria la logica del *whodunit* della letteratura gialla e delle serie-tv *crime*: nella prima puntata, intitolata *The Murder*, di questa docuserie composta da sette episodi di circa un'ora l'uno, il regista ricostruisce attraverso le ricerche investigative indipendenti di Abbie, Gemma e Tom Nugent le vicende relative alla scomparsa e al ritrovamento dei cadaveri di Cathy Cesnik e Joyce Malecki. White, affiancato da sei collaboratori nella fase di *editing*, sceglie così di far iniziare *The Keepers* presentando allo spettatore una domanda tanto precisa quanto coinvolgente — 'Who's killed Cathy Cesnik?' —<sup>564</sup> e dei detective alla ricerca di una sua risposta. Dopo aver esposto la cronaca e interpellato alcune delle persone coinvolte a vario titolo nei fatti del 1969 — gli agenti della polizia di Baltimora, il miglior amico e dei vicini di Suor Cesnik e i parenti di Joyce Malecki — l'episodio si conclude con un *cliffhanger* di grande efficacia: la *voice over* di Tom Nugent si domanda 'So how does this story begin?' mentre le immagini in bianco e nero ci mostrano, in quello che scopriremo essere un *reenactment*, un'adolescente bionda in divisa scolastica inquadrata di spalle che attraversa un lungo corridoio e apre una porta. Questa ragazza è Jean Wehner che subito dopo intravediamo inquadrata nella penombra della sua casa e che, ci dice la *voice over* del giornalista, nel 1994 ha dichiarato di essere stata condotta di fronte al cadavere della suora dal suo abusatore, Padre Maskell, dopo alcune settimane dalla denuncia della sua scomparsa.

---

<sup>563</sup> Le parole di Ryan White sono state riportate dalla giornalista Rebecca Nicholson, *The Keepers: 'I've Dealt With Survivors and They're Sickened by the Church's Response'*, in "The Guardian", 15/08/2017 <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/15/keepers-church-response-netflix-baltimore-abuse> (consultato in data 20/11/2017).

<sup>564</sup> Il regista ha affermato di aver lavorato a stretto contatto con i montatori nella costruzione narrativa della serie: «for whatever reason, people love murder mysteries. Even when they're non-fiction, they love the idea of that. But people don't love looking at or talking about child sex abuse. So I knew the odds were stacked against us to have the type of frenzy that those other series had. I have to hand it to *Netflix*, too, because I never felt any pressure to stay in a true-crime aisle. They were very supportive of me continuing to tell that more emotional, human side of it, I would say, that isn't as ... The feed for the audience in an investigative way is actually really painful to watch. So that was a big part of the editing process, and I had wonderful editors, many of whom I'd already worked with before, but I had three full-time editors, three assistant editors, and there were constant conversations of, like, how do we balance this? We know we want people coming back for each episode, and we know that the murder's going to keep them coming back and all the answers that they're getting for that. But how do we also make them understand what led us to the murder, which is the far darker crime, and make them watch it without tuning out?». R. White, A. Chitwood, *'The Keepers': Director Ryan White on Burning Questions, Theories, and New Developments*, in "Collider", 06/08/2017, <http://collider.com/the-keepers-ryan-white-interview/#theorie> (consultato in data 20/11/2019).



Jean viene introdotta nella narrazione come la chiave per la risoluzione del mistero in cui sono avvolti i due omicidi del 1969. Il secondo episodio, *The School*, si apre con la testimonianza lucida e sconvolgente degli abusi subiti dalla donna durante gli anni del liceo. La sistematicità delle violenze emerge nei ricordi personali e dolorosi di Jean ed è confermata dalle altre ex studentesse della Keough intervistate da White. Le vittime venivano selezionate da Padre Magnus durante il sacramento della confessione: alcune ragazze, tra cui la stessa Jean, avevano confidato al sacerdote di aver subito abusi in ambito familiare. Le studentesse con un passato di abusi e molestie venivano sistematicamente segnalate e indirizzate al consulente psicologico dell'istituto cattolico Joseph Maskell che, assieme al collega Magnus, le costringeva a finti riti di penitenza in cui venivano violentate. La strategia criminale dei due uomini di chiesa era, dunque, quella di individuare soggetti già abusati, sfruttando il loro senso di colpa interiorizzato e la loro fragilità per farne delle vittime silenziose e incapaci di reagire e di chiedere aiuto alle famiglie.

Il legame tra l'autorità spirituale, il dispositivo confessionale e la violenza sistematica è significativo e inquietante. Come abbiamo già visto, per Foucault la *confessio oris* ha origine all'interno della prassi penitenziale cattolica e sta a fondamento di una pratica di mortificazione del sé tesa ad abolire l'autonomia del soggetto in favore della sua sottomissione totale alla gerarchia monasteriale e all'autorità spirituale del sacerdote. Secondo il filosofo francese «la veridizione di se stessi, il dir vero su di sé, è una condizione indispensabile per l'assoggettamento a un rapporto di potere nei confronti dell'altro»<sup>565</sup> che nasce nel sistema ecclesiastico medievale, si sviluppa attraverso la funzione giuridico-inquisitoria dello Stato moderno e arriva fino alle istituzioni psichiatriche della seconda metà del Novecento. Lungo queste tre tappe storiche la confessione stabilisce sempre un rapporto punitivo/curativo tra chi confessa e chi riceve la confessione che sottomette il primo all'autorità spirituale, giuridica e medica del secondo. I sacerdoti abusatori denunciati da *The Keepers* agivano sfruttando proprio la condizione di sottomissione delle studentesse penitenti alla loro autorità di insegnanti e religiosi. Il senso di colpa interiorizzato e l'apparenza punitiva e rituale delle violenze servono a umiliare i corpi e a gestire i ricordi delle vittime, facendoli sprofondare nell'indicibile per decenni.

Il processo di recupero e di elaborazione del ricordo traumatico degli abusi subiti è al centro della terza puntata, *The Revelation*. La narrazione documentaria prende qui una pausa dalle indagini sull'omicidio di Suor Cesnik e si focalizza, invece, sulla storia di Jean Wehner, dagli

---

<sup>565</sup> M. Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, op. cit., p. 143.

abusi subiti durante gli studi alla Keough nella seconda metà degli anni Sessanta fino alla ‘rivelazione’ nel 1992, quando i ricordi della donna cominciano a riaffiorare stravolgendo la sua vita e quella dei suoi cari. Il coraggio dimostrato da Jean nel parlare del proprio trauma, prima con amici e conoscenti e poi con la procura e i giornali di Baltimora, induce altre ex-studentesse a denunciare gli abusi subiti, corroborando la veridicità della testimone principale. Il racconto di *The Keepers* si sposta nel terzo e quarto episodio dalla ricerca del colpevole dell’omicidio della giovane suora alla denuncia di un sistema criminale diffuso e protetto dalle istituzioni e da una parte, quella più influente, della società di Baltimora. A legare le due vicende non si sono solo le responsabilità di Padre Maskell e di altri membri del clero, ma anche l’insabbiamento da parte delle autorità, *in primis*, le forze di polizia cittadina.

White ha dichiarato di essere sempre stato consapevole di avere a che fare con una materia non riducibile alle dinamiche del *whodunnit*, ma di aver voluto tentare di coinvolgere lo spettatore nella denuncia di un sistema di abusi ramificato, sfruttando i meccanismi della serialità e le aspettative di intrattenimento e appagamento intellettuale suscitate dalla risoluzione di un crimine:

From the very beginning, I always had the mantra of, we’re not out to solve a murder. This murder is so old, and the evidence, stories around it had been deliberately buried that ... the point of *The Keepers* is not to solve the murder. Now that we’re at the finish line, and we’ve seen so much movement in the past month, since the trailer came out especially since the series came out, that I fully believe that the murder can still be solved, but I knew we were never gonna have a *Jinx* ending, where I was gonna end up with a hot mic and someone saying they killed Sister Cathy. It just wasn’t gonna happen, and I was always okay with that. There were more interesting layers to her death that I was interested in telling, and hopefully some of those are answered in the series [...]. The journey of *The Keepers*, the story that I was telling wasn’t to point a finger at the end.<sup>566</sup>

Una scelta ribadita in un’altra intervista al giornale *The Guardian*:

We don’t have that neat, *The Jinx*-style ending in which the suspected murderer is caught on-mic [...] where somebody confesses they killed Sister Cathy, but it felt like Jean’s journey was wrapping up, so we said: ‘Let’s release this to the world, and see how the world reacts, even though there aren’t neat endings to the true-crime part.’<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> A. Chitwood, ‘The Keepers’: Director Ryan White on Burning Questions, Theories and New Developments, op. cit.

<sup>567</sup> R. White, R. Nicholson, ‘The Keepers’: I’ve Dealt with survivors and they’re sickened by the church’s response’, op. cit.

Dietro alla prospettiva di una ricostruzione causale dell'assassinio di Suor Cesnik e all'individuazione del suo colpevole si cela un obiettivo più complesso e dichiaratamente politico: raccontare il sistema di abusi perpetrato da alcuni membri del clero e protetto dall'Arcidiocesi di Baltimora e la repressione sistematica delle richieste di giustizia avanzate dalle vittime. Padre Maskell, il principale accusato sia della morte di Suor Cesnik sia dell'organizzazione del sistema di abusi sui minori, muore nel 2001, portando con sé i propri terribili segreti e sfuggendo per sempre alla condanna terrena delle sue colpe. La morte di Maskell non pone fine, però, alla richiesta di giustizia avanzata da decine di *survivors*<sup>568</sup> che dalla metà degli anni Novanta hanno denunciato la Chiesa di Baltimora.

Nel quarto episodio di *The Keepers* viene dato ampio spazio alla campagna denigratoria nei confronti delle vittime guidata da una personalità accademica di spicco, Paul McHugh. Il professore di psichiatria — definito il 'guru' della psichiatria cattolica statunitense — della prestigiosa *John Hopkins School of Medicine* prese parte, in qualità di perito della difesa, a svariati casi di violenze su minori contro l'Arcidiocesi di Baltimora, sostenendo sempre l'inconsistenza probatoria dei ricordi legati alla cosiddetta *recovered memory*.<sup>569</sup> La disputa legale e scientifica sulla veridicità dei ricordi traumatici riemersi a distanza di decenni viene vinta dalla Chiesa che relega così le testimonianze dei suoi accusatori a una sorta di suggestione collettiva.

Come sottolinea Laura S. Brown:

“Human experience” as referred to in our diagnostic manuals, and as the subject for much of the important writing on trauma, often means “male human experience” or, at the least, an experience common to both women and men. The range of human experience becomes the range of what is normal and usual in the lives of men of the dominant class; white, young, able-bodied, educated, middle-class, Christian men. Trauma is thus that which disrupts these particular human lives, but no other. [...] The dominant, after all, writes the diagnostic manuals and inform the public discourse, on which we have built our images of

---

<sup>568</sup> Il termine 'survivor' per descrivere le vittime di abusi sessuali si è affermato nel mondo anglosassone a partire dalla fine degli anni Ottanta con lo scopo di enfatizzare l'*agency* dei soggetti che hanno subito violenze in contrasto con la condizione di passività implicata dalla parola 'victim'. Cfr. L. Kelly, *Surviving Sexual Violence*, Polity Press, Cambridge 1988.

<sup>569</sup> Negli anni Settanta e Ottanta le ricerche sul trauma e gli studi sul PTSD (*Post-Traumatic Stress Disorder*) avevano riconosciuto la validità testimoniale dei ricordi repressi. Nel 1994 l'opera di Elizabeth Loftus, *The The Myth of Repressed Memory*, fa luce sui rischi e le suggestioni causate dalla *Recovered Memory Therapy*, un approccio terapeutico che secondo Loftus indurrebbe nei pazienti ricordi falsi. Può accadere che un soggetto traumatizzato riscopra il ricordo di una violenza esperita dopo anni dall'evento, ma è necessario porre attenzione alle circostanze in cui questa presunta riemersione del rimosso si attua. In altri termini, per Loftus, questi ricordi potrebbero essere pilotati o corrotti dallo psicanalista o dall'ambiente sociale del paziente. Paul McHugh si è avvalso dell'approccio critico della cognitivista statunitense e del successo della sua opera per invalidare in sede giuridica la veridicità degli accusatori. Cfr. E. Loftus, K. Ketcham, *The Myth of Repressed Memory: False memories and allegations of sexual abuse*, St. Martin's Press, New York 1994.

“real” trauma. “Real” trauma is often only that form of trauma in which the dominant group can participate as a victim rather than as the perpetrator or etiologist of the trauma.<sup>570</sup>

La critica femminista di Laura S. Brown<sup>571</sup> evidenzia come l’idea di trauma si sia sviluppata a partire dall’esperienza archetipica della violenza vissuta dal maschio bianco tra l’Ottocento e il Novecento, ovvero la guerra come evento di rottura con la normalità del vivere civile. L’abuso sessuale subito da donne e bambini, e perpetrato qui proprio dai membri del gruppo sociale dominante, non rientra nei canoni di una palese ‘rottura della normalità’. La violenza subita appartiene, infatti, all’ordine della quotidianità in cui questi soggetti sono, allo stesso tempo, parte di un ambiente familiare, educativo e lavorativo e vittime costrette a convivere giorno dopo giorno con i propri aguzzini. L’entità del trauma di un soggetto che subisce o assiste a violenze quotidiane tra le mura della propria casa, o nei luoghi di studio e di lavoro, è meno riconoscibile agli occhi della società rispetto al trauma di un soldato o di un sopravvissuto a tragedie collettive come, ad esempio, i terremoti e le alluvioni. Nessuno può contestare l’oggettività di una guerra o di un disastro ambientale, mentre l’abuso, nato e reiterato all’interno di un contesto quotidiano, si realizza e si diffonde in una dimensione di segretezza in cui le vittime sono strategicamente indotte a colpevolizzarsi e a sentirsi complici della violenza subita. *The Keepers* ci mostra come sia proprio il gruppo sociale dominante a Baltimora — lo stesso a cui appartengono gli uomini accusati da Jean Wehner — ad aver stabilito la dicibilità del trauma e a orientare il giudizio delle istituzioni riguardo alla veridicità degli accusatori.

A questo proposito è particolarmente significativa la parte dedicata alla seconda testimone chiave contro Padre Maskell, Teresa Lancaster, nota con lo pseudonimo ‘Jane Roe’. Intervistata da Ryan White, la donna racconta di aver deciso di intraprendere gli studi universitari di legge dopo le vicende che nel 1994 portarono all’archiviazione delle accuse contro Maskell. A quasi cinquant’anni d’età Teresa Lancaster si laurea e inizia a dedicarsi alla difesa d’ufficio di minorenni afroamericani economicamente svantaggiati.<sup>572</sup> A spingerla verso questa scelta professionale e di vita c’è, anzitutto, il bisogno personale di riaffermare un ideale di giustizia in una società segnata da discriminazioni sessuali ed etniche che ostacolano tanto la tutela delle vittime quanto la persecuzione del colpevole. La storia di Teresa riassume in sé, nello spazio

---

<sup>570</sup> L. S. Brown, *Not outside the range: One feminist perspective on psychic trauma*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 102.

<sup>571</sup> Id., *Subversive Dialogues: Theory in feminist therapy*, Basic Books, New York 1994.

<sup>572</sup> Baltimora è la metropoli statunitense con più residenti di origine afroamericana. Nel 2015 la città venne travolta da un’ondata di proteste coordinate dal movimento *Black Lives Matter* a seguito della morte di Freddie Gray, un venticinquenne ucciso nel corso di un arresto della polizia.

che le viene dedicato nel quarto episodio, il senso giornalistico e politico più profondo del progetto documentario di *The Keepers*.

Ryan White, come abbiamo visto, ha detto di aver trovato nella serialità televisiva e nelle modalità produttive concordate con *Netflix* i mezzi, i tempi e i ritmi adeguati alla narrazione di una storia tanto complessa e disturbante. L'intricata trama entro cui si dispongono le vittime, i carnefici e i loro complici attraversa quarantacinque anni di storia, si dissemina in decine di vissuti devastati dalla violenza e coinvolge persone decedute o anziane e non più lucide. Per raccontare al vasto pubblico di *Netflix* un tema scabroso e, al contempo, spaventosamente pervasivo come quello delle molestie sessuali sui minori *The Keepers* sceglie di adottare la struttura della *detection*, conducendo lo spettatore in un'indagine che non può offrire risposte definitive, ma che le prospetta attraverso un uso sapiente del ritmo narrativo e della tecnica del *cliffhanger*. Le testimonianze di Jean Wehner e delle altre sopravvissute che stanno al centro della terza e della quarta puntata vengono ricollegate al caso Cesnik proprio tramite il meccanismo della *suspense*. Un'immagine tra quelle che compongono la 'rivelazione' di Jean, ovvero il ritorno del rimosso, rimane relegata nell'oblio: quella del volto del più brutale tra i suoi aguzzini, l'uomo chiamato 'Fratello Bob' da Maskell. Secondo la donna Bob le avrebbe detto di aver ucciso la suora per impedirle di denunciare la rete di violenze. Ma chi è 'Fratello Bob'? Scoprire l'identità di quest'uomo misterioso può coincidere con la risoluzione del caso 'rimandata', come da manuale, all'episodio seguente.

Il quinto episodio, *The Suspects*, segue due piste investigative battute da Abbie e Gemma grazie al loro lavoro di pubblicizzazione del *cold case* sulla piattaforma *Facebook*. Si tratta dell'episodio che riassume meglio le logiche discorsive tipiche del *true crime* televisivo. Ryan White affianca Abbie e Gemma in un'indagine privata in cui emergono prove fortemente incriminanti per i sospettati. Il regista arriva persino a intervistare l'unico sospettato ancora vivo, Edgar Davidson. L'uomo è molto anziano e, nonostante le contraddizioni in cui cade, non offre nessuna informazione determinante per la risoluzione del caso. Questo capitolo si conclude senza darci, dunque, alcuna verità attendibile, ma una rosa di ipotesi verosimili che le autorità hanno colpevolmente mancato di esaminare.

Il sesto e settimo episodio, *The Web* e *The Conclusion*, spostano nuovamente il *focus* della rappresentazione dall'assassinio al sistema di abusi sessuali, mantenendo sullo sfondo il nesso causale tra i due crimini. L'ultimo episodio ci mostra la battaglia legale di un gruppo di vittime di abusi a Baltimora, per far approvare una legge sull'ampliamento del periodo di prescrizione del reato di violenza sessuale nello Stato del Maryland. Guidati da C.T. Wilson, avvocato penalista e rappresentante democratico della House of Delegates del Maryland, questi cittadini

chiedono allo Stato di valutare il costo di enunciazione della denuncia, l'onere, cioè, dell'ammissione pubblica di aver subito violenze sessuali e la coerenza dei meccanismi psicologici di rimozione dell'evento traumatico vissuto. Le pressioni politiche della potente Chiesa cattolica di Baltimora fanno naufragare la proposta, causando il disconoscimento pubblico e giuridico della pretesa di giustizia delle vittime. La conclusione di *The Keepers* è, da questo punto di vista, amara: i responsabili degli abusi sulle studentesse della Keough e della morte di Cathy Cesnik non pagheranno per le loro colpe. La ricerca dei responsabili messa in scena dalla docu-serie termina e, di fatto, fallisce di fronte all'indifferenza delle istituzioni e allo scorrere del tempo.

Se la giustizia non può più perseguire e punire i colpevoli, essa può però continuare a ispirare la ricerca della verità, creando nuovi legami umani e rompendo il silenzio che isola le vittime di abusi. Jean Wehner chiede a se stessa e allo spettatore: «Can justice be acknowledged from the community instead of waiting for the stamp of approval from the systems that we usually get it from?». La giustizia, per Jean, può e deve essere un ideale che guida l'esperienza morale dei soggetti oltre ai limiti del discorso giuridico e ai meccanismi di individuazione e di sanzione del colpevole; se le istituzioni tacciono o rimuovono l'istanza di giustizia avanzata dalle vittime, queste ultime possono, però, sostenere la verità della loro esperienza, riconoscendosi in una comunità. Come sostiene il sociologo Kai Erikson, infatti:

For some survivors, at least, this sense of difference can become a kind of calling, a status, where people are drawn to others similarly marked. The wariness and numbness and slowness of feeling shared by traumatized people everywhere may mean that relating to others comes hard and at a heavy price [...] Still, trauma shared can serve as a source of communality in the same way that common languages and common backgrounds can. There is a spiritual kinship there, a sense of identity, even when feelings of affection are deadened and the ability to care numbed. So trauma has both centripetal and centrifugal tendencies. It draws one away from the center of group space while at the same time drawing one back.<sup>573</sup>

I protagonisti di *The Keepers*, cioè, le vittime, i loro cari e gli 'investigatori', giornalisti e privati cittadini, hanno dovuto e devono affrontare l'ingiustizia di un sistema compromesso con i colpevoli, ma in questa lotta hanno affermato la propria identità e il diritto alla vivibilità delle loro esistenze e alla memoria di chi non è sopravvissuto, non solo Suor Cathy e Joyce Malecki, ma anche le vittime morte suicide o che hanno distrutto le loro vite con dipendenze da droghe e alcol. 'Creare una comunità' significa dare e ricevere supporto da soggetti che condividono

---

<sup>573</sup> K. Erikson, *Notes on Trauma and Community*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit. p. 184.

un'esperienza di dolore simile, creare uno spazio di sicurezza in cui condividere la propria vulnerabilità, liberandola dal silenzio e dalla solitudine a cui una parte della società e le istituzioni la vorrebbero relegata

Ryan White utilizza i *reenactment* in modo diverso sia dal modello morrisiano sia dall'uso meramente estetizzante che ne fa Jarecki. L'uso di un bianco e nero molto contrastato e del classico *slow motion* servono a sottolineare, da un lato, la distanza temporale degli eventi criminali ricostruiti e, dall'altra, la densità dei ricordi traumatici. White si serve dei *reenactment* per rappresentare il meccanismo degli abusi senza mostrare allo spettatore la violenza fisica, ma solo i simboli — le vesti dei sacerdoti, le divise della polizia e, ancora, gli ornamenti religiosi, le armi, etc. — e le tracce — in particolare, i movimenti delle mani — di un potere autoritario che annichisce le proprie vittime. L'attraversamento delle soglie è, senza dubbio, la metafora visiva più ricorrente in queste scene. La protagonista di quasi tutti i *reenactment* è una ragazza dai capelli lunghi e biondi che interpreta Jean Wehner e che vediamo sempre di spalle e con la divisa scolastica. Nel corso dei sette episodi si ripetono per oltre trenta volte le sequenze in cui la giovane entra nella chiesa della scuola, nel confessionale in cui la attende Padre Magnus, nell'ufficio di Maskell e, infine, esce dalle porte dell'istituto. L'estrema essenzialità e ripetitività di questi *reenactment* delinea l'arco violento e ritualizzato di costruzione della vittima nella macchina punitiva e perversa di Maskell e dei suoi complici.

La rappresentazione ciclica e quasi ossessiva dell'alter ego di Jean, che apre e chiude porte, attraversando soglie che hanno il potere simbolico di trasformarla da una comune studentessa alla vittima di un orrore che non può essere immaginato, esemplifica visivamente la fenomenologia del ricordo traumatico. I *reenactment* non pretendono di mostrare allo spettatore ciò che è successo durante un preciso evento, non sono uno strumento per riesaminare il passato (Morris) o per ricostruirlo (Jarecki), bensì evocano un particolare tipo di rapporto tra il soggetto traumatizzato e la memoria del trauma. Fino all'inizio degli anni Novanta i ricordi degli abusi subiti erano chiusi a chiave nella mente di Jean, inaccessibili al suo io conscio; fuori dalle mura della Keough essi sono a poco a poco sbiaditi, fino a divenire dei fantasmi, delle impressioni inafferrabili e, soprattutto, indicibili. I *reenactment* ripetitivi ed esteticamente densi di *The Keepers* danno un corpo visivo al difficile processo di ritorno del rimosso, portandoci con i *survivors* sulla soglia di una verità mostruosa.

#### 4.4 Wormwood: il trauma e l'ossessione

Nella notte tra il 27 e il 28 novembre 1953 Frank Olson, uno scienziato dell'Esercito statunitense, precipita dal tredicesimo piano di un hotel a Manhattan. La misteriosa morte viene sbrigativamente archiviata dalle autorità come suicidio prima e come incidente poi, fino a quando, nel 1975, la Commissione Rockefeller — istituita dal Presidente Ford per indagare gli abusi di potere della CIA —<sup>574</sup> la collega al Progetto MKUltra, un programma gestito dall'intelligence americana sul controllo mentale. L'indagine della Commissione rivelò, infatti, che Olson, ex-responsabile del laboratorio militare sulle armi chimiche di Fort Detrick, era stato coinvolto negli esperimenti sulle sostanze psicotrope effettuati dalla CIA nel corso degli anni Cinquanta: nove giorni prima del decesso, il biologo aveva preso parte a un incontro informale con alcuni militari e agenti della CIA in cui gli era stata somministrata, a sua insaputa, una dose di LSD. I risultati dell'inchiesta governativa, parallelamente a quella giornalistica di Seymour Hersh per il *The New York Times*, spinsero il Presidente Gerald Ford e la Direzione della CIA, nella persona di William Colby, a scusarsi pubblicamente con la famiglia Olson, invitata in via ufficiale alla Casa Bianca proprio nel 1975. Il Governo ammise in quell'occasione di avere involontariamente contribuito al crollo psichico che, almeno in linea ipotetica, 'spinse' il biologo al suicidio o alla caduta accidentale del 1953, concordando con la famiglia Olson un risarcimento economico piuttosto cospicuo per l'epoca.<sup>575</sup>

La tragica storia di questa famiglia prosegue con la morte della prima figlia di Frank, Lisa, in un incidente aereo nel 1977. Da quel momento, Eric Olson, il maggiore dei figli dello scienziato esperto in armi chimiche, inizia a sprofondare nell'ossessione di scoprire la verità sugli eventi che portarono il padre a 'cadere' dal tredicesimo piano di un hotel. Nel 1984 Eric convince la madre e il fratello a incontrare le persone presenti sulla scena del presunto incidente o suicidio; Armond Pastore, il portiere dell'albergo in cui Frank era ospite e Robert Lashbrook, il collega e compagno di stanza di Frank durante la notte della morte. È nel corso dell'incontro con quest'ultimo che emerge il coinvolgimento del Professor Sidney Gottlieb nel caso Olson. Nelle già citate inchieste governative e giornalistiche degli anni Settanta sulle attività illecite della CIA, Gottlieb era stato indicato come figura chiave del programma MKUltra ed era stato collegato ai tentativi di avvelenamento di Fidel Castro e Patrice Lumumba. Il ruolo giocato da

---

<sup>574</sup> La Commissione venne istituita da Gerald Ford, parallelamente alla formazione di altre due commissioni da parte delle camere — la *Church Committee* e la *Pike Committee* —, a seguito dell'inchiesta sulle attività illecite della CIA del *New York Times*. Lo scandalo si pone sulla scia del *Watergate*, che portò alle dimissioni il Presidente Richard Nixon nel 1972.

<sup>575</sup> La cifra concordata tra le parti era inizialmente di 1,25 milioni di dollari. Il risarcimento civile fu però tagliato a 750 mila dollari dalla Camera, cifra che venne pagata alla famiglia Olson nel 1976.



questo personaggio potente e pericoloso in tutta la vicenda convince definitivamente Eric delle responsabilità dirette del Governo americano nella morte del padre.

Dopo la morte della madre, nel 1993, Eric decide di far svolgere ulteriori indagini sul caso. Eric e il fratello si mettono in contatto con il Dottor James Starrs, uno scienziato forense specializzato in riesumazioni, e gli affidano il compito di esaminare il cadavere del padre. La relazione di Starrs contraddice in più punti la prima e sola autopsia effettuata dalle autorità e avvala l'ipotesi di un omicidio premeditato. Sempre durante la metà degli anni Novanta, un'inchiesta del *Baltimore Sun* rivelò che, proprio nel 1953, la CIA aveva diffuso tra i propri agenti un testo intitolato *A Study of Assassination*.<sup>576</sup> In questo vero e proprio manuale sui metodi di assassinio e rapimento il lancio di un corpo da un'altezza elevata veniva descritto come il metodo più efficace per commettere un omicidio senza lasciare prove. Preso atto del referto del Dottor Starrs e del manuale della CIA, Eric sceglie, assieme agli avvocati della famiglia, di procedere in sede legale, chiedendo al procuratore di Manhattan di avviare un'indagine penale sulla scomparsa del padre, archiviata come presunto suicidio. All'alba dell'inchiesta giudiziaria viene ritrovato in un lago del Maryland il corpo senza vita dell'ex-direttore della CIA, William Colby, suicidatosi perché malato e, secondo quanto sostenuto dal figlio, tormentato dai sensi di colpa.

Dopo questa serie di eventi tragici, Eric Olson inizia a interrogarsi sui possibili moventi dietro all'omicidio del padre: quali ragioni hanno spinto la CIA ad assassinare un proprio collaboratore e a insabbiare la verità per quasi cinquant'anni? All'inizio del Duemila Norman Cournoyer, un ex-collega di Frank e vecchio amico di famiglia, si mette in contatto con Eric suggerendogli di concentrarsi sul contesto lavorativo e storico in cui operava il padre tra gli anni Quaranta e Cinquanta: Frank Olson, come abbiamo già detto, era stato a capo dei laboratori dell'Esercito americano di Fort Detrick in cui si studiavano e sviluppavano armi biologiche e aveva, inoltre, preso parte al progetto *Artichoke*, un programma della CIA sui sistemi di interrogatorio 'non convenzionali' per carpire informazioni a sospetti nemici anti-americani durante la Guerra Fredda. Frank, secondo la teoria di Eric, si era convinto che l'esercito statunitense usasse armi chimiche contro la popolazione civile nella Guerra di Corea (1950-1953) e che praticasse in modo sistematico forme di tortura fisica e psicologica durante gli interrogatori. Per queste motivazioni lo scienziato aveva deciso di rinunciare al ruolo di direttore dei laboratori militari di Fort Detrick, mostrando, secondo i testimoni dell'epoca, i

---

<sup>576</sup> Nel 1997, a seguito della promulgazione del *Freedom of Information Act*, venne diffuso negli Stati Uniti un documento interno alla CIA intitolato *A Study of Assassination*. Si tratta di un manuale adottato nel cosiddetto *Guatemalan Destabilization Programme* la cui pubblicazione originaria è stata stimata proprio all'inizio del 1953, l'anno della morte di Frank Olson.

segni di un'angoscia profonda sia a casa sia sul luogo di lavoro. Nove giorni prima di precipitare dallo *Statle Hotel* di New York, Frank Olson era stato drogato con una dose di LSD durante un weekend in compagnia di colleghi e agenti della CIA per essere 'valutato' riguardo al suo stato di salute mentale e alle sue opinioni rispetto all'operato del Governo. Non fu, dunque, come sostenne la Casa Bianca nel 1975, un esperimento scientifico, bensì un interrogatorio condotto, tra gli altri, dal principale responsabile del progetto MKUltra, Sidney Gottlieb. Dopo questo primo test, l'esercito e la CIA decisero di portare Olson a New York per ulteriori 'controlli' e fu proprio qui che l'uomo trovò la morte

Il ruolo di primo piano nel *Biological Warfare* americano e la conseguente 'credibilità' di Frank Olson come fonte d'informazioni sensibili e accusatore del Governo rappresentavano senza dubbio un pericolo per le istituzioni statunitensi nel contesto storico della Guerra Fredda. Secondo le conclusioni del figlio Eric, corroborate dalla fonte anonima del giornalista Seymour Hersh, Frank sarebbe stato assassinato perché tormentato da ciò che sapeva sui crimini di guerra commessi dagli Stati Uniti all'estero. Nel 2004 si concluse l'indagine della procura di New York su questo *cold case*. Il giudice preposto dichiarò che non vi erano prove sufficienti per procedere contro lo Stato, nonostante le valide argomentazioni a sostegno della tesi investigativa sostenuta da Eric e dai suoi legali.

\*

Questa è la complessa storia al centro della mini-serie *true crime* di Errol Morris prodotta da Netflix e presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2017. Le sei parti che compongono *Wormwood* ripercorrono i ricordi, i traumi e le convinzioni di Eric Olson, l'Amleto di questa tragedia reale. La lunga intervista a Eric — poco meno di due quinti del montaggio finale di 241 minuti — è stata girata dal regista nell'arco di tre giornate consecutive e senza incontri preparatori con l'intervistato.<sup>577</sup> Il confronto tra Olson e Morris, che ha produttivamente preceduto le altre riprese della serie (le altre interviste e la parti di messa in scena), è senza dubbio la scaturigine principale del racconto al centro di *Wormwood*. Eric Olson è, però, più l'eroe tragico che il narratore di questa storia intricata. Sin dalla prima puntata le

---

<sup>577</sup> Con l'eccezione dell'intervista che conclude la serie (Chapter 6: *Remember me*), girata qualche tempo dopo in un set in è stata ricostruita la camera dell'hotel in cui si trovava Frank Olson durante la notte della sua morte. Cfr., E. Morris, J. Oppenheimer, *American Head Trip: Joshua Oppenheimer Talks to Errol Morris About his Netflix Docudrama Hybrid Wormwood*, in "Filmmaker Magazine", 14/12/2017, <https://filmmakermagazine.com/104090-american-head-trip-joshua-oppenheimer-talks-to-errol-morris-about-his-netflix-docudrama-hybrid-wormwood/#.XJwH-dXwYb0> (consultato in data 15/03/2019). Errol Morris ha conosciuto Joshua Oppenheimer nel 2011 ed è stato, assieme a Werner Herzog, *executive producer* del suo primo lungometraggio, *The Act of Killing* (2012).

parole del protagonista si intrecciano con una serie di materiali audiovisivi molto eterogenei: messe in scena che rappresentano gli ultimi giorni di vita di Frank, il lutto della moglie Alice e le attività di depistamento delle indagini della CIA, filmati amatoriali della famiglia Olson, sequenze tratte da film famosi, immagini di archivio (notiziari, cerimonie ufficiali, etc.), documenti scritti e fotografici post-prodotti e altre interviste a legali e giornalisti a vario titolo coinvolti o interessati a questo caso.

Rispetto a tutta la precedente filmografia di Morris, si riscontra in *Wormwood* un netto incremento, sia quantitativo sia qualitativo, della parte *fiction*: «I'd like the balance of drama [to nonfiction] to shift so it's 65/35, the other way around, instead of 35/65».<sup>578</sup> Le scene di finzione aprono e chiudono tutti i sei episodi e sono inoltre presenti, in sequenze più brevi, nelle parti centrali. Per la prima volta il regista si avvale qui di un cast di attori affermati, specialmente nell'ambito delle serie-tv.<sup>579</sup> Questa scelta ha un rilievo particolare che vale la pena approfondire. Come abbiamo visto, la tecnica del *reenactment*, esemplificata in *The Thin Blue Line* (1988), serviva in primo luogo a mettere in scena i punti di vista dei diversi protagonisti e testimoni degli eventi indagati all'interno del film. Il modello del *reenactment*, sviluppato da Morris e rimodulato in svariate docu-serie *true crime* di successo recenti (*The Jinx*, *The Keepers*, *The Innocent Man*) si basa sul bisogno di 'ricostruire' i fatti raccontati, di legare alle parole dei testimoni delle immagini profondamente 'cinematografiche'. I due elementi che accomunano le diverse declinazioni di questo tipo di *reenactment* 'morrisianò' nelle serie tv che abbiamo analizzato sono l'iper-stilizzazione e la saturazione estetica, già descritte in questo capitolo, e l'assenza della rappresentazione del volto e della voce degli interpreti. Mentre un'ampia porzione della *docufiction* televisiva ci mostra nelle ricostruzioni fittive gli attori che interpretano il ruolo dei personaggi tratti dalla realtà, inquadrando i loro volti, facendoli parlare e agire sulla scena, i casi di studio che ho preso in esame fino a questo momento negano, invece, ogni forma di emersione della fisionomia dell'attore nelle messe in scena.

I corpi degli interpreti dei *reenactment* di Morris — prima, appunto, della mini-serie *Wormwood* —, di Jarecki, White e Tweel non hanno né volto né voce; sono simulacri, presenze evocate dal passato attraverso le parole dei testimoni. La natura fantasmatica di queste figure

---

<sup>578</sup> Ibidem.

<sup>579</sup> Frank Olson è interpretato da Peter Sarsgaard, attore cinematografico e protagonista della terza stagione di *The Killing* (AMC, 2013) e della mini-serie *The Slap* (NBC, 2015). Alice Olson è interpretata da Molly Parker, anche lei attrice cinematografica con importanti ruoli in serie tv, in primo luogo come protagonista di *Deadwood* (HBO, 2004-2006) e poi come personaggio secondario nella quarta stagione di *Dexter* (Showtime, 2006-2013) e in *House of Cards* (Netflix, 2013-2018). Vanno inoltre citati Christian Camargo, nella parte del Dottor Robert Lashbrook, e Jimmy Simpson, un ignoto agente della CIA. Camargo ha avuto ruoli di primo piano nella già citata serie *Dexter* e in *Penny Dreadful* (Showtime, 20014-2016), mentre Simpson è uno dei protagonisti della serie a cavallo tra *science fiction* e *western*, *Westworld* (HBO, 2016 - in corso).

dipende, sul piano visivo, dalla non-riconoscibilità degli interpreti che, infatti, vediamo sempre di spalle o solo attraverso dettagli (mani, gambe, etc.), oppure, ancora, sfocati e in lontananza. Non dando la parola ai personaggi del *reenactment* e, soprattutto, escludendo il loro volto dalle inquadrature, i registi scelgono di negare all'attore la sua capacità di creare un riconoscimento per lo spettatore e, dunque, un accesso all'empatia. I corpi sono rappresentati in una dimensione che non appartiene né all'ordine del reale, al centro della rappresentazione documentaria, né a quello della verosimiglianza caratteristica della narrazione finzionale. Piuttosto queste 'figure' sembrano appartenere alla sfera dell'onirico o a quella dell'inconscio, in cui le identità dei soggetti reali si sfaldano, si trasformano in ombre. Queste ombre non identificano un soggetto *altro*, non gli attribuiscono, cioè un'identità precisa, ma sono piuttosto modelli o blocchi simbolici composti dai desideri e dalle paure di colui o colei a cui appaiono.

Errol Morris, in una lunga conversazione con il regista Joshua Oppenheimer, ha dichiarato di essere passato in *Wormwood* dal *reenactment* al *drama*. Una scelta che ha evidentemente effetti sul significato dell'intervista a Eric Olson e sul problema del punto di vista:

**J. O.:** And the three days were the start of your process, and then you chose what to dramatize and what to reenact on the basis of your interviews, is that right?

**E. M.:** No, because then that would say that the drama was driven by the interviews, which it wasn't. In some respects it was, but it wasn't. That's why I say that this is drama and not reenactment. A lot of [drama] came from the Colby reports that sat outside the interview altogether. I mean, yes, I asked Eric about the Colby reports, but I had the documents before.<sup>580</sup>

Le parti di messa in scena, ci dice Morris, in questo caso, non 'ricalcano' i punti di vista espressi dagli intervistati e dal protagonista Eric, bensì li accompagnano. L'attività di scrittura per le parti di finzione deriva da uno studio precedente e accurato di Morris e del suo gruppo di sceneggiatori (Kieran Fitzgerald, Steven Hathaway e Molly Rokosz) dei documenti consegnati da William Colby alla famiglia Olson nel 1975.<sup>581</sup> A partire da questo materiale gli sceneggiatori hanno costruito scene e dialoghi del tutto indipendenti dai ricordi di Eric.

Si pensi, ad esempio, alla sequenza dedicata all'esperimento para-psichiatrico a cui si sottopose Frank nello studio del Dottor Abramson — un convinto sostenitore dell'uso terapeutico dell'LSD e un collaboratore di primo piano al progetto MKUltra della CIA. Frank

---

<sup>580</sup>, E. Morris, J. Oppenheimer, *American Head Trip, Joshua Oppenheimer Talks to Errol Morris About-his Netflix Docudrama Hybrid Wormwood*, in "Filmmaker Magazine", cit.

<sup>581</sup> Questi documenti sono disponibili sulla pagina web del "Frank Olson Project", <https://frankolsonproject.org/documents/> (consultato in data 1/04/2019).

è sdraiato su un lettino, la sua testa è dentro una strana scatola con un emisfero bianco sulla sommità. In questa condizione di disorientamento percettivo, sia visivo sia acustico, Frank risponde a domande simili a indovinelli che amplificano il suo senso di smarrimento.<sup>582</sup> Terminata la seduta Abramson dà ad Olson una bottiglia di whiskey e delle imprecisate medicine per affrontare la fase di stress acuto riscontrata. Nuovamente, come sappiamo, Frank Olson assumerà LSD e questa volta sotto una non chiara o ingannevole prescrizione medica. A cosa serve questo secondo e ultimo esperimento su Frank? Volevano offrire allo scienziato un secondo test sulla sua fedeltà al governo? Volevano sottoporlo a un nuovo interrogatorio, questa volta ‘finito male’? Oppure volevano drogarlo per far apparire la il suo assassinio come un incidente per poi depistare le indagini, inducendo le autorità competenti a ‘credere’ nell’ipotesi del suicidio. *Wormwood* in queste parti afferma la propria volontà drammaturgica e la propria vocazione cinematografica, disseminando immagini e immaginari degni della migliore letteratura e del miglior cinema noir americano degli anni Cinquanta e non solo — i personaggi e le atmosfere si richiamano evidentemente anche al noir contemporaneo, ad autori, ad esempio, come David Lynch e, in parte, a Joel ed Ethan Coen.

L’uso di attori noti, da Peter Sarsgaard a Molly Parker, e l’attenzione registica riservata ai loro primi piani attestano, a mio avviso, questo slittamento dal *reenactment* al *drama*. Lo spettatore dell’opera di Morris è portato ora a ‘riconoscersi’ negli interpreti della narrazione finzionale e nell’intensità delle loro performance, che svolgono, come già detto, una funzione diversa e autonoma rispetto alla rappresentazione documentaria dei soggetti reali e delle loro parole. Sono, al contempo, qualcosa di più e qualcosa di meno rispetto al reale e alle sue verità. Morris espone accuratamente questo punto in un passaggio della sua intervista a Joshua Oppenheimer:

You could say the central ambition of *Wormwood* is the pursuit of truth, and that would not be inaccurate – my pursuit of truth, Eric Olson’s pursuit of truth, that of the many other figures who have been involved over the years. But part of the story is also about the effacement of truth. We sometimes think of the truth as being an undiscovered continent (You’re landing on some beach somewhere and you say, “Aha! It’s the truth.”). But it doesn’t work like that. History is perishable. Documents can be destroyed. People die. Counter-narratives develop.

There’s truth, there’s a fact of the matter. But can we always access it? *Wormwood* is very much about that question. The limitations and the constraints on our access to truth. It’s

---

<sup>582</sup> Il marchingegno di Abramson sembra basarsi su tecniche ipnotiche e su strategie di deprivazione sensoriale, infatti, come mostrato nella ricostruzione di Morris 1) il corpo del soggetto è disteso 2) il soggetto non può né muoversi né vedere — o meglio può vedere solo la volta bianca che sovrasta il suo sguardo 3) Il capo del soggetto è posto dentro a una scatola-emisfero che fa vibrare le domande del terapeuta e le risposte dello stesso paziente 4) il soggetto indossa delle cuffie che ovattano i suoni, rendendo più difficoltosa la ricezione delle domande

not that truth is relative, or doesn't exist, or that there's no such thing as truth. Of course there's such a thing as truth. But there's no guarantee you'll find it. Sometimes you're just lucky.

There's this idea that the further you pursue a story, the fewer unanswered questions there are. It's usually not so simple. Often the pursuit of a story leads to endless additional questions that are unanswered and perhaps will never be answered. But this is no excuse for anti-curiosity – for denial, fear, apathy, despair ... whatever. A good investigator and storyteller must accept that some things will remain at best, ambiguous, and find a way to convey how and why that is so, as well as the implications of the uncertainty.<sup>583</sup>

La verità, ci dice Morris in questo passaggio, esiste, ma gli eventi della vita e lo scorrere del tempo rendono difficile e, talvolta, impossibile accedere a essa. In *Wormwood* la ricerca del vero si configura, attraverso una rete di documenti e metafore visive, come uno scavo tra domande destinate a rimanere senza risposta per due ragioni concrete: la morte di molti dei testimoni — come era già avvenuto per l'indagine al centro di *The Keepers* — e la distruzione di gran parte dei documenti dell'epoca, in primo luogo quelli interni della CIA sui progetti *MKUltra* e *Artichoke*, di cui, appunto, non abbiamo che degli estratti.

Lo scorrere del tempo frantuma la verità in una molteplicità di ipotesi mai del tutto verificabili, ma solo più o meno verosimili all'interno di una ricostruzione probabile. È proprio attorno a questa consapevolezza tragica (Eric non può 'risolvere' il proprio trauma nella ricerca della verità) che ruota tutta la riflessione epistemologica e morale di *Wormwood*: se non possiamo accedere alla verità del passato, quale senso dobbiamo attribuire alle nostre ricerche? E ancora, qual è il limite tra ricerca e ossessione? «Wormwood, wormwood!» sono le battute pronunciate dal Principe Amleto nella seconda scena del terzo atto dell'opera di Shakespeare, quando assieme alla propria corte il giovane assiste alla rappresentazione de 'L'assassinio di Gonzago', un dramma scelto proprio dal Principe che traspone in Italia la cospirazione di Claudio e Gertrude contro il padre di Amleto, Re di Danimarca. Amleto definisce questo spettacolo «una trappola per topi», che ha come primo obiettivo quello di smascherare la colpevolezza della madre e dello zio, ponendoli di sorpresa di fronte alla rappresentazione delle loro stesse colpe. All'inizio del *play*, Amleto esclama con dolore «Assenzio, assenzio!»<sup>584</sup> perché sa di assistere a una messa in scena che lo avvicina alla verità segreta e dolorosa che si cela dietro all'omicidio del padre. L'amarezza di questa verità è duplice: da un lato, coincide con la scoperta del coinvolgimento della madre Gertrude nel regicidio e, dall'altra, *impone* ad

---

<sup>583</sup> E. Morris, *There's No Guarantee you'll Find the Truth. Sometimes you're Just Lucky*, in "The Guardian", 29/01/2018, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jan/29/errol-morris-on-wormwood-theres-no-guarantee-youll-find-the-truth-sometimes-youre-just-lucky> (consultato in data 15/03/2019).

<sup>584</sup> Tradotto o parafrasato di norma con «ora arriva l'amaro!» o «amara massima». Cfr. W. Shakespeare, trad. it di. C. Garboli, *Amleto*, Einaudi, Torino 2009.

Amleto il mantenimento della promessa di vendetta fatta allo spettro paterno sulle mura del castello nel primo atto. Amleto, com'è risaputo, è contemporaneamente condannato a conoscere e ad agire ed è proprio in questa condanna che si consumerà la sua vita sulla scena.

La storia di Eric Olson trova nella tragedia shakespeariana una metafora perfetta, tanto che il racconto in prima persona di Eric lungo tutti i sei capitoli è punteggiato da lunghe sequenze in bianco e nero tratte dal film *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948), in cui Laurence Olivier interpreta la parte dell'infelice principe danese. Eric, proprio come Amleto, ha sacrificato tutta la sua vita alla ricerca di una verità che non potrà mai portargli pace. Nell'ultimo episodio di *Wormwood* il giornalista Seymour Hersh afferma di essere a conoscenza di informazioni che confermano le responsabilità della CIA nell'omicidio di Frank Olson. Hersh ritiene di non poter pubblicare queste informazioni perché ciò metterebbe a rischio le proprie fonti — «per non creare un nuovo caso Snowden». Eric, aggiunge Hersh, è giunto a conclusioni corrette, ma non sufficienti a chiudere la storia, a liberarsi del passato; secondo il noto giornalista, Eric ha, purtroppo, sprecato la propria vita inseguendo un finale impossibile. Nell'intervista che conclude questa docu-serie, Eric 'confessa' di fronte alla macchina da presa la tragedia della sua vita, partendo proprio da Shakespeare:

'Ricordati di me!' (*Amleto*, ndr.). È facile sottolineare la parola 'ricordati', ma l'altra parte della frase è 'di me'. Puoi commettere un grosso errore se ti ricordi di qualcuno, ma dimentichi te stesso. Ricordavo mio padre, ma dimenticavo chi ero io [...]. Ti perdi in un oceano di domande e tutte riguardano lui, ma nessuna riguarda te. Quanto sei disposto a pagare? Ti taglieresti la mano sinistra? E il gomito? Facciamo fino alla spalla? Facciamo anche la mano destra? Il braccio destro? Il piede? Come fai a prendere una decisione ragionevole? Su cosa ti basi? Il valore della persona perduta è infinito, perciò fai sacrifici infiniti. Decidi di seguire la cosa che per te ha un valore infinito e ti perdi. Pensi che trovare le risposte ti permetterà di rimettere assieme la tua vita. Ma come puoi farlo se lungo il percorso hai perso te stesso? Ti illudi che ci sarà una sentenza? Credi che qualcuno alla fine pagherà per tutto questo? Pensi che ritroverai la serenità? E in che cosa consisterebbe? Scopri che tuo padre è stato ucciso dalla CIA. Va meglio adesso? Ti senti meglio adesso? Meglio di quando non sapevi? Davvero? Assenzio. È solo amaro.<sup>585</sup>

Morris chiude il suo ennesimo viaggio attraverso il 'crimine istituzionalizzato' all'interno della macchina statale statunitense (l'esercito, il governo, la giustizia, i partiti) con queste parole

---

<sup>585</sup> Morris decide di concludere la mini-serie con questo amaro monologo di Eric Olson. Riguardo a questa scelta il regista statunitense ha dichiarato: « It's interesting, that last [interview] with Eric Olson, which I think is one of the finest things I've ever done. Eric hated it. He has come to terms with it, but I know what his problem is. He wanted to be seen as a heroic investigator who, after unbelievable efforts of six decades and then some, cracks the case. And I very much like how he brought it around to himself in the end. It was a very true moment. It wasn't Eric posing, it was Eric expressing a deep existential despair at the damn thing», E. Morris, J. Oppenheimer, *American Head Trip, Joshua Oppenheimer Talks to Errol Morris About his Netflix Docudrama Hybrid Wormwood*, op. cit.

prive di speranza di Eric che pongono allo spettatore un problema etico e umano: qual è il limite tra una ricerca ‘sana’ e una ‘patologica’ verità?

Nell’analisi di *The Keepers* avevamo affrontato il passaggio da un’esperienza individuale del trauma a una sociale, basata sulla formazione di una «community of survivors».<sup>586</sup> Seguendo le prospettive interpretative di Erikson e Felman è stata evidenziata la funzione terapeutica e politica connessa alla creazione di una rete comunicativa e affettiva tra le vittime di un trauma socialmente e storicamente comune. Riconoscersi nel dolore degli altri può alleviare il senso di isolamento vissuto dai soggetti traumatizzati e, in alcuni casi, come appunto in quello di *The Keepers*, può persino originare e concretizzare un modello di lotta e di emancipazione sociale e politica dalla condizione di silenzio e passività a cui i carnefici avrebbero voluto relegare le loro vittime. Il dialogo e la creazione di legami umani tra le vittime può inserirli in una progettualità che li libera dal passato e li impegna in un presente e in un futuro condiviso. Eric Olson, invece, sembra condannato a vivere il proprio trauma nella forma ‘patologica’ dell’ossessione: proprio come Amleto, il desiderio di giustizia di Eric è abbandonato a se stesso, è isolato in una battaglia già da sempre persa contro il potere e, infine, è confuso con la follia.

Nelle parti di *fiction* Alice Olson, interpretata da Molly Parker, ci viene mostrata come intrappolata in un *loop*; bloccata nel set di una cucina anni Cinquanta, con le spalle al muro e una sigaretta tra le labbra, Alice attende e prende parte al rito pomeridiano del Martini Dry ‘ufficiato’ dall’amico e capo del marito, il Colonnello Vincent Ruwet, incaricato, secondo quanto appurato dai documenti dell’Esercito e della CIA, di ‘tenere d’occhio’ la vedova Olson. Alice, a differenza di Gertrude, non è complice della morte del marito, ma come la madre di Amleto è d’ostacolo alla ricerca della verità del figlio. Nel secondo capitolo di *Wormwood*, intitolato *A Terrible Mistake*, scopriamo che Eric Olson è stato studente e ricercatore di psicologia ad Harvard e ha dedicato la propria attività accademica e professionale allo studio della tecnica del collage e alle sue applicazioni e implicazioni psicoanalitiche. Eric, come Freud, ha scelto di analizzare anzitutto se stesso, interrogando il trauma infantile della ‘scomparsa’ del padre attraverso l’accumulo e l’accostamento di immagini di diversa origine e forma (album di famiglia, ritagli di giornale, disegni, etc.). Il lavoro sulle immagini produce percorsi di senso attraverso la memoria privata e collettiva; più precisamente, la composizione

---

<sup>586</sup> K. Erikson, *Notes on Trauma and Community*, op. cit. È interessante notare come il principale caso di studio affrontato in questo saggio sia quello del disastro di Buffalo Creek — il crollo nel 1972 della diga della *Pittson Company* in West Virginia. Il trauma collettivo affrontato dalle comunità di Logan County è stato oggetto di studio anche di Eric Olson nel corso del dottorato in psicologia ad Harvard sotto la guida del Professor Robert Jay Lifton. Cfr. R. J. Lifton, E. Olson, *Living and Dying*, Wildwood House, London 1976.



di queste immagini, che «hanno più memoria e più avvenire di colui che le guarda»,<sup>587</sup> lega il trauma individuale a una storia condivisa, lo apre a una dimensione plurale e lo libera, almeno in parte, dalla solitudine. Si tratta di ‘attivare’ tramite il dispositivo del collage un potere specifico delle immagini.

Georges Didi-Huberman ha dedicato gran parte della sua ricerca allo studio di questo potere intrinseco dell’immagine, mettendo in dialogo le teorie del tempo di Nietzsche e Freud — ‘mediate’ dal pensiero di Bergson e Deleuze — e quelle sull’immagine di Warburg e Benjamin. In un passaggio del testo *La conoscenza accidentale*, che qui riporto integralmente, Didi-Huberman sintetizza così il rapporto tra vissuto, storia e immagini:

Tutte le nostre estreme solitudini d’immagini sono l’organo stesso che ci permette di stare in contatto con la comunità, in ciò che essa ha di più grande, di più intero, di più estremo: la comunità delle cose da scongiurare e che pure accadono, per esempio, e che ci agglutinano nelle catastrofi, nelle sventure, nelle inquietudini senza confini. Significa forse che ogni vera solitudine è una solitudine a due. Che si scontra con scene, briciole e vestigia, confusioni, spostamenti e rovine della storia. Il massimo vertice della nostra solitudine immaginaria sarebbe allora, né più né meno, il massimo vertice della nostra condizione comune, in ciò che sceglie per noi la figura del destino.

Comunque sia, proprio come il mondo, la scena non va letta come un racconto, magari “simbolico” nel senso banale del termine. Proprio come il mondo, non va vista come una composizione in forma di disegno figurativo (ecco perché, da questo punto di vista, un teatro esclusivamente realista sarebbe perfettamente inutile). Tra sogno e mondo, la scena diverrebbe quel rebus per eccellenza in cui ogni solitudine d’immagine esiste come compagna di un’altra e di tutto ciò che l’immagine non è. I sotterranei del sogno costruiscono le nostre città. Mondi paralleli descrivono la struttura del mondo stesso, che non è unico, che non è generalizzabile, ma è quantomeno doppio, sfaldato, sfogliato, fantastico. Gli incubi non sono brutti sogni, ma le belle descrizioni di uno stato del mondo che ci ossessiona e che, malauguratamente, finisce quasi sempre per riacciuffarci. Il mondo drammatizzato delle scene di teatro, dunque, sarebbe proprio questa solitudine a due delle scene della storia in cui si giocano i drammi del mondo. Ripensiamo a Shakespeare: *All the world is a stage...* E pensiamo che è vero anche il contrario; se la scena non rappresenta il mondo come un disegno figurativo, ma come un rebus di azioni, di intensità, di calcoli, di paradossi, di defigurazioni. Rigorose briciole e vestigia supreme.<sup>588</sup>

In *Wormwood* la ‘messa in scena’ rappresenta in effetti un vero e proprio «rebus di azioni». Il nucleo narrativo, la morte di Frank Olson, apre la docu-serie con la lunga ripresa in *rallenty*

---

<sup>587</sup> G. Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 10.

Per un approfondimento sulla natura dell’immagine-sopravvivenza, come sintomo e fantasma, in Aby Warburg e attraverso Nietzsche, Freud e Benjamin si veda, Id., trad. it. di A. Serra, *L’immagine insepolta*. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

<sup>588</sup> Id., *Phasmes. Essais sur l’apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998, trad. it. di C. Tartarini, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 52-53.

della caduta al suolo dello scienziato statunitense, interpretato da Peter Sarsgaard, sulle note di *No Other Love* cantata da Perry Como — un brano proprio del 1953. Subito dopo questa apertura *fiction* ci viene presentato Eric Olson e, con lui, l'intero apparato di ripresa dell'intervista. Morris sceglie qui di abbandonare la tecnica dell'*Interrotron*: siede a un tavolo di fronte al proprio interlocutore ripreso da sei punti macchina specchiati, per un totale, quindi, di sei punti di vista sul protagonista. Il racconto di Eric parte da una questione semantica che fa da perno all'intero mistero: il triangolo di parole che ruotano attorno al ricordo della notizia della morte del padre, ovvero 'jumped', 'fell' e 'accident'. Cosa significa che Frank è 'saltato' o 'caduto' accidentalmente dal tredicesimo piano di un hotel? Solo ventidue anni dopo, come abbiamo visto, la famiglia Olson ottiene una risposta, quanto meno provvisoria, all'assurdità di questo lutto e alle parole contraddittorie usate per descriverlo: Frank si sarebbe suicidato in preda a un'allucinazione o a una crisi paranoica scatenata dalle droghe somministrategli.

Per Eric, come per Seymour Hersh e per lo stesso Morris, questa tesi presenta troppe incoerenze e punti oscuri. Ciò che accadde in quella stanza prima della caduta è il centro del «rebus di azioni» messe in scena nelle parti di *fiction* di *Wormwood*. L'ultima puntata, in particolare, propone due scenari affini e inquietanti che ipotizzano un 'accordo' tra la CIA e la mafia newyorkese, assoldata dal governo per svolgere i 'lavori sporchi'; due gangster fanno irruzione nella camera dell'hotel in cui dormono Olson e il collega Lashbrook. Quest'ultimo si è chiuso nel bagno dove lo ritroverà la polizia appena giunta sul luogo del delitto. Nel primo scenario i due gangster spaventano Frank al punto che l'uomo, in preda al panico, rompe la finestra della camera e salta nel vuoto per sfuggire ai suoi sicari. Nel secondo caso, invece, i due criminali tramortiscono Frank e lo gettano dalla finestra. Oppenheimer ha sottolineato l'intensità di questa doppia conclusione e, più in generale, di tutte le parti di finzione di *Wormwood*, che hanno, secondo il regista di *The Act of Killing*, la funzione di 'rendere visibile' l'ossessione di Eric, innestandosi al cuore del suo vissuto doloroso e del suo trauma: «fiction determined the fate of Eric's life. He was chasing shadows, trying to find anything solid».<sup>589</sup>

Le sequenze di finzione e, ancor prima, la pratica creativa e la tecnica diagnostica del collage approfondita dal protagonista nel corso della sua attività di ricerca, ci aprono alla dimensione paradossale del trauma, all'enigma di un passato che più appare inconoscibile e inenarrabile per il soggetto e più si fa totalizzante sul piano dell'esperienza individuale del tempo. Il corpo della persona traumatizzata è *afflitto* dal passato, cioè, risponde a stimoli dolorosi che non

---

<sup>589</sup> J. Oppenheimer, E Morris, *American Head Trip, Joshua Oppenheimer Talks to Errol Morris About-his Netflix Docudrama Hybrid Wormwood*, op. cit.

appartengono al presente e non possono produrre un'azione coordinata e finalizzata a una dimensione futura. A livello neuropsichiatrico,

When something reminds traumatized people of the past, their right brain reacts as if the traumatic event were happening in the present. But because their left brain is not working very well, they may not be aware that they are reexperiencing and “reenacting the past— they are just furious, terrified, enraged, ashamed, or frozen.”<sup>590</sup>

Come ha evidenziato Cathy Caruth, la psicologia si è confrontata con la natura complessa del trauma sin dai primi anni del Novecento:

Ever since its emergence at the turn of the century in the work of Freud and Pierre Janet, the notion of trauma has confronted us not only with a simple pathology but also with a fundamental enigma concerning the psyche's relation to reality. In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness. The repetitions of the traumatic event — which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight — thus suggest a larger relation to the event that extends beyond what can simply be seen or what can be known, and is inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing.<sup>591</sup>

Nel passaggio, rivendicato da Errol Morris, dal *reenactment* al *drama* ciò che permane è il bisogno di mostrare l'oscillazione tra vero e falso del ricordo non solo nella memoria e nella parola dei singoli soggetti, ma anche nella storia degli Stati Uniti, nelle rimozioni e nelle bugie di una memoria collettiva che il potere ha strategicamente costruito e organizzato al fine di legittimarsi e riprodursi. Il monito della madre a Eric, «You're never gonna know what happened in that room», ci viene presentato come l'eco privata di un'ingiunzione pubblica — il montaggio moltiplica la scena in cui Eric cita la madre che si ripete per tre volte frammentando lo schermo prima in due, poi in tre e, infine, in sei riquadri, mentre alla voce di Eric si sovrappone una *voice over* femminile. Per il bene della famiglia e del paese Eric non poteva e non doveva conoscere il vero. La ricerca della verità in questo caso, infatti, sembra inevitabilmente mettere in moto un meccanismo di disgregazione dei legami sociali,

---

<sup>590</sup> B. van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Viking Penguin, New York 2014, (ebook).

<sup>591</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, pp. 91-92.

dissolvendoli nel sospetto. *Wormwood* intreccia e problematizza i 'documenti', le interviste, le immagini d'archivio, gli *home movies*, le fotografie, gli articoli di giornale e i verbali delle inchieste, con la finzione, le parti di messa in scena girate da Morris e le sequenze di diversi film in bianco e nero; oltre al già citato *Hamlet* di Laurence Olivier, anche *Martin Luther* (Irving Pichel, 1953) e *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947).<sup>592</sup> La continua giustapposizione tra *nonfiction* e *fiction* ha l'effetto di rendere percepibili, sotto forma di immagine e racconto, le contraddizioni e le ossessioni di un passato sia personale sia storico e politico.

Anche in questo caso, i tempi dilatati della serialità permettono al regista di esplorare la complessità di un crimine avvenuto in un passato lontano ma che si riverbera nel presente delle vittime, dipanandosi lungo decenni di menzogne e ingiustizie istituzionalizzate. Morris frammenta la forma documentaria in un caleidoscopio di immagini e di voci diverse per origine e funzione. In questa stratificazione la verità dell'evento criminale appare tanto inafferrabile quanto urgente: alla sua ricerca Eric lega il senso di tutto il suo vissuto. Si tratta di un sacrificio su cui Morris ci invita a riflettere liberamente; quando la ricerca sana della verità si trasforma in un'ossessione patologica per il passato? Quali fattori sociali e ambientali rendono il desiderio di sapere una minaccia per se stessi e per gli altri? Eric si è perso in una lotta impossibile contro il potere e il tempo, ma in questa sconfitta ha portato avanti un'istanza di giustizia a cui *Wormwood* rende omaggio. L'ossessione per la verità di Olson è, in un certo senso, il versante tormentato di quella «passione per il reale» che alimenta tutto il cinema di Morris. Attraversare e rendere visibile la rete di bugie che nasconde le colpe e gli abusi del potere significa divenire consapevoli della complessità del reale in un equilibrio sempre precario tra dubbio metodico e sospetto paranoico.

---

<sup>592</sup> *Martin Luther* è l'ultimo film visto al cinema da Frank assieme alla famiglia. Il ricordo di questa proiezione emerge durante la testimonianza di Alice Olson di fronte alla commissione governativa nella metà degli anni Settanta: Frank era tornato a casa dal weekend di pesca con i colleghi — in cui, per ammissione della CIA, era stato drogato — senza dare particolare segni di squilibrio, ma dimostrandosi visibilmente turbato. Secondo Alice prima ed Eric poi, Frank era rimasto molto impressionato dal film su Martin Luther, soprattutto dal suo fiero rifiuto di abiurare, tanto da chiedere il giorno seguente al Colonnello Ruwet di licenziarlo. Il noir *Out of the Past* è, invece, introdotto dallo stesso regista che durante l'intervista a uno degli avvocati di Eric cita una battuta di Robert Mitchum, che ben riassume la condizione del protagonista e il suo rapporto con l'immagine e il ricordo: «All I can see is the frame. I'm going to see the picture».

## CONCLUSIONI

Che cosa documentano i film e le serie che abbiamo analizzato? Quali mezzi espressivi utilizzano e quali finalità comunicative perseguono questi documentari? Che ruolo svolgono in essi i soggetti che testimoniano o confessano di fronte alla macchina da presa? Cosa testimoniano o confessano e a chi rivolgono le loro testimonianze o confessioni i soggetti rappresentati? Che valori politici possiamo attribuire alle strategie argomentative messe in campo dal cinema e dalla serialità *nonfiction* per raccontare la colpa nel mondo contemporaneo? Nel corso di questa ricerca ho tentato di rispondere a queste domande caso per caso; ora, in conclusione, vorrei offrire una rapida sintesi dei risultati raggiunti, mettendo a fuoco alcuni degli snodi principali della mia analisi. Questa parte finale sarà, inoltre, l'occasione per confrontarci con il contesto mediatico italiano, spiegando, anzitutto, le ragioni che mi hanno condotta a escludere le produzioni nazionali da questa tesi e provando, infine, a rilanciare le questioni etiche e politiche discusse nel complesso panorama italiano.

In più occasioni ho affermato di non voler fornire una categorizzazione rigida dei modi e dei fini della rappresentazione documentaria che si confronta con il tema della colpa. Il mio obiettivo è stato, infatti, quello di delineare un percorso tra testi eterogenei e, spesso, molto distanti tra loro per tipologie di documenti e di testimoni chiamati in causa, per strategie narrative adottate e per finalità comunicative e politiche perseguite. Il cinema del reale di Marcel Ophüls e di Claude Lanzmann incentrato sulla memoria e il problema delle responsabilità politiche e individuali della Shoah, i documentari di Broomfield e Herzog sul dramma dei condannati a morte negli Stati Uniti d'America, le confessioni filmate dei colpevoli impuniti protagonisti dei film di Rosi e Mograbi e le docu-serie di Jarecki e Morris sugli errori e le ingiustizie del sistema giuridico americano condividono la volontà di confrontarsi con la colpa e le sue conseguenze come problemi morali e sociali che ci interpellano in qualità di spettatori-cittadini e di soggetti responsabili. Lo sfondo è comune, ma i soggetti e le questioni poste in primo piano mutano al punto da frammentare e scomporre la stessa nozione di 'colpa' in una molteplicità di cause e di effetti sul reale, che attraversano i fattori sociali del crimine e si intrecciano con i temi dell'ingiustizia e della pena.

Nei casi di studio presentati in questa ricerca ho tentato di mettere in relazione i testi filmici con alcune tra le principali riflessioni filosofiche del Novecento sulla colpa, privilegiando quelle incentrate sul rapporto tra la colpa e l'altro, inteso non solo come vittima, ma come

collettività minacciata e ferita dall'azione criminale. Non tanto, dunque, la dimensione intima della colpa, il dramma della coscienza soggettiva che infrange la propria legge interiore,<sup>593</sup> ma il valore intersoggettivo della colpa, la sua fenomenologia all'interno della dimensione arendtiana dell'*essere-con* che chiama in causa, oltre al colpevole e alla sua coscienza, le vittime, i testimoni, le istituzioni deputate a giudicare gli imputati e, più in generale, l'intera comunità, intesa come una pluralità di soggetti responsabili. Anche per questa ragione ho assunto il processo di stampo accusatorio come modello narrativo e argomentativo per una pratica documentaria efficace e impegnata nei confronti della complessità del reale. Il modello accusatorio, infatti, si fonda sul confronto equo — ovvero improntato alla *fairness* — tra le argomentazioni sostenute dalle parti al fine di *provare* la correttezza dell'accusa e stabilire, di conseguenza, l'innocenza o la colpevolezza dell'imputato. La dialettica dibattimentale e le regole del giusto processo sono strumenti necessari per il percorso di approssimazione alla verità da cui dipende la decisione del giudice e rappresentano, nella mia prospettiva, dei punti di riferimento preziosi per i documentari che si occupano del tema della colpevolezza.

L'impegno documentario verso il reale trova nel processo accusatorio un esempio narrativo e argomentativo a cui richiamarsi per attestare l'autenticità della rappresentazione. Se il modello inquisitorio caratteristico di tanta *nonfiction crime*, soprattutto televisiva, serve a trascinare lo spettatore in una caccia al colpevole che ha lo scopo di coinvolgerlo e intrattenerlo,<sup>594</sup> la matrice accusatoria che ispira una parte del cinema e della serialità *true crime* più recente, soprattutto nel mondo anglo-americano, impegna lo spettatore in una valutazione critica dei fatti. Non si tratta, è chiaro, di una distinzione rigida: anche una giusta rappresentazione dei fatti, delle testimonianze e delle ragioni in gioco può coinvolgere e intrattenere lo spettatore. Il grande successo di una serie come *Making a Murderer* (Netflix, 2015 - in corso) dipende dalla capacità di questo lavoro di sedurre un pubblico vasto, costruendo una narrazione che sfrutta con intelligenza i meccanismi e i ritmi della serialità *fiction*, in particolare quella di stampo *procedural* e *legal*. Ritengo, però, che nell'articolazione inquisitorio/accusatorio si possa rintracciare un criterio valido di analisi delle forme del *true crime* contemporaneo.

---

<sup>593</sup> Una visione che connota l'*esperienza* della colpa nella prospettiva religiosa ed esistenzialista, ma anche il formalismo kantiano che congiunge, com'è noto, volontà e ragione nella teoria degli imperativi. Nella formulazione più nota dell'imperativo categorico, «*agisci soltanto secondo quella massima che, al tempo stesso, puoi volere che divenga una legge universale*», l'universalità della legge morale risulta inseparabile dalla appercezione propria dell'*io penso* kantiano.

<sup>594</sup> La caccia mediatica al colpevole condivide un aspetto fondamentale con la pratica ricreativa della caccia odierna. Il filmmaker o il reporter ha in comune con il cacciatore armato di fucile il vantaggio di poter colpire a distanza e, tendenzialmente, in sicurezza la propria preda-trofeo.

Se nella nostra cultura la verità dell'evento criminale è inseparabile dall'attribuzione di responsabilità, la sua ricerca, sia giuridica sia documentaria, non può che partire da un'assunzione di responsabilità. Documentare un crimine significa necessariamente confrontarsi con una qualche idea di giustizia, sia pure quella autoritaria che si esaurisce nella sola volontà di punizione del criminale. L'azione di affermare il vero riguardo a un evento criminale in un contesto pubblico come quello della rappresentazione documentaria produce effetti sulla realtà a volte interni alla sfera giuridica (si pensi a *The Thin Blue Line* dove le prove raccolte da Morris portarono alla scarcerazione del condannato a morte Randall Adams o a Nick Broomfield, chiamato dalla difesa di Aileen Wuornos a testimoniare al processo di appello, o ancora, al ruolo fondamentale svolto da Jarecki nella riapertura delle indagini a carico di Robert Durst) e, altre volte, derivati da questa stessa sfera. Lo spettatore del *true crime*, come un membro della giuria popolare, è portato dal contenuto e dalla forma della rappresentazione a stabilire l'innocenza o la colpevolezza dei sospettati e, prima ancora, a interrogarsi sulla credibilità o meno dei testimoni. Per questa ragione, credo sia indispensabile ragionare in termini di performatività dei testi documentari che hanno al proprio centro il tema della colpa, tanto più che gli effetti del discorso documentario possono avere un impatto significativo sul mondo reale e sul nostro modo di giudicare moralmente i fatti del mondo.

Secondo Austin per dire la verità bisogna 'fare' delle cose: scegliere parole e immagini con competenza, avendo acquisito conoscenza di ciò di cui si parla, e impegnarsi a produrre una rappresentazione di ciò di cui si parla sia sincera sia veridica. La verità è, dunque, un impegno che richiede lavoro. Nei casi di studio che ho esaminato questo impegno è quasi sempre ben riconoscibile: il regista acquisisce conoscenze sul campo parlando con i testimoni e le parti in causa, studiando i documenti e cercando altri materiali sulla vicenda che vuole documentare. Al possesso di competenze — un fattore che diviene a propria volta oggetto di rappresentazione, ad esempio, quando ci viene mostrato (o fatto percepire) il filmmaker mentre ascolta, osserva o studia —<sup>595</sup> si somma il vissuto del regista e/o la sua idea politica di documentario. Questo insieme di elementi guida la scelta delle immagini e delle parole che compongono il film che non può mai essere 'garanzia di verità', ma sempre e solo impegno verso la verità.

Anche le serie *true crime* che abbiamo discusso, per quanto maggiormente piegate alle logiche dell'intrattenimento e al bisogno di legare lo spettatore a una narrazione modellata sui ritmi e le aspettative della *fiction*, dimostrano una volontà autentica di comprendere il reale e

---

<sup>595</sup> Questa tecnica è stata ampiamente discussa nell'analisi di: *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, *Into The Abyss*, *Z32* e *The Jinx*.

di pensarlo da un punto di vista etico e politico. La rappresentazione documentaria nei lavori analizzati produce un'azione testimoniale complessa, cioè un secondo livello della testimonianza, che declina le parole dei testimoni diretti e il contenuto dei documenti scritti e audiovisivi in un'argomentazione narrativa di cui il regista è responsabile. Il documentarista è un catalizzatore e un filtro di testimonianze e di documenti che assumono un senso conclusivo solo dopo il montaggio.

Come afferma Dottorini:

La verità del film [...] non sta solo in ciò che si sta raccontando, ma principalmente nel gesto di raccontare rivelando lo sguardo di chi sta filmando. Entrambi, chi filma e chi è filmato, diventano dei personaggi, si “mettono in scena” [...] in una modalità aperta, non prevista né prevedibile fino in fondo.<sup>596</sup>

La «sguardo di chi sta filmando» può dipendere da fattori ideologici, da una sensibilità politica oppure dalla ricerca del successo o da interessi commerciali, ma anche dalla disponibilità del regista a costruire con i soggetti rappresentati un dialogo fondato sull'ascolto. Se è vero che colui o colei che sta di fronte alla macchina da presa cade in inganno, pensando di poter gestire autonomamente, grazie a una buona performance, la propria immagine cinematografica o televisiva, è altresì vero che più il regista riesce ad aprirsi all'ascolto dell'altro più la credibilità o la non credibilità del soggetto ripreso dipenderà da ciò che accade fattualmente al momento delle riprese. Il regista che riesce a cogliere l'umanità delle persone che filma, ci consegna testimoni reali, cioè corporei, che hanno vissuto o visto un evento che ricordano, trasformano, rimuovono o dimenticano. La lunga intervista di Errol Morris a Eric Olson in *Wormwood* ci mostra il testimone in tutto lo spessore e la complessità della memoria, che non è un deposito di ricordi, ma un nodo di tempi e storie che si confondono. Più il regista si avvicina alla verità dei meccanismi in gioco nella memoria individuale (di se stesso e degli altri) e collettiva, più riesce nella propria performance testimoniale. L'intreccio tra la performance dei soggetti ripresi e la performance del regista determina, allora, sotto molti aspetti la 'verità del film' o, meglio, la sua lotta contro il non detto o la menzogna.

In questa ricerca ho voluto concentrarmi, da una parte, su un cinema autoriale capace di porsi in modo critico di fronte ai temi della colpa e della giustizia e, dall'altra, sulla *nonfiction* televisiva o neo-televisiva ispirata a quei criteri di ragionevolezza, coerenza e onestà che guidano le procedure processuali nei sistemi giuridici contemporanei. In questi criteri, come

---

<sup>596</sup> D. Dottorini, *La passione del reale*, op. cit. p. 86.



spero di aver dimostrato, si possono trovare principi funzionali sia alla costruzione di una dinamica narrativa intrigante sia a garantire l'impegno del documentarista verso il vero. All'interno di questa prospettiva 'processuale', il *reenactment* e l'intervista offrono al filmmaker la possibilità di mettere in scena la pluralità dei punti di vista e allo spettatore l'opportunità di seguire la costruzione argomentativa delle prove e delle testimonianze tramite la dialettica dalle parti. Sia il cinema del reale sia le docu-serie trattate si sono, in vario modo, confrontate con la complessità della colpa. A volte il risultato di questo confronto è stato criticato sulla base delle ambiguità riscontrabili negli atteggiamenti del filmmaker, ma, al netto di qualsiasi critica, tutti i testi analizzati fino a questo punto presentano un approccio al reale segnato dalla volontà di problematizzare il crimine o di criticare il funzionamento delle istituzioni che se ne occupano.

La prospettiva che ho adottato mi ha spinto a escludere, seppur a malincuore, le produzioni italiane. Nel panorama cinematografico e televisivo nazionale degli ultimi vent'anni non ho, in tutta onestà, individuato lavori significativi, né da un punto di vista autoriale né sotto il profilo della narrazione. Ciò dipende, credo, da fattori culturali e civili profondi, che qui non ho modo di approfondire, ma che negli ultimi anni, soprattutto con l'avanzata dei populismi di matrice sovranista, sono emersi in tutta la loro problematicità all'interno dei media nazionali. L'indifferenza dei produttori, dei *broadcaster* e dei filmmaker del nostro paese verso gli sviluppi più recenti del genere *true crime* nella cinematografia e nella serialità internazionale, in special modo inglese e americana, dimostrano il primato assoluto e quasi inscalfibile di un modo di raccontare il crimine votato alla sola ricerca dello scandalo e del colpevole. Il dilagare di queste forme di giustizialismo mediatico, come ha sottolineato Ennio Amodio, lede i principi garantisti che ispirano il sistema penale italiano, emancipatosi, in modo pressoché definitivo, dai retaggi inquisitori tipici del *civil law* con l'entrata in vigore nel 1989 del nuovo Codice di procedura penale.<sup>597</sup>

Mentre la tendenza nei *true crime* cinematografici e televisivi di maggior successo in ambito internazionale è quella di assumere un atteggiamento critico verso il problema della colpa — delle sue cause e dei suoi effetti — con la consapevolezza che il colpevole è un essere umano quanto la vittima e che la vita di ambedue è stata o è, almeno in parte, in balia di forze strutturali

---

<sup>597</sup> Ennio Amodio mette in luce, in particolare, il ritardo con cui in Italia è penetrata la mentalità garantista, espressa dai principi costituzionali, ma negata nella prassi dalla lenta opera di modifica del Codice Rocco e del suo approccio di stampo inquisitorio. Amodio nota che nel dopoguerra: «mentre nel nostro paese la cultura di massa non aveva ancora elaborato una estetica giudiziaria, negli stessi anni il cinema americano poteva attingere al solido impianto del *due process of law* e dare avvio all'età del garantismo processuale nella quale svetta la figura del difensore nella veste di eroe». La riforma del Codice di procedura penale del 1989 e l'ingresso dell'Italia nel quadro del diritto europeo, che hanno sancito la svolta in senso accusatorio del nostro sistema giuridico, non sono ancora riusciti a penetrare nell'immaginario italiano, ancora anacronisticamente legato al modello inquisitorio. E. Amodio, *Estetica della giustizia penale*, op. cit., p. 252.

più ampie, in Italia il racconto del crimine sembra condannato a oscillare perennemente tra i poli del colpevolismo e dell'innocentismo. Sia l'approccio colpevolista sia quello innocentista illudono il pubblico di poter giudicare l'accusato mediante argomenti sostanzialmente *ad hominem*, quindi fallacie: la colpa o l'innocenza sono ridotte al rispecchiamento della natura malvagia o, al contrario, buona dell'imputato o del sospettato.

La narrazione televisiva italiana si è, in larga parte, cristallizzata attorno a programmi storici e spesso identificativi dello stile comunicativo e degli obiettivi dei canali, che si differenziano, in primo luogo, tra reti statali e reti commerciali. In questo scenario il racconto *nonfiction* della cronaca nera e giudiziaria si articola secondo schemi riconoscibili e ben collaudati rispetto all'audience. Questi schemi non sembrano, almeno per il momento, destinati a entrare in crisi: i *format* televisivi di maggiore successo<sup>598</sup> che si occupano di crimine (e non solo), come *Le Iene* (Italia 1), *Chi l'ha visto?*, *Storie Maledette* e *Un giorno in pretura* (Rai 3), nascono tutti oltre vent'anni fa e si sono sempre mantenuti fedeli al proprio tipo di approccio al reale e di stile comunicativo. L'incapacità di innovazione delle forme e dei modi di raccontare la colpa in Italia ha fatto sì che non si sviluppassero, purtroppo, quelle pratiche documentarie riflessive, poste, invece, al centro del mio studio.

Concludo con un controesempio rispetto ai casi che hanno composto la nostra ricerca filmografica: la rappresentazione mediatica del cosiddetto 'caso Vannini'. Il modo in cui i media si sono confrontati e scontrati tra loro su questo caso espone, a mio avviso, tutti i limiti e i rischi connaturati alla *nonfiction* televisiva dedicata al crimine e all'idea di *true crime* come forma di intrattenimento che caratterizza il panorama nazionale. Nell'ossessione mediatica per una tragedia che, come vedremo, si gioca quasi interamente nelle sottigliezze e nelle difficoltà della distinzione giuridica tra dolo e colpa e dello scarto morale tra responsabilità e irresponsabilità troviamo tutta la confusione di una civiltà ancora culturalmente immersa in una visione inquisitoria, se non addirittura vendicativa, della giustizia. Il controesempio che uso per chiudere e rilanciare questo studio ci mostra l'altro versante della performatività del documentario contemporaneo indagata fino a questo punto.

---

<sup>598</sup> Il successo è relativo ovviamente alla fidelizzazione di una parte significativa ma comunque minoritaria o di nicchia del pubblico televisivo nazionale; si parla, infatti, di trasmissioni che possono raggiungere picchi del 15% di *share* e che si attestano di norma sotto il 10%

### ***5.1. Il caso Vannini: lo spirito inquisitorio e la televisione italiana***

Alle ore 3.10 del 18 maggio 2015, Marco Vannini, un ventenne di Cerveteri, muore per un'emorragia interna durante il trasferimento in eliambulanza verso l'ospedale Gemelli di Roma. Circa quattro ore prima, verso le 23.15, una pallottola sparata da una pistola semiautomatica l'ha colpito sul braccio destro, gli ha perforato i polmoni e il cuore e si è bloccata su una costola. La sera del suo omicidio, Vannini si trovava a Ladispoli, a casa della famiglia della fidanzata, Martina Ciontoli, figlia di Antonio Ciontoli, un sottufficiale della Marina militare italiana distaccato ai servizi segreti. Per il Pubblico Ministero e per i Giudici del primo e del secondo grado di appello, fu proprio Antonio Ciontoli a esplodere accidentalmente un colpo con la sua Beretta calibro 9 contro Marco Vannini, che in quel momento si trovava nella vasca da bagno dell'abitazione dei Ciontoli.<sup>599</sup> I processi hanno accertato che il militare ha ritardato e ostacolato coscientemente i soccorsi, chiedendo l'invio di un'ambulanza più di tre quarti d'ora dopo l'accaduto e dando informazioni false agli operatori del primo soccorso giunti sul luogo — a cui l'uomo mentì ripetutamente, dicendo che il ferito era caduto su un oggetto appuntito (un pettine) e si era fatto prendere dal panico —, alimentando, così, la sottovalutazione del caso medico. Solo una volta giunto al Pronto Soccorso di Ladispoli a seguito del giovane ferito, Ciontoli riferì a un medico di aver sparato a Marco — approfittando, per altro, dell'occasione per chiedere al dottore di turno di non fare rapporto contro di lui, per via della sua delicata posizione lavorativa presso i servizi segreti. Solo a quel punto il personale fu posto nelle condizioni di realizzare l'urgenza, attivando subito l'elisoccorso per il trasporto del ferito all'ospedale Gemelli. Per Marco, però, era troppo tardi: il danno circolatorio causato dalla perforazione di cuore e polmoni ne provoca la morte durante

---

<sup>599</sup> Non sempre nella narrazione mediatica di questo caso emerge con chiarezza che proprio la P.M., Alessandra D'Amore, chiese per Antonio Ciontoli una condanna per *omicidio volontario con dolo eventuale* e il massimo della pena prevista per questo reato, cioè, ventuno anni. In sede processuale la volontarietà della causa mortale, lo sparo, non è mai stata oggetto di valutazione. Per nessuna delle parti lo sparo è stato volontario, mentre sono volontari, per l'accusa e la parte civile, gli ostacoli e i ritardi frapposti ai soccorsi necessari a salvare la vita del giovane. La domanda a cui i giudici, dunque, sono stati chiamati a dare una risposta dirimente non è se Ciontoli abbia ucciso volontariamente Vannini, ma se una volta esploso accidentalmente il colpo di pistola, egli si sia o meno rappresentato il rischio di morte della sua vittima, accettandolo e, quindi, rendendolo inevitabile. La seconda Corte d'appello sottolinea questo presupposto condiviso tra tutte le parti quando, nelle motivazioni alla sentenza, afferma: «l'ipotesi accusatoria della cui fondatezza qui si discute ruota dunque attorno a un dato di fatto che si deve ritenere incontrovertibile. Antonio Ciontoli esplose *colposamente* un colpo di pistola che attinse Vannini. Del pari, una volta accertata la natura colposa del ferimento, va escluso che gli imputati siano chiamati a rispondere dell'evento-morte per avere in alcun modo partecipato all'esplosione del colpo stesso. Antonio Ciontoli e i suoi familiari rispondono di omicidio volontario sorretto da dolo eventuale perché *dopo* l'esplosione "ritardavano i soccorsi e fornivano agli operatori del 118 e al personale paramedico informazioni false e fuorvianti, così cagionando, accettandone il rischio, il decesso del Vannini."», *Motivazioni della sentenza della Corte di Assise di Appello di Roma, Sez. I, 1 marzo 2019 (ud. 29 gennaio 2019)*, p. 24; Una copia del documento ufficiale è consultabile all'indirizzo <http://www.giurisprudenzapenale.com/wp-content/uploads/2019/04/Sentenza-Corte-di-Assise-di-Appello.pdf> (consultato in data 25/07/2019).

il trasporto. Secondo il medico legale che ha svolto l'autopsia, Marco si sarebbe sicuramente potuto salvare con un intervento chirurgico tempestivo che contenesse l'emorragia.

Questi i fatti sostenuti dalla pubblica accusa, ammessi dalla difesa e accertati, come abbiamo già detto, da due gradi di giudizio.<sup>600</sup> Le indagini prima e i dibattimenti in tribunale poi si sono basati principalmente sulle dichiarazioni e le risposte fornite dall'accusato e dalle altre persone presenti sul luogo del delitto e a loro volta imputate nel processo: si tratta della moglie di Antonio, Maria Pezzillo, dei figli Martina e Federico, tutti accusati di omicidio volontario, e della fidanzata di Federico, Viola Giorgini, accusata di omissione di soccorso. Per la P.M. la prova del dolo eventuale<sup>601</sup> è da rintracciarsi proprio nelle dichiarazioni contraddittorie degli imputati raccolte durante gli interrogatori e le intercettazioni o fatte in aula. Le parole dei membri della famiglia Ciontoli sono il centro dell'impianto accusatorio, i punti di snodo più critici per la strategia difensiva e il terreno di prova, non il solo, ma certo uno dei più importanti, su cui i giudici sono chiamati a esprimersi. Il 18 aprile 2018 la prima Corte di Assise di Roma condanna a quattordici anni di reclusione Antonio Ciontoli, riconosciuto responsabile di omicidio volontario con dolo eventuale, condanna a tre anni la moglie e i figli di Ciontoli per solo omicidio colposo e assolve, invece, Viola Giorgini dal reato di omissione di soccorso.

Questo primo processo e la sua sentenza ricevono un'attenzione mediatica notevole a causa degli elementi tragici e misteriosi che caratterizzano tutta la vicenda: la morte assurda di un ragazzo innocente, il bisogno di giustizia di una madre che ha perso il proprio unico figlio, le numerose contraddizioni tra le versioni dei fatti raccontate dai testimoni-imputati e i legami affettivi e familiari tra la vittima e gli accusati. Leggendo gli articoli di cronaca sull'omicidio Vannini ancor prima della sentenza, è difficile non essere colpiti dalla stranezza e dal grado di improbabilità dell'intera storia, che appare come la brutta somma di fatti assurdi e reazioni inadeguate: Antonio Ciontoli, militare impiegato presso i servizi segreti italiani e del tutto inesperto d'armi, entra nel bagno della sua casa, mentre il fidanzato della figlia si sta lavando nella vasca, per recuperare due pistole nascoste in una scarpiera il pomeriggio precedente.

---

<sup>600</sup> Il Sostituto Procuratore della Repubblica ha fatto ricorso contro la sentenza della Corte di Assise di Appello alla Cassazione e si attende, quindi, per il 2020 il terzo e ultimo grado di giudizio.

<sup>601</sup> La giurisprudenza sul dolo eventuale è complessa e si articola attraverso molteplici sentenze delle Sezioni Unite della Corte suprema di Cassazione. Tra queste si legge, ad esempio, che «sussiste il *dolo eventuale* quando l'agente, ponendo in essere una condotta diretta ad altri scopi, si rappresenta la concreta possibilità del verificarsi di ulteriori conseguenze della propria azione e, nonostante ciò, agisce accettando il rischio di cagionarle» e che «la categoria del dolo eventuale richiede la volontà dell'evento, sia pure nella forma indiretta, e questa deve essere perciò convenientemente dimostrata attraverso gli elementi di prova comunemente impiegata nella ricostruzione del dolo». Sentenze delle Sezioni Unite riportate in G. Lattanzi, *Codice penale. Annotato con la giurisprudenza*, IV Edizione, Giuffrè Editore, Milano 2017, pp. 146-147. La complessità della materia giuridico-scientifica, su cui si confrontano, in modo diverso, le due sentenze sull'omicidio Vannini, è forse il punto più critico per una rappresentazione efficace e argomentata di questa vicenda processuale.

Marco, sempre sdraiato nella vasca, nota le armi e chiede ad Antonio di poterle vedere. Antonio cede alle richieste del giovane e gli mostra una delle pistole. Credendola non armata, con «intenzioni goliardiche»,<sup>602</sup> il militare scarrella la Beretta e preme il grilletto puntando verso il basso, in direzione di Marco, che viene colpito al braccio dalla pallottola che quattro ore dopo ne determinerà la morte per emorragia interna.<sup>603</sup>

Incidenti inverosimili, provocati dalla superficialità e dalla stupidità degli esseri umani, non sono affatto rari. Le persone commettono spesso azioni irragionevoli che conducono a conseguenze tragiche e irreparabili per loro stesse e per gli altri. È forse più rassicurante attribuire a chi ci ha causato un dolore o una perdita insanabile una volontà malvagia, chiara e incontestabile; accusare qualcuno di essere il diretto responsabile del male che soffriamo, sembra proteggerci psicologicamente dalla casualità del male che sorge, spesso e dolorosamente, da fattori mai del tutto prevedibili, da sentimenti irrazionali e impulsi inconsci, da incidenti di percorso, da azzardi e da catene di errori e sottovalutazioni.<sup>604</sup> Ammesso, come hanno fatto tutte le parti, dal P.M. agli avvocati difensori, che l'evento dello sparo sia da ritenersi colposo — cioè, che l'azione di Ciontoli non fu connotata dalla volontà di uccidere —, la questione giuridica si sposta sul campo dell'omissione dolosa. La condotta di Antonio Ciontoli *dopo* lo sparo, il suo ritardo nel chiamare i soccorsi, le false informazioni date al personale medico, è stata connotata dalla capacità di rappresentazione del rischio che Marco correva da parte dell'imputato e dalla volontà di arrecare danno alla vittima?<sup>605</sup> Su questo punto si sono espresse in modo differente le due corti d'appello. Mentre il primo giudice ha condannato Antonio Ciontoli a quattordici anni per omicidio con dolo eventuale, il giudice della seconda Corte d'Assise ha derubricato il reato da omicidio volontario a omicidio colposo

---

<sup>602</sup> Questa espressione è stata usata da Antonio Ciontoli sia durante il processo sia durante l'intervista a Franca Leosini.

<sup>603</sup> Riportiamo, come esempio, due articoli che ricostruiscono l'evento delittuoso e la vicenda processuali, pubblicati rispettivamente da *Il Messaggero* nel 2016 e da *Il Fatto Quotidiano* nel 2017, dunque, prima della sentenza di condanna in primo grado d'appello. E. Rossi, *Roma, omicidio Vannini, a giudizio tutta la famiglia dell'ex fidanzata: non impedirono la morte del 20enne*, in "Il Messaggero", pubblicato il 5/3/2016, [https://www.ilmessaggero.it/roma/cronaca/marco\\_vannini\\_omicidio\\_famiglia\\_fidanzata-1590233.html](https://www.ilmessaggero.it/roma/cronaca/marco_vannini_omicidio_famiglia_fidanzata-1590233.html) (consultato in data 23/07/2019); L. D'Auria, *Omicidio Vannini: il processo è iniziato ma gli scenari sono imprevedibili*, in "Il Fatto Quotidiano", pubblicato il 26/10/2017, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/10/27/omicidio-vannini-il-processo-e-iniziato-ma-gli-scenari-sono-imprevedibili/3937572/> (consultato in data 23/07/2019).

<sup>604</sup> Come abbiamo già visto, due capolavori della letteratura *true crime* – o della corrente *New Journalism*, etichetta preferita almeno da Capote a quella di *True crime*, fortemente connotata in senso commerciale e popolare –, cioè *A sangue freddo* di Truman Capote e *L'Avversario* di Emmanuel Carrère pongono il lettore di fronte a casi di cronaca nera tanto orribili quanto incomprensibili in termini razionali. Entrambi i romanzi usano la cronaca per interrogarsi sul mistero della colpa e sull'imprevedibilità della vita umana che la violenza illumina.

<sup>605</sup> Si noti che per il Codice penale italiano: «Il delitto è doloso o secondo l'intenzione, quando l'evento dannoso o pericoloso, che è il risultato dell'azione od omissione e da cui la legge fa dipendere l'esistenza del delitto, è dall'agente preveduto e voluto come conseguenza della propria azione od omissione». *Codice penale*, Art. 43, (*Elemento psicologico del reato*).

con l'aggravante della colpa cosciente, riducendo a cinque anni — il massimo della pena per omicidio colposo prevista nel nostro codice — la pena detentiva assegnata al reo.<sup>606</sup>

Ho voluto specificare l'essenza tecnico-giuridica del reato contestato a Ciontoli perché questi elementi — l'accidentalità dello sparo e il dolo dell'omissione —, che sono la causa dell'intero processo, dovrebbero essere anche il perno di una rappresentazione seria e argomentata della complessa vicenda processuale. Purtroppo, così non è stato, ed è mia convinzione che proprio da questa indifferenza rispetto agli aspetti tecnico-giuridici del caso derivino la maggior parte delle problematiche riguardanti il racconto mediatico dell'omicidio Vannini che ha infiammato l'opinione pubblica, coinvolgendo, persino, importanti personalità politiche.<sup>607</sup> Programmi televisivi popolari come *La Vita in Diretta* (Rai1), *Chi l'ha visto?* (Rai3), *Quarto Grado* (Rete 4) e *Le Iene* (Italia 1) hanno seguito il caso con costanza e assiduità, dedicandogli numerosi servizi tra il 2016 e il 2019, che raccolgono i filmati delle dichiarazioni in aula, gli audio e le riprese effettuate in procura all'insaputa degli accusati, le intercettazioni telefoniche e molto altro ancora. Non è questo il luogo per approfondire la genesi e i vari sviluppi dell'ossessione della TV generalista e di tutta l'informazione italiana (televisiva, cartacea o digitale) per questo tragico caso, mi preme, invece, ai fini della mia ricerca, soffermarmi su tre esempi recenti del racconto mediatico dell'omicidio Vannini dopo la contestata sentenza della seconda Corte d'Assise del 29 gennaio 2019: 1) lo speciale di oltre tre ore di *Le Iene*, andato in onda in prima serata il 24 aprile 2019 su Italia 1, 2) la puntata di circa un'ora e mezza di *Un giorno in pretura* dal titolo 'Un colpo d'aria', trasmessa in prima serata su Rai 3 il 28 aprile e 3) le due parti della trasmissione *Storie Maledette*, condotta da Franca Leosini sempre su Rai 3 in prima serata, e andate in onda nel periodo estivo — rispettivamente, il 30 giugno e il 2 luglio 2019.<sup>608</sup> Ho riscontrato in questi programmi tre

---

<sup>606</sup> Come sottolinea il giurista Stampanoni Bassi, secondo la seconda corte interpellata nel caso Vannini: «affinché una condotta possa essere qualificata come sorretta dal dolo eventuale, «non è più sufficiente la mera accettazione del rischio, occorrendo quel *quid pluris* reiteratamente individuato dalla giurisprudenza di legittimità a partire dalla Thyssen-Krupp, di cui la formula di Frank è parte essenziale», non potendosi sostenere – come fatto dal giudice di primo grado – né che questa sia una “formula obsoleta” né che, così ragionando, si svuoterebbe di senso la categoria del dolo eventuale.» Per un approfondimento sugli aspetti tecnico-giuridici al centro della revisione della sentenza di primo grado in base alla sentenza sul caso Thyssen-Krupp, e al valore teorico, orientativo della “formula di Frank” e del “favor rei”. Si veda, G. Stampanoni Bassi, *La sentenza di appello nel caso Vannini: tra formula di Frank e principio del favor rei*, in “Giurisprudenza Penale Web”, 28/04/2019; Articolo consultabile all'indirizzo <http://www.giurisprudenzapenale.com/2019/04/28/la-sentenza-di-appello-nel-caso-vannini-tra-formula-di-frank-e-principio-del-favor-rei/> (consultato in data 21/07/2019). Per un approfondimento, invece, sulla “formula di Frank”, rimando a G. Gentile, «Se io avessi previsto tutto questo...». *Riflessioni storico-dogmatiche sulla formula di Frank*, in “Diritto penale contemporaneo”, 30/10/2013. Articolo consultabile all'indirizzo <https://www.penalecontemporaneo.it/upload/1382980354GENTILE%202013.pdf> (consultato in data 23/08/2019).

<sup>607</sup> Sulla sentenza di secondo grado sono intervenuti pubblicamente ben tre ministri del primo governo Conte, Matteo Salvini (Interni), Alfonso Bonafede (Giustizia) ed Elisabetta Trenta (Difesa). Cfr. E. Rossi, *Caso Vannini, il ministro Trenta: «Il brigadiere dei carabinieri deve parlare»*, in “Il Fatto Quotidiano”, 5/5/2019; [https://www.ilmessaggero.it/roma/news/marco\\_vannini\\_ministro\\_trenta\\_brigadiere\\_parlare-4469969.html](https://www.ilmessaggero.it/roma/news/marco_vannini_ministro_trenta_brigadiere_parlare-4469969.html) (consultato il 23/07/2019).

<sup>608</sup> È interessante notare la collocazione della doppia puntata nel palinsesto estivo. Si tratta, infatti, di una scelta rischiosa dal punto di vista degli ascolti – fermi sotto il 7% di *share* –, motivata molto probabilmente dal bisogno di “agganciare” lo scoop

diverse modalità di performance documentaria, ben distinguibili in base alla loro differente adesione a posizioni e a punti di vista contrapposti sul caso.

Nei servizi dedicati alla morte tragica di Vannini a partire dal 2017 e rimontati e assieme nel lungo speciale di *Le Iene* del 24 aprile 2019, Giulio Golia assume dichiaratamente il punto di vista delle vittime, i genitori di Marco, presentando a più riprese la vicenda come «una storia che lascia l’amaro in bocca, tra contraddizioni, menzogne e mezze verità»,<sup>609</sup> sottintendendo che la verità processuale non coincide con la verità storica, cioè che la sentenza non ha dissolto la rete di menzogne creata dai colpevoli e non ha, perciò, potuto dare giustizia a Marco e alla sua famiglia. L’inchiesta giornalistica, dichiara lo stesso Golia all’inizio dello speciale, si avvale dei documenti del processo — i referti dei periti, le dichiarazioni in aula degli imputati e dei testimoni e le intercettazioni ammesse a processo — e di nuove testimonianze raccolte dal giornalista in più di due anni di lavoro, tra cui spiccano le lunghe interviste ai genitori di Marco, quelle ai vicini di casa dei Ciontoli e quella al Maresciallo Izzo e al brigadiere Manlio Amadori, presentato nel finale del servizio come il possibile depositario di un segreto sconvolgente da cui potrebbero dipendere chiarimenti importanti in relazione allo svolgimento, non del tutto limpido, delle indagini.<sup>610</sup> Giulio Golia sceglie, in sostanza, di interpretare la parte del detective, o meglio del giudice-inquirente, impegnato a svelare la verità storica sepolta sotto le menzogne raccontate dagli imputati e accettate dalla *falsa* verità processuale.

Il montaggio attribuisce un’enfasi particolare alle parole della madre di Marco che aprono e punteggiano l’intero servizio. Le riprese in cui Marina Conte, inquadrata in primissimo piano, dice in lacrime «come un cane me l’hanno ammazzato» e «a vent’anni lui sta dentro un fornello e loro sono liberi» vengono ripetute per tre volte in momenti chiave del racconto e sfruttano un accompagnamento musicale fortemente drammatico.<sup>611</sup> Golia, inoltre, ci viene mostrato

---

dell’intervista esclusiva all’attenzione mediatica suscitata dalla seconda sentenza e dall’enorme numero di trasmissioni che se ne sono occupate nella primavera del 2019. Cfr. M. Manca, *Storie maledette: Con Ciontoli Leosini perde negli ascolti, ma convince il pubblico*, in “Vanity Fair”, 01/07/2019, <https://www.vanityfair.it/show/tv/2019/07/01/storie-maledette-2019-franca-leosini-antonio-ciontoli-marco-vannini-ascolti-tv> (consultato il 20/08/2019).

<sup>609</sup> Durante lo speciale su *Italia 1*, Giulio Golia presenta i vari servizi, di cui si compone l’inchiesta giornalistica condotta da lui e da Francesca Di Stefano, seduto di fronte a una scrivania nello studio televisivo di *Le Iene*. Golia ha di fronte a sé un pubblico che applaude al lancio dei servizi o delle pubblicità, ma guarda esclusivamente le macchine da presa che lo riprendono in grandangolo da posizioni diverse e ravvicinate. Le sequenze in cui Golia parla all’interno dello studio durano pochi secondi e sono frammentate al montaggio da un continuo cambio di inquadratura. È in questi frangenti che il giornalista ripete per due volte la formula «una storia che lascia l’amaro in bocca, tra contraddizioni, menzogne e mezze verità», che suona come una sorta di titolo intrigante da apporre alla ricostruzione dei fatti a cui stiamo per assistere. Lo speciale può essere visto integralmente all’indirizzo: [https://www.iene.mediaset.it/video/omicidio-marco-vannini-antonio-ciontoli-tutto-speciale\\_396148.shtml](https://www.iene.mediaset.it/video/omicidio-marco-vannini-antonio-ciontoli-tutto-speciale_396148.shtml) (consultato il 3/7/2019).

<sup>610</sup> Nello speciale del programma *Le Iene* vengono criticati, in particolare, il mancato sequestro dell’abitazione dei Ciontoli, in cui si era consumato il delitto e i ritardi e le mancanze delle forze dell’ordine nella raccolta delle prove scientifiche (i tamponi per verificare la presenza di polvere da sparo sulle persone presenti in casa durante l’esplosione del colpo furono effettuati molte ore dopo l’evento, inoltre, sulla scena del delitto non venne utilizzato il *luminol*, uno strumento scientifico per rintracciare tracce di sangue occultate).

<sup>611</sup> Curiosamente viene utilizzato un rifacimento del brano *The Quality of Mercy*, composto da Max Richter per la colonna sonora della serie di Damon Lindelof, *Leftovers* (HBO, 2014-2017) che narra il trauma di un’umanità che assiste impotente

durante la conferenza stampa dei legali dei Ciontoli dopo il secondo appello come un reporter combattivo, pronto a scontrarsi con la parte della difesa in base al diritto all'informazione, qui usato in opposizione alle ragioni della difesa. Assieme alle colleghe di altre trasmissioni simili e concorrenti (*Quarto Grado*, *Chi l'ha visto?*, *La vita in diretta*), Giulio Golia contesta direttamente ai difensori della famiglia Ciontoli le contraddizioni e le incongruenze delle versioni fornite dai loro clienti e la superficialità con cui sono state condotte le indagini — una questione che non andrebbe evidentemente posta agli avvocati della difesa, ma al pubblico ministero, che, va detto, Golia ha provato a contattare senza successo nel corso dell'inchiesta.

Golia è, insomma, un reporter *partisan* che non riconosce la verità processuale sancita dalla sentenza e che cerca giustizia in una verità alternativa che i due processi hanno, a suo avviso, pregiudizialmente escluso. Lo speciale di *Le Iene* evita di confrontarsi con gli aspetti procedurali e le nozioni giuridiche complesse messe in campo nei due processi — cosa distingue il dolo eventuale dalla colpa cosciente? L'imputato aveva o meno una comprensione precisa del danno provocato a Vannini con la sua azione? Ciontoli si era rappresentato e aveva accettato le conseguenze derivanti dalla propria condotta omissiva? — e ricostruisce, invece, agli occhi del pubblico, tutte le penose falsità dette dagli imputati. Le riprese delle telecamere a circuito chiuso della procura di Roma, in cui vediamo e sentiamo i Ciontoli e Viola Giorgini discutere tra loro su quale versione raccontare alle forze dell'ordine e su come potersi reciprocamente coprire le spalle, dimostrano l'immoralità di una famiglia che agisce come un clan con un solo ed egoistico scopo: proteggere il padre-capo. Quelle riprese, rimbalzate per mesi in qualsiasi programma televisivo italiano che si occupa di cronaca e sui social, sembrano prestarsi a una sola interpretazione: le persone presenti sulla scena del delitto quella sera erano prive delle capacità morali minime, necessarie per affrontare responsabilmente l'evento che ha causato la morte di Marco. In particolare, l'opinione pubblica si è scandalizzata per l'atteggiamento complice e freddo dimostrato da Martina Ciontoli, la fidanzata della vittima, che, a poche ore dalla morte di Marco, durante le attese e le pause tra i vari interrogatori, programmava di posticipare un esame all'università, si dava conforto chiamando in causa la sfortuna e si accordava con il padre e il fratello su cosa dire agli inquirenti. Questi filmati assieme ad altre indiscrezioni fatte trapelare sistematicamente dai giornalisti — sms equivoci di Martina ad amici, pettegolezzi dei vicini sulle abitudini della famiglia, etc — hanno dato il via a una vera e propria gogna mediatica che ha avuto come protagonisti Antonio, Federico e,

---

alla misteriosa scomparsa del 2% della popolazione terrestre. Nella serie HBO, *The Quality of Mercy* è uno dei temi musicali principali e indica la nostalgia e il dramma della perdita.



soprattutto, Martina, contro cui si è persino organizzata una raccolta pubblica di firme per radiarla dall'Ordine delle Professioni Infermieristiche di Roma.<sup>612</sup>

Parlare della rappresentazione mediatica di questo caso significa quasi inevitabilmente confrontarsi con due regimi paralleli della pena, quella sancita dalle istituzioni giuridiche e quella illegittimamente comminata dall'opinione pubblica. Solo la prima è governata da regole note e condivise, ma entrambe hanno effetti concreti sul reale, *in primis*, la limitazione della libertà dei soggetti ritenuti colpevoli. I genitori di Marco, ai microfoni di Golia, si sono espressi a sostegno di questa punizione sociale che ha avuto per loro un valore compensativo, poiché, come afferma il padre di Marco, «almeno c'è stato il processo mediatico, senza questo processo mediatico loro stavano liberi». È un dato di fatto, i Ciontoli scontano una pena tanto feroce quanto strutturalmente fragile, che è ben diversa dalla punizione, a oggi già scontata, per i loro comportamenti, stabilita dal tribunale di Roma secondo la legge italiana. *Le Iene*, sulla scia di *Chi l'ha visto?* e *Quarto grado*, sceglie di prendere posizione al fianco delle vittime e contro gli esiti ritenuti ingiusti del processo penale. Questa scelta è tanto problematica e pericolosa quanto sorretta dalla consapevolezza degli autori degli effetti che questo tipo di rappresentazione può produrre su un pubblico tendenzialmente colpevolista e facilmente infiammabile riguardo al tema giustizia.<sup>613</sup>

La trasmissione di Italia 1 si spinge sino al punto di insinuare due dubbi che non hanno trovato alcun fondamento al processo: in primo luogo, lo sparo potrebbe non essersi verificato in bagno, alla sola presenza di Antonio e Marco e, soprattutto, a sparare potrebbe non essere stato Antonio, ma un altro membro della famiglia Ciontoli, probabilmente il figlio Federico. Si tratta di ipotesi suggestive, soprattutto per la loro capacità di 'inquadrare' la morte di Marco in un piano criminale sorretto da una volontà malvagia, ma va specificato, che queste ipotesi non sono supportate da prove concrete, ma poggiano su una generica e istintiva riprovazione morale per le condotte irresponsabili ed egoistiche degli imputati. Manca, in special modo, un movente alla base delle azioni (lo sparo e l'omissione di soccorso) che hanno determinato il decesso del giovane e, nonostante un lavoro giornalistico approfondito e ingegnoso, non sono mai emersi elementi oggettivi e di rilievo a sostegno dell'accusa televisiva, secondo cui i Ciontoli avrebbero previsto e *voluto* la morte di Vannini. In assenza di prove fattuali, il servizio fa leva sui faccia a faccia del giornalista-detective con i suoi 'antagonisti' — come nella già citata

---

<sup>612</sup> AA.VV., *Caso Vannini: petizione online sfiora 300.000 firme: "Giustizia per Marco"*, in "Fanpage.it", 6/2/2019; articolo pubblicato all'indirizzo <https://roma.fanpage.it/caso-vannini-petizione-online-sfiora-le-300-000-firme-giustizia-per-marco/> (consultato in data 22/07/2019).

<sup>613</sup> Per un'analisi del colpevolismo mediatico in Italia si veda ancora una volta E. Amodio, *Estetica della giustizia penale*, op. cit. e G. Accinni, *La civiltà giuridica della comunicazione*, op. cit.

conferenza stampa con gli avvocati dei Ciontoli — sugli inseguimenti concitati ai membri della famiglia Ciontoli — Golia segue Martina e Federico fuori dalle loro abitazioni e nei luoghi di lavoro e la scelta, comprensibile, dei due di sottrarsi alle telecamere, sortisce l'effetto di aggravare i sospetti di un pubblico già schierato contro di loro — sul tono scandalistico che connota lo stile del programma e sull'uso massiccio da parte di Giulio Golia di una retorica inquisitoria tesa a smascherare i mentitori.

Le inchieste televisive sul caso Vannini firmate da Roberta Petrelluzzi e Franca Leosini si schierano, in modo tra loro diverso, contro questo tipo di narrazione dichiaratamente colpevolista, basata sulla logica televisiva che «l'innocenza non fa *audience*».<sup>614</sup> *Un giorno in pretura*, programma storico di Rai 3, in onda da oltre trent'anni, si basa sulla «rivisitazione di processi in fase dibattimentale con una selezione di immagini accompagnata da commenti per chiarire i diversi passaggi degli eventi giudiziari»,<sup>615</sup> non sempre di immediata comprensione per un pubblico di non esperti, mentre *Storie Maledette* racconta la storia di personaggi coinvolti in avvenimenti di cronaca nera noti e spesso controversi, principalmente attraverso la lunga intervista tra l'autrice e star del programma, Franca Leosini, e i protagonisti del caso narrato. Il confronto tra la Leosini e i suoi interlocutori avviene in uno studio o in uno spazio adibito a set — scelta necessaria, ad esempio, quando l'interlocutore è un detenuto —, senza un pubblico presente. L'intervistatrice siede a una scrivania, frontalmente all'intervistatore, e ha con sé, appoggiati sul tavolo, dei fascicoli che contengono gli atti dell'indagine e del processo, a cui la Leosini ricorre per spiegare il caso e per incalzare il suo testimone.

La puntata di *Un giorno in pretura* del 28 aprile sintetizza in poco più di due ore il dibattito del processo Ciontoli, proponendo gli snodi principali del confronto tra accusa e difesa, le prove scientifiche più rilevanti esposte dai periti e accolte dalla corte e le testimonianze dei cinque imputati, dei medici, dei soccorritori e delle forze dell'ordine intervenute. Un *format* così concepito — definito da alcuni un *legal-thriller*, anche se il termine non sottolinea la natura nonfiction della trasmissione — risulta strutturalmente meno esposto al rischio di alimentare fenomeni di giustizia mediatica parallela. Questo perché, come sottolinea Amodio, a differenza delle ricostruzioni giornalistiche incentrate sulle fasi investigative,

---

<sup>614</sup> E. Amodio, *Estetica della giustizia penale*, op. cit., p. 169. Un assunto confermato senza dubbio nel caso dei *talk show* che affollano il palinsesto televisivo italiano. Come abbiamo visto nel quarto capitolo, molte produzioni documentarie televisive di successo in America e non solo (*Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*, *The Staircase*, *Making a Murderer*, etc.) si impegnano, invece, a decostruire le tesi accusatorie che hanno condotto a sentenze di colpevolezza, a riprova di una sensibilità e disponibilità di vaste parti di pubblico a seguire argomentazioni diverse da quelle improntate alla ricerca ossessiva del colpevole.

<sup>615</sup> Ivi, p. 159.

L'ingresso della televisione nei giudizi penali è compiutamente regolato nel nostro sistema processuale da una norma che mette in primo piano il consenso delle parti, dà un adeguato rilievo all'interesse sociale alla diffusione audiovisiva degli eventi giudiziari e, infine, tutela le parti, i testi, i periti e chiunque partecipi al giudizio, nel senso di rendere effettivo il diritto di ciascuno di essi di escludere la ripresa della propria immagine (art. 147 disp. att. c.p.p.).<sup>616</sup>

La ricostruzione del dibattimento che ha condotto alle due diverse sentenze rende esplicite le contraddizioni e le menzogne che accompagnano le versioni dei Ciontoli, ma riesce, allo stesso tempo, ad avvicinarci alle logiche e alle ragioni processuali e di teoria del diritto che hanno determinato le sentenze e reso particolarmente complesso il giudizio delle corti. È difficile pensare che un proiettile possa attraversare il cuore di un uomo senza sversamenti di sangue visibili, lasciandolo in vita e capace di stare in piedi, di chiedere aiuto e di rispondere, seppure in modo confuso, ai presenti per circa quattro ore, eppure questo è ciò che si è verificato non solo di fronte agli imputati, ma anche di fronte ai soccorritori, testimoni imparziali di questo strano evento. I giudici sono stati chiamati a esprimersi sulle responsabilità relative a questo evento tanto assurdo: gli imputati erano in grado di prevedere le conseguenze delle loro omissioni e se sì, le hanno accettate e volute, cioè, perseguite tramite una condotta coscientemente criminale? La risposta data dal secondo grado di giudizio, in attesa del riesame in Cassazione, conferma la condanna per omicidio colposo dei figli e della moglie di Antonio Ciontoli e nega, invece, la sussistenza del dolo eventuale per il reato ascritto a quest'ultimo che, secondo la corte, ha previsto che Marco potesse morire in seguito all'azione od omissioni da lui commesse, ma non ha mai voluto che questo evento (la morte) si verificasse effettivamente.<sup>617</sup>

La Petrelluzzi ha scelto di aprire e di chiudere l'intervento della sua trasmissione sull'omicidio Vannini con due comunicati: uno diretto personalmente a Martina Ciontoli e diffuso via Facebook il 26 aprile — due giorni dopo il servizio de *Le Iene* e due giorni prima della messa in onda della puntata — e uno, letto dalla stessa Petrelluzzi, a conclusione della

---

<sup>616</sup> Ibidem.

<sup>617</sup> Il punto più controverso di questa sentenza, almeno da un punto di vista filosofico, sta nel fatto che in base alla letteratura giuridica, il secondo giudice ha fondato il proprio parere su una teoria, avallata da importanti sentenze, ma ancora non pienamente risolta nel dibattito giuridico accademico nazionale. In base all'indirizzo giurisprudenziale accolto dalla seconda corte per la categoria del dolo deve essere provato nel dibattimento un rapporto diretto e razionale tra la rappresentazione del reo degli effetti delle azioni od omissioni commesse e l'effettiva volontà di danneggiare l'altro. Il punto nodale sta, dunque, nell'assunzione consapevole dei rischi oggettivi determinati dalla propria condotta. Semplificando i ragionamenti della seconda Corte d'appello, Antonio Ciontoli sapeva che lo sparo avrebbe potuto cagionare la morte di Marco, ma dato che avrebbe tratto più benefici per se stesso impedendo la morte della vittima, al Ciontoli non è attribuibile alcuna volontà criminale, almeno nell'ordine del razionale.

puntata e indirizzato genericamente al pubblico della cronaca giudiziaria televisiva. Nel primo si legge:

Cara Martina Ciontoli,

Ti vogliamo far sapere che siamo assolutamente in disaccordo con questo accanimento mediatico che, non si capisce perché, vorrebbe la vostra morte civile. È un segno dei miseri tempi che stiamo vivendo, dove l'odio e il rancore prendono il sopravvento su qualsiasi altro sentimento.

Ci auguriamo che il nostro lavoro riesca a riportare la tragedia vissuta (perché tragedia è) alle sue reali dimensioni.<sup>618</sup>

Mentre nel secondo la giornalista afferma, a mo' di chiusa e come rivendicazioni degli obiettivi perseguiti dal programma sin dalle sue origini:

Molto scalpore e indignazione ha suscitato questa sentenza, perché la morte insensata di un giovane di vent'anni colpisce troppo nel profondo. Noi crediamo, però, che solo le vittime spinte dalla loro disperazione hanno diritto alla protesta, anche a quella più rumorosa, ma crediamo anche che il troppo clamore spinge tutti a radicalizzare il proprio convincimento e non contribuisce a fare giustizia.<sup>619</sup>

Queste parole hanno toccato e, soprattutto, offeso un'ampia fetta di pubblico, che si è sentita criticata e, addirittura, spogliata del proprio strano diritto di 'sentenziare una condanna' a parole e di alimentare i meccanismi della gogna mediatica, ritenuta da molti alla stregua di una giusta compensazione alla 'leggerezza' della condanna penale vera e propria. Tralasciando le offese cieche e feroci di molti contro Roberta Petrelluzzi e i Ciontoli, numerosi utenti social hanno commentato sulla pagina Facebook di *Un giorno in pretura* per contestare alla giornalista che «il diritto alla protesta» non può essere delle sole vittime poiché la sentenza dei giudici è pronunciata «in nome del popolo italiano» e, dunque, tutti gli italiani che non si sentono rappresentati da quella sentenza, che la giudicano ingiusta, possono protestare; in questo caso, ad esempio, affermando pubblicamente le proprie opinioni, organizzando fiaccolate, firmando petizioni e mobilitandosi sui social con l'*hashtag* #noninmionome. Nel caos generato da questa indignazione di massa pronta a colpire rispettabili professionisti del giornalismo giudiziario,

---

<sup>618</sup> Post pubblicato sulla pagina Facebook ufficiale di *Un giorno in pretura*, consultabile all'indirizzo: <https://www.facebook.com/Ungiornoinpretura/posts/cara-martina-ciontoli-ti-vogliamo-far-sapere-che-siamo-assolutamente-in-disaccor/2421337321260663/> (consultato in data 20/07/2019).

<sup>619</sup> La puntata di *Un giorno in pretura* può essere rivista sul sito RayPlay: <https://www.raiplay.it/video/2019/04/Un-giorno-in-Pretura---Un-colpo-daria-il-caso-Ciontoli-82894180-2523-42ed-9d79-757042562f1f.html> (consultato in data 23/07/2019).

colpevoli di voler sminuire le vittime con i loro inviti al buon senso e a evitare il clamore, è emersa anche la voce autorevole di Ilaria Cucchi, assurta nell'immaginario collettivo a paladina contro le ingiustizie delle istituzioni e dei suoi rappresentati. In un post del 19 maggio su Facebook, in una fase in cui la giornalista Rai si trovava ancora quotidianamente sotto attacco da parte di cittadini privati e personalità pubbliche, Ilaria Cucchi posts una foto di Roberta Petrelluzzi in compagnia di Maria Zampitella, legale di uno dei Carabinieri accusati del pestaggio che causò la morte di Stefano Cucchi, e scrive che è sua intenzione segnalare alla direzione generale della Rai il comportamento fazioso della giornalista. Nel corso dei due processi Cucchi del 2013 e del 2015 — seguiti integralmente dalle telecamere di *Un giorno in pretura* che vi dedicherà due puntate importanti per la diffusione mediatica del caso — la Petrelluzzi si sarebbe, infatti, rifiutata di incontrare Ilaria Cucchi, sostenendo di non volersi fare influenzare. La foto — che Ilaria Cucchi chiama impropriamente «selfie» — con l'avvocata di uno degli imputati e le battute scambiate con i vari difensori ricordate da Ilaria, dimostrerebbero che la Petrelluzzi aveva, invece, rapporti connotati da una certa confidenza con la difesa.<sup>620</sup> Considerate le tempistiche, è difficile separare questo tardivo attacco *ad personam* dalla pioggia di critiche che ha sommerso la giornalista dopo la sua personale presa di posizione sul caso Vannini.

Gli effetti concreti e deleteri della gogna mediatica contro la famiglia Ciontoli — e persino contro coloro che 'osano' denunciarne l'illegittimità — sono talmente evidenti da essere stati sottolineati anche nell'aula del tribunale.

[Antonio Ciontoli] vivrà in *damnatio memoriae*, la sua vita sarà una catabasi, una discesa agli inferi...ma un conto è la responsabilità morale, un conto è la responsabilità giuridica e la responsabilità giuridica va in un'unica direzione [la colposità dei reati contestati].<sup>621</sup>

---

<sup>620</sup> Riporto qui integralmente il post di Ilaria Cucchi, pubblicato sulla sua pagina Facebook il 30 maggio 2019: «Alla fine ho deciso di parlare. Ieri, un giorno in Pretura. Anzi no. Un giorno in Corte d' Assise. Uno dei tantissimi giorni trascorsi in Tribunale da me e dai miei genitori. Era un momento di pausa quando, uscendo, dall'aula ho notato la conduttrice della nota trasmissione televisiva *Un giorno in Pretura*, Roberta Petrelluzzi, parlare in modo strettamente confidenziale con l'avvocato dell'imputato maresciallo Mandolini. Non l'avevo mai vista prima di persona. Nulla di male, per carità. La mia memoria va a sei anni fa, quando, in un momento di nostra grande difficoltà, la trasmissione dedicò un paio di puntate al vecchio processo. Quello depistato con accuse sbagliate. La redazione ci chiese tutti gli atti che fornimmo regolarmente. Chiesi di poter parlare con lei ma mi venne opposto un netto rifiuto. "Non le vuole parlare per non essere influenzata". Rispettai quella decisione anche se il servizio fatto su quel processo non mi piacque affatto. Ma io sono una parte. Quando, dopo qualche minuto, sono rientrata in aula, la scena che ho avuto davanti è la seguente: la signora Petrelluzzi che, con sorrisi e grande cordialità, spalle ai banchi della Corte, si fa fare numerosi selfie, guancia a guancia, con gli avvocati degli imputati. Si rivolge poi all'avvocato Pini che era nelle vicinanze per chiedergli: "Ma tu chi difendi?", "Tedesco", gli risponde lui. "Stai sempre dalla parte sbagliata eh!", ribatte lei. Tutto questo è avvenuto di fronte a noi familiari e giornalisti. Che dire? Facciamoci un selfie che tutto passa. Farò una segnalazione all'ordine dei giornalisti ed alla direzione generale della RAI. Prossimamente posterò i video. Intanto pubblico la foto con il difensore di D'Alessandro mentre con me non ha mai voluto parlare perché doveva essere *super partes*».

<sup>621</sup> Il passaggio dell'arringa del difensore è presente nella puntata di *Un giorno in pretura*. <https://www.raiplay.it/video/2019/04/Un-giorno-in-Pretura---Un-colpo-daria-il-caso-Ciontoli-82894180-2523-42ed-9d79-757042562f1f.html>

Con queste parole l'avvocato di Antonio Ciontoli chiede alla corte, durante l'arringa a conclusione del primo processo, di considerare che l'imputato scontrerà per tutta la vita una pena parallela, emessa, si spera, dalla sua stessa coscienza e dal male che ha provocato ai suoi cari, ma anche dalla riprovazione sociale e dall'odio degli altri. Lo stesso Ciontoli, nelle sue dichiarazioni finali, racconta ai giudici il dolore di un'esistenza segnata da continue minacce e offese, tanto da costringere lui e la moglie all'auto-reclusione.

La "colpa" di *Un giorno in pretura* è, quindi, duplice: in primo luogo, la neutralità della narrazione, attraverso le riprese del processo e i brevi commenti della conduttrice, spoglia la vicenda delle insinuazioni extra-processuali e delle ipotesi mai provate che rendono questo caso un "mistero da risolvere" e, quindi, materiale perfetto per il *true crime* televisivo, inteso come prodotto di intrattenimento. In secondo luogo, la scelta degli autori di schierarsi contro la gogna mediatica scatenata contro questa famiglia tocca direttamente gli spettatori, convinti, soprattutto nell'era dei *social*, di avere un diritto di opinione e di protesta verbale del tutto slacciato dal dovere morale di informarsi e di non diffondere menzogne. *Un giorno in pretura* osa, in un clima esasperatamente colpevolista, 'limitarsi' ai fatti giuridici, ricostruendo la dialettica processuale che ha condotto a un verdetto criticabile — e criticato dal P.M. e dalla parte civile che hanno, infatti, fatto ricorso in Cassazione —, ma non irragionevole, come molti media hanno voluto far credere, e fermamente rispettoso delle procedure.

Una sorte meno sfortunata spetterà a un'altra *star* della cronaca giudiziaria italiana che si è schierata contro il linciaggio mediatico dei Ciontoli, Franca Leosini. A distanza di circa due mesi dalla contestata trasmissione di Roberta Petrelluzzi, va in onda, il 30 giugno 2019, la prima puntata dello speciale di *Storie maledette* dal titolo 'Quel colpo che arriva al cuore'. Si tratta di un'intervista di poco meno di quattro ore ad Antonio Ciontoli, in cui Franca Leosini incalza il suo interlocutore con domande sugli eventi che hanno condotto alla morte di Vannini nella notte tra il 17 e il 18 maggio. Si tratta di domande a cui il condannato ha già risposto molteplici volte, sia durante le indagini sia durante il processo, e che non hanno più, presumibilmente, il potere di spiazzarlo, di metterlo in difficoltà o di farlo cadere in contraddizione. Forse per questa ragione, la performance testimoniale di Ciontoli risulta qui coerente e credibile, sia quando ricorda i passaggi di quella tragica serata sia nei momenti in cui proclama tra le lacrime il proprio rimorso per quella che definisce — in più occasioni e con scelte lessicali molto accorte — come una «sequenza di errori e di stupidaggini».<sup>622</sup> Ma perché il reo, con il consenso e molto

---

<sup>622</sup> Si rimanda, soprattutto, alla seconda parte dell'intervista di *Storie maledette*, in cui Antonio Ciontoli non usa quasi mai espressioni quali 'colpa' o 'responsabilità', prediligendo, invece, parole come 'incoscienza' e 'sbaglio'. A questo proposito è

probabilmente su consiglio dei suoi difensori, ha scelto questa estrema forma di esposizione pubblica per raccontare, a processo concluso, la sua versione dei fatti? Perché Ciontoli si è esposta al rischio di provocare ulteriormente la maggioranza dei colpevolisti ossessionati da questo caso?

Soprattutto a partire dalla seconda parte di *Storie maledette* calano i ritmi serrati della dinamica domanda-risposta e i toni inquisitori usati dalla Leosini per mettere in scena la ricostruzione degli eventi sotto forma di un vero e proprio interrogatorio. L'intervista viene qui spezzata da sequenze tratte da altri programmi televisivi, come *Le Iene* e *Chi l'ha visto?*, in cui si propongono nuove piste investigative — alcune delle quali ora al vaglio della Procura e altre, invece, prive di qualsiasi valore —, e dalle risposte dell'avvocato della difesa intervistato dalle telecamere di *Storie Maledette* nel suo bel studio privato. La regia indugia sempre più a lungo sui primi piani di Antonio Ciontoli, che afferma commosso, ma con fermezza, di non aver mai voluto la morte di Marco e di non aver mai davvero compreso che la vita del giovane fosse in serio rischio, mentre i controcampi sulla giornalista ci mostrano il volto-maschera di un'ascoltatrice severa, ma via via sempre più pietosa.<sup>623</sup> In conclusione, Ciontoli racconta, su invito di Franca Leosini, l'esperienza di persecuzione vissuta quotidianamente da lui e dalla sua famiglia.

In questa intervista Ciontoli *confessa* di aver sparato a Marco, ma *testimonia* di non aver voluto la sua morte. Egli, cioè, si assume la responsabilità dell'atto materiale, ma nega l'intenzione psicologica che ha guidato la sua condotta prima e dopo lo sparo. Siamo qui di fronte a una performance unica eppure duplice (secondo il doppio regime della confessione e della testimonianza). Le lacrime, i singhiozzi e le richieste di perdono di quest'uomo muteranno di valore se giudicate da uno spettatore neutrale, non influenzato dal discorso mediatico dominante, o da uno spettatore già convinto della colpevolezza dell'imputato: sembreranno autentiche ai primi e ipocrite ai secondi.

L'approccio emotivo scelto da Franca Leosini ha suscitato molta meno indignazione rispetto al linguaggio informativo adottato da Roberta Petrelluzzi, come se l'unico antidoto al colpevolismo dilagante fosse dare spazio al vittimismo dell'imputato, assegnargli pubblicamente il ruolo di padre distrutto, dopo averlo sempre e solo visto nei panni di un uomo meschino, insensibile e interessato solo a difendere la propria posizione sociale e la propria

---

la stessa Franca Leosini a invitarlo a evitare di riferirsi alle proprie colpe come semplici "stupidaggini". Cfr. <https://www.raiplay.it/video/2019/06/Storie-Maledette---Quel-colpo-che-arriva-al-cuore-II-parte-8c677875-b7fb-47ac-b28a-d4c480436c3c.html> (consultato in data 23/07/2019).

<sup>623</sup> La caratteristica espressività facciale della Leosini è accentuata da un trucco pesante, dall'illuminazione intensa e frontale del volto e dallo sfondo scuro.

sicurezza personale. A prescindere dai limiti della retorica dei sentimenti usata in *Storie Maledette*, questa rappresentazione, assieme a quella di *Un giorno in pretura*, chiedono allo spettatore qualcosa che fuoriesce dalle logiche semplicistiche dell'*entertainment true crime* della tv. Mentre la caccia al colpevole de *Le Iene* o di *Chi l'ha visto?* e i processi da salotto dei *talk show* come *Quarto Grado* o la *Vita in Diretta* riducono la complessità del reale all'alternativa colpevolezza/innocenza, il lavoro di analisi e di ricostruzione dei documenti giudiziari pone lo spettatore di fronte al problema della responsabilità e del giudizio, interrogandolo sul senso della colpa e sulle sue gradazioni di fronte alla legge: è giusto che un uomo cattivo venga valutato dalla legge e dalle sue istituzioni in base agli stessi criteri, il più possibile oggettivi, usati per giudicare un uomo buono. Possiamo essere convinti che ciò non corrisponda alla nostra personale idea di giustizia, ma non possiamo razionalmente negare che questo sia il modo più equo per garantire a tutti e sempre un giudizio non corrotto da pregiudizi di carattere moralistico.

L'approccio della maggior parte dei media italiani a questo caso è esemplificativo della superficialità scandalistica che connota la cronaca giudiziaria nel nostro paese, in cui la narrazione *true crime* sembra incapace di sviluppare percorsi argomentativi equilibrati e interessanti per un pubblico ampio e molto sensibile ai temi della giustizia e della colpevolezza. Come ho già detto, le ragioni di questo ritardo meriterebbero una ricerca approfondita in grado di valutare fattori culturali e sociali complessi e intrecciati tra loro. Nei limiti di questa tesi, questo esempio ha fatto emergere l'impronta spiccatamente inquisitoria che caratterizza la rappresentazione del colpevole nella televisiva italiana. La tecnica usata da Franca Leosini nel condurre le sue famose interviste è orientata, ad esempio, alla confessione dell'interlocutore, col risultato che agli occhi dello spettatore la verità si manifesta sostanzialmente con il 'crollo' dell'intervistato, sia esso logico o emotivo. Nei format *true crime* italiani lo strumento intervista non viene quasi mai utilizzato in chiave critica o dialettica. L'ironia, a cui ricorrono spesso e con grande efficacia gli intervistatori inglesi e americani, è qui del tutto assente. Nei programmi televisivi italiani che si occupano, a vario titolo, di cronaca nera l'intervistatore adotta strategie dialogiche incentrate sull'emotività tanto dell'intervistato quanto del pubblico. La compassione e il biasimo sono le due emozioni principali con cui gioca, spesso teatralmente, l'intervistatore. Tra questi due poli sentimentali la performance dell'intervistato si riduce all'adeguamento a un ruolo prestabilito e, spesso, concordato con gli autori del programma.

\*



In questo particolare momento storico, in cui riemergono — ma c'è forse da chiedersi se mai se ne siano davvero andate — tendenze autoritarie che screditano le forme del diritto,<sup>624</sup> è urgente un approfondimento dei modi e dei valori della rappresentazione *nonfiction* del crimine in Italia. Studiosi di ambito giuridico, come Ennio Amodio e Giovanni Accinni, si sono confrontati nei loro studi con questa questione nevralgica, rilevando le degenerazioni della giustizia mediatica che affolla i palinsesti. Sono, invece, rari gli studi di indirizzo mediologico e filmologico sulla rappresentazione *nonfiction* della colpa a livello nazionale. L'orizzonte teorico delineato in questa ricerca può offrire, a mio avviso, degli strumenti utili per interpretare le degenerazioni dei racconti giornalistici e televisivi del crimine e della colpa. La pragmatica del linguaggio di Austin e la performatività del potere di Butler possono, in modo diverso, aiutarci a mettere a fuoco ciò che queste rappresentazioni *fanno* all'interno del nostro contesto comunicativo e sociale: quali sono gli abusi a cui si espongono e quali forme di adeguamento producono nell'opinione pubblica. Queste pratiche di narrazione del reale meriterebbero uno studio in grado di integrare l'analisi conversazionale e i *performance studies* nello sfondo teorico e filosofico che ho delineato.

Spero con questo lavoro di aver contribuito ad ampliare e approfondire la riflessione sulla rappresentazione audiovisiva del colpevole che in Italia è sempre più necessaria e urgente. Si tratta di una questione complessa che richiede un approccio multidisciplinare capace di far interagire aree di studio molto diverse tra loro; i *media* e *film studies*, la filosofia morale e del diritto, la sociologia e la storia. Qui ho tentato di affrontare un percorso capace di mettere in gioco approcci disciplinari diversi, ma molti altri potrebbero essere idonei e utili a un pensiero critico sui modi in cui il documentario rappresenta la realtà complessa della colpa.

---

<sup>624</sup> Sul rapporto tra politica e giustizia nella situazione italiana attuale è di recente intervenuto Ennio Amodio con un libro dedicato all'analisi e alla critica del fenomeno del «populismo penale». E. Amodio, *A furor di popolo*, Donzelli Editore, Roma 2019.



## BIBLIOGRAFIA

- Accinni G. P., *Civiltà giuridica della comunicazione*, Giuffrè Editore, Milano 2017.
- Adams J., Vice S. (eds.), *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, Vallentine Mitchell, London-Portland 2013.
- Adorno T. W., Frenkel-Brunswik E., Levinson D., Sanford N., *The Authoritarian Personality*, Harper & Brothers, New York 1950; trad. it. *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, Bollati Boringhieri, Milano 2016.
- Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Agamben G., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- Allen M. (ed.), *Reading CSI. Crime tv under the microscope*, I.B. Tauris, London 2007.
- Alter N.M., *The Essay Film After Fact and Fiction*, Columbia University Press, New York 2017.
- Amodio E., *Processo penale, diritto europeo e common law. Dal rito inquisitorio al giusto processo*, Giuffrè Editore, Milano 2003.
- Amodio E., *Estetica della giustizia penale. Prassi, media, fiction*, Giuffrè Editore, Milano 2016.
- Amodio E., *A furor di popolo. La giustizia vendicativa gialloverde*, Donzelli Editore, Roma 2019.
- André E., *Images défuntes*, in "Images Re-vues", n. 8, Aprile 2011.

Arendt H., *The Human Condition*, Chicago University Press, Chicago 1958; trad. it. *Vita attiva. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964.

Arendt H., *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, The Viking Press, New York 1963, trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1992.

Arendt H., *Responsibility and Judgment*, Schocken Books, New York 2003, trad. it. *Responsabilità e Giudizio*, Einaudi, Torino 2004.

Artoni A., *Documentario e film etnografico*, Bulzoni editore, Roma 1992.

Arthur P., *True Confessions, Sort Of: Capturing the Friedmans and the Dilemma of Theatrical Documentary*, in "Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema", Vol. 28, n. 4, 2003.

Atkinson P., *The ethnographic imagination: textual constructions of reality*, Routledge, London 1990.

Atkinson P., Silverman D., *Kundera's Immortality: The interview society and the invention of the self*, "Qualitative Inquiry", n. 3, 1997.

Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1975; trad. it., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

Austin J. L., *Philosophical Papers* (2° edition), Oxford University Press, Oxford 1970; trad. it. *Saggi filosofici*, Guerini, Milano 1990.

Austin T., de Jong W. (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Open University Press, McGraw-Hill Education, Berkshire-England 2008.

Balázs B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichische Verlag, Wien 2004; trad. it. *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008.

Balsamo M., Pannone G., *L'officina del reale. Fare un documentario: dalla progettazione al film*, Centro di documentazione giornalistica, Roma 2010.

Bates, P., *Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris*, in "Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema", Vol. 17, n. 1, 1989.

Baudrillard J., *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995; trad. it. *Il crimine perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996

Baudrillard J., *L'autre par lui-même*, Editions Galilée, Paris 1987; trad. it. *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1997

Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, Paris 1958; trad. it. *Che cos'è il cinema?* Garzanti, Milano 1986.

Bellavita A., Gandin L. (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Genova 2008.

Bertetto P., *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Bertetto P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

Bertozzi M., Pannone G. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi del cinema italiano* (2° edizione), Lindau, Torino 2007.

Bettetini G., *L'indice del realismo*, Bompiani, Milano 1971.

Bertozzi M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.

Bianchi C., *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Bari 2004.

Bianchi C., *Parole come pietre: atti linguistici e subordinazione*, “Esercizi Filosofici”, n. 10, 2015.

Biressi A., *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Palgrave Macmillan UK, London 2001.

Blümlinger C., *Casques et masques: scénographies du trauma de guerre*, in Blümlinger, Lagny M., Lindeperg S., Niney F., Rollet S. (eds.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, “Théorème”, n. 14, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2001.

Boltanski L., *La souffrance à distance*, Editions Métailié, Paris 1993; trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

Bordwell D., Carroll N. (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

Boswell M., *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.

Bowden C., *The Sicario. A Juárez hitman speaks*, in “Harper’s Magazine”, May 2009.

Brauman R., Sivan E., *Éloge de la désobéissance*, Le Pommier-Fayard, Paris 1999.

Breschand J., *Le documentaire. L’autre face du cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 2002, trad. it. *Il documentario. L’altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2006.

Brooks P., Gewirtz P. (eds.), *Law’s Stories Narrative and Rhetoric in the Law Edited*, Yale University Press, New Haven-London 1996.

Brown L. S., *Subversive Dialogues: Theory in feminist therapy*, Basic Books, New York 1994.

Bruno A., *L’ermeneutica della testimonianza in Paul Ricoeur*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012.

Bruzzi S., *New Documentary* (2° edition), Routledge, New York 2006.

Bruzzi S., *Making a Genre: The case of the contemporary true crime documentary*, in “Law and Humanities”, Vol. 10, No. 2, 2016.

Burke P., *Eyewitnessing*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2001; trad. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002.

Butler J., *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, n. 40, 4/12/1988; trad. it. *Atti performativi e costituzione di genere: un saggio di fenomenologia e di teoria femminista*, in E. Arfini e C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS Editore, Pisa 2012.

Butler J., *Bodies that Matter. On the discursive limit of sex*, Routledge, New York 1993.

Butler J., *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York 1997; trad. it. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Butler J. *Precarious Life: The powers of mourning and violence*, Verso, London-New York 2004; trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004.

Callahan V., *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Wayne State University Press, Detroit 2010.

Capote T., *In Cold Blood*, Random House, New York 1996; trad. it. *A sangue freddo*, Garzanti, Milano 2005.

Carlson M., *Performance: A Critical Introduction*, Third Edition, Routledge, Oxon 2018, *ebook*.

Carrère E., *L'Adversaire*, P.O.L. Éditeur, Paris 2000; trad. it. *L'avversario*, Adelphi, Milano 2013.

Caruth C. (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1995.

Caruth C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1996.

Cati A., Un'ora sola ti vorrei. *La ricomposizione del volto materno*, in *Esperienza*, "Fata Morgana", n. 4, 2008.

Cati A., *Immagini della Memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Cati A., *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria*, Editrice La Scuola, Brescia 2016.

Cavell S., *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Blackwell, Oxford 1995.

Cecchi D., *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca della intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2017.

Comolli J-L., *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris 2004; trad. it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

Corrigan T. (ed.), *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, Routledge, London-New York 2014.

Covi E., *Nuovo cinema web. Netflix, Hulu e Amazon: la rivoluzione va in scena*, Hoepli, Milano 2016.

De Bonis M. G., Schweitzer A., Spagnoletti G., *Il cinema israeliano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2009.



De Gaetano R., *L'immagine privata*, in "Bianco & Nero", n. 58, 1998.

Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975; trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

Deleuze G., *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris 1993, trad. it. *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

Derrida J., *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston 1988.

Derrida J., *Séminaire: La peine de mort I-II*, Éditions Galilée, Paris 2012; trad. it. *La pena di morte I-II*, Jaca Book, Milano 2016.

Derrida J., *Le parjure, peut-être*, Editions de L'Herne, Paris 2005; trad. it. *Lo Spergiuro*, Castelvecchi, Roma 2006.

Derrida J., *Histoire du mensonge*, Editions de L'Herne, Paris 2005, trad. it. *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, Castelvecchi Editore, Roma, 2006.

Dezza E., *Modello inquisitorio, modello accusatorio e ruolo della vittima nel processo penale: alcune riflessioni preliminari in prospettiva storica*, in "Acta Histriae", n. 12, 2004.

Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004, trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

Didi-Huberman G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998, trad. it. *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Donghi L., *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni Editore, Roma 2016.

Dottorini D., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Dyer R., *White*, Routledge, London-New York 1997.

Dyer R., *The Matter of Images: Essays on Representations*, Routledge, London-New York 1997.

Dyer R., *Lethal Repetition, Serial Killing in European Cinema*, Palgrave, Basingstoke 2015.

Ellis J., *Documentary, Witness and Self-revelation*, Routledge, New York 2012.

Farinotti L., Mosconi E., (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, "Comunicazioni Sociali", n. 3, 2005.

Felman S., Laub D., *Testimony: Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York-London 1991.

Felman S., *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford 2003.

Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce?* Laterza, Bari-Roma 2009.

Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Flores d'Arcais P., *Hannah Arendt. Esistenza e libertà*, Donzelli editore, Roma 1995.

Fontana A., Prokos A. H., *The Interview From Formal to Postmodern*, Left Coast Press, Walnut Creek, 2007.

Foucault M., *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, 1967 Milano.

Foucault M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

Foucault M., *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain, 1987*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2012; trad. it. *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, Einaudi, Torino 2013.

Francini G., *La prova come confessione. Meditazioni sulla natura offesa*, GRIN Verlag, München 2016.

Franco V., *Responsabilità. Figure e metamorfosi di un concetto*, Donzelli Editore, Roma 2015.

Freud S., *Das Unbehagen in der Kultur* (1929); trad. it. *Il disagio della civiltà* in Id. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Frosh P., Pinchevski A. (eds), *Media Witnessing, Testimony in the Age of Mass Communication*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.

Furedi F., *Culture of Fear Risk-taking and the Morality of Low Expectation. Revised Edition*, Continuum, London-New York 2002.

Furedi F., *Therapy Culture. Cultivating vulnerability in an uncertain age*, Routledge, London-New York 2004.

Gauthier G., *Le documentaire. Un autre cinéma*, Armand Colin, Paris 2003; trad. it. *Storie e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2010.

Gerbaz A., *Direct address, ethical imagination, and Errol Morris's Interrotron*, in "Film-Philosophy", September 2008.

Ginocchietti M., *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in "Esercizi Filosofici" n. 7, 2012

Ginocchietti M., *Individual Actions and Shared Actions: An Interactional Framework*, in "Cogito Studies in Philosophy and its History", n.1, 2015.

Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959, trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1997.

Goffman E., *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor Books, New York 1961; trad. it. di F. Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968.

Goffman E., *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press, New York 1963.

Goffman E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1974; trad. it. *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2013.

Goldsmith L., Porton R., Stam R., *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, Wiley Blackwell, Hoboken (NJ) 2015.

Grant B.K., Sloniowski J. (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit 2014.

Grice H. P., *Logic and Conversation*, in Cole P., Morgan J.L. (eds.), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, New York Academic Press, New York 1975; trad. it., *Logica e conversazione*, in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici: aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1987

Guerin F., Hallas R. (eds.), *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, Wallflower Press, London-New York 2007.

Habermas J., *Theorie des kommunikativen I-II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981; trad. it. *Teoria dell'agire comunicativo I-II*, Il Mulino, Bologna 1986.

Habermas J., *Wahrheit und Rechtfertigung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999; trad. it. *Verità e giustificazione*, Laterza, Bari 2001.

Halbwachs M., *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Les Presses universitaires de France, Paris 1925; trad. it. di G. Brevetto, L. Carnevale, G. Pecchinenda, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997.

Herzog W., *Herzog on Herzog*, Faber & Faber, London 2002; trad. it. *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, Minimum Fax, Roma 2009

Hogdin N., Thakkar A. (eds.), *Scars and Wounds. Film and Legacies of Trauma*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017.

Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (NC) 1991; trad. it. *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2015.

Jankélévitch V., *Le pardon*, Aubier, Paris 1967, trad. it. *Il perdono*, IPL, Milano 1968.

Jankélévitch V., *Pardonner*, Éditions du Seuil, Paris 1986; trad. it. *Perdonare*, Giuntina, Firenze 1988.

Jankélévitch V., *Du mensonge*, Flammarion, Paris 1998, trad. it. *La menzogna e il malinteso*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

Jankélévitch V., *Cours de philosophie morale*, Éditions du Seuil, Paris 2006, trad. it. *Corso di filosofia morale 1962-1963*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007

Jaspers K., *Die Schuldfrage*, Piper & co., München 1965; trad. it. *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

Jenkins P., *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York 1994.

Kelly L., *Surviving Sexual Violence*, Polity Press, Cambridge 1988

Kelz R., *The Non-Sovereign Self, Responsibility, and Otherness. Hannah Arendt, Judith Butler, and Stanley Cavell on Moral Philosophy and Political Agency*, Palgrave, New York 2016.

Kerrigan S, McIntyre P., *The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*, in "Journal of Media Practice", Vol. 11, n. 2, 2010.

Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Les Seuil, Paris 1980, trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggi sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006.

Kristeva J., *Nuit de la justice* (2015); trad. it., *La notte della giustizia all'alba del perdono*, EDB Lampani, Bologna 2018.

Lanzmann C., *Shoah*, Éditions Fayard, Paris 1985, trad. it. *Shoah*, Rizzoli, Milano 1987.

Lanzmann C., *Shoah: An Oral History of the Holocaust*, Pantheon Books, New York 1985.

Levinas E., *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1961; trad.it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1980.

Levinas E., *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Éditions Grasset, Paris 2009; trad. it., *Parole e Silenzio e altre conferenze inedite*, Bompiani, Milano 2012

Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955; trad. it. *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Lifton J., Olson E., *Living and Dying*, Wildwood House, London 1976.

Lipton P., *The Epistemology of Testimony*, "Studies in the History and Philosophy of Science", Vol. 29, n. 1, 1998.

Logaldo M., *Cronaca come romanzo: Truman Capote e il New Journalism*, Arcipelago, Milano 2003.

Lyotard J-F., *La condition postmodern: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

Lugon O., *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris 2001; trad. it., *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

Lupària L., *La confessione dell'imputato nel sistema processuale penale*, Giuffrè Editore, Milano 2006.

Lupària L., Marafioti L. (a cura di), *Confessione, liturgie della verità e macchine sanzionatorie*, Giapichelli Editore, Torino 2015.

Lyotard G. F., *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979; trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985.

Magli P., *Il volto e l'anima: fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.

Malvasi L., *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci editore, Roma 2017.

Marano F., *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2011.

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; trad. it. *Fenomenologia della Percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Merleau-Ponty M., *L'Oeil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964; trad. it. *L'Occhio e lo Spirito*, SE, Milano 1989.

Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'Invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964; trad. it. *Il Visibile e l'Invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

Merleau-Ponty M., *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, Paris 1966; trad. it. *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Mitchell W. J. T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti edizioni, Palermo 2007.

Mondzain M. J., *Dare credito allo sguardo. Conversazione con Marie-José Mondzain*, (a cura di D. Dottorini), in *Credito*, "Fata Morgana", n. 19, 2013.

Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Editori Laterza, Bari 2010.

Mora E., *Comunicazione e riflessività: Simmel, Habermas, Goffman*, Vita e pensiero, Milano 1994.

Moraldi S., *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni Editore, Roma 2015.

Mosso L., Piccino C. (a cura di), *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele*, Agenzia X, Milano 2007.

Mosso L., Persico D., Stellino A. (a cura di), *News from home. Il cinema di Ross McElwee*, Agenzia X, Milano 2013.

Murphy J. E., *The New Journalism: a Critical Perspective*, in "Journalism Monographs", n. 34, 1974.

Nepoti R., *Storia del documentario*, Pàtron, Bologna 2005.

Nichols B., *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.

Nichols B., *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994.



Nichols B., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006.

Odin R., *De la fiction*, De Boek Université, Bruxelles 2000, trad. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004

Odin R., *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2011; trad. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Editrice La Scuola, Brescia 2013.

Oppenheimer J., Ten Brink J. (eds.), *Killer Images, Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Columbia University Press, New York 2012

Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

Perniola I., *Chris Marker o del Film Saggio*, Lindau, Torino 2004.

Perniola I., *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2007.

Perniola I., *L'Era Postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014.

Peters J. D., *Witnessing*, in "Media, Culture and Society", n. 23, 2001.

Petrucciani S., *Introduzione a Habermas*, Laterza, Bari 2000.

Piazza F., *Linguaggio Persuasione e Verità. La retorica nel Novecento*, Carocci, Roma 2004.

Plantinga C., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Popper K., *Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*, Verlag von Julius Springer, Wien 1935, trad. it. *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, Einaudi, Torino 1970.

Prager B., *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Wallflower Press, London 2007.

Price M., *Litigating Salvation: Race, Religion and Innocence in the Karla Faye Tucker and Gary Graham Cases*, in “Southern California Review of Law and Women’s Studies”, Vol. 15, n. 2, 2006.

Punnet I., *Toward a Theory of True Crime Narratives*, Routledge, New York 2018.

Radstone S., *The Sexual Politics of Time. Confession, nostalgia, memory*, Routledge, New York 2007

Rancière J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris 2000, trad. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

Rascaroli L., *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, in “Framework: The Journal of Cinema and Media” Vol. 49, n. 2, 2008.

Rascaroli L., *The Personal Camera: Subjective Cinema and The Essay Film*, Wallflowers, London 2009.

Rascaroli L., Young G., *Amateur Filmmaking. The Home movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury Academic, London - New York 2014.

Recalcati M., *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Poiesis Editrice, Bari 2009.

Renov M. (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, London 1993.

Renov M., *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004

Resha D., *The Cinema of Errol Morris*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2015.

Ricoeur P., *Temps et récit I, II, III*, Seuil, Paris 1984-1985; trad. it. *Tempo e racconto I, II, III*, Jaca Book, Milano 1986-1988.

Ricoeur P., *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, Genève 1986; trad. it. *Il male una sfida e alla filosofia e alla teologia*, Editrice Morcelliana, Brescia 1993.

Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990, trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.

Ricoeur P., *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Wallstein, Göttingen 1998, trad. it. *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004.

Ricoeur P., *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Éditions Stock, Paris 2004; trad. it. *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

Rovatti P. A., *Il gioco di Wittgenstein*, "Aut Aut", n. 337, 2008.

Sarat A., *When The State Kills. Capital, Punishment and the American Condition*, Princeton University Press, Princeton 2001.

Sbisà M., *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Il Mulino, Bologna 1989.

Sbisà M., *Uptake and Conventionality in illocution*, in "Lodz Papers in Pragmatics" n. 5 (1), 2009.

Sbisà M., *C'è del pragmatismo in J.L. Austin? Una rilettura delle proposte austiniene sul tema della verità*, in "Esercizi Filosofici", Vol. 10, n. 2, 2015.

Sbisà M., *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Laterza, Bari 2015.

Schaeffer J-M., *Pourquoi la fiction*, Seuil, Paris 1999

Schaeffer J-M., *Quelles vérités pour quelles fictions?*, in "L'Homme", Vol. 175-176, n. 3, 2005.

Schweitzer A., *Mograbi fait son théâtre grec*, "Cahiers du cinéma", n° 642, Février 2009.

Searle J., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, trad. it. *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Seddone G., *Documentalità ed esternalismo: perché i fatti sociali non possono dipendere solo dai documenti*, "Rivista di estetica", n. 50, 2012.

Seltzer M., *True Crime: Observations on Violence and Modernity*, Routledge, New York 2007.

Seltzer M., *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, New York-London 1998.

Shapiro F., *Getting Past Your Past: Take Control of Your Life with Self-Help Techniques from EMDR Therapy*, Rodale, Emmaus 2010.

Silverman D., *Qualitative Methodology and Sociology*, Gower Publishing Ltd, Aldershot 1985.

Sobchack V. (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television and The Modern Event*, Routledge, New York 1996.

Spagnoletti G. (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

Sontag S., *Regarding the Pain of Others, Paperback*, New York 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

Suleiman S. R., *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2006.

Surette R., *Media, Crime, and Criminal Justice Images, Realities, and Policies, 4° edition*, Cengage Learning, Boston 2011.

Thoreau H. D., *Civil Disobedience* (1848), *A Plea for Captain John Brown* (1859); trad. it. *La disobbedienza civile*, BUR, Milano 2010.

Todorov T., *Face à l'extrême*, Seuil, Paris 1994; trad. it. *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano 2011.

Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982; trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

Turner V., *The Anthropology of Performance*, Performing Arts Journal Publications, New York 1988.

Van Eemeren F.H., Grootendorst R., *A Systematic Theory of Argumentation. The pragma-dialectical approach*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, trad. it. *Una teoria sistematica dell'argomentazione. L'approccio pragma-dialettico*, Mimesi, Milano 2008.

Van der Kolk B., *The Body Keeps the Score: Brain Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Viking Press, New York 2014.

Vattimo G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

Wassmann C. (ed.), *Therapy and Emotions in Film and Television. The Pulse of Our Time*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

Ward P., *Documentary. The Margins of Reality*, Wallflower Press, New York 2005.

Wieviorka A., *L'ère du témoin*, Plon, Paris 1998, trad. it. *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

Williams L., *Mirrors Without Memories: Truth History and New Documentary*, in "Film Quarterly", Vol. 46, n. 3 (Spring, 1993)

Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen/Philosophical investigations*, Blackwell Publishing, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.

Zambrano M., *La Confesión: género literario*, Ediciones Siruela, Madrid 1995, trad. it. *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 1997.

Zavattini C., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002.

Zolo D., *La giustizia dei vincitori. Da Norimberga a Baghdad*, Laterza, Bari 2006.

## SITOGRAFIA

Bagli C. V., Flynn K., *That's Me on Screen, but I Still Didn't Do It*, in "The New York Times", 24/11/2010, <https://www.nytimes.com/2010/11/28/movies/28durst.html?pagewanted=all>

Bagli C. V., Yee V., *Robert Durst of HBO's 'The Jinx', Says He Killed Them All*, in "The New York Times", 03/15/2015, <https://www.nytimes.com/2015/03/16/nyregion/robert-durst-subject-of-hbo-documentary-on-unsolved-killings-is-arrested.html>

Bagli C.V., *As Durst Murder Case Goes Forward, HBO's Film Will Also Be on Trial*, in "The New York Time", 24/4/2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/24/arts/television/robert-durst-the-jinx.html>

Berdini F., Bianchi C., *John Langshaw Austin (1911–1960)*, in "Internet Encyclopedia of Philosophy", <https://www.iep.utm.edu/austin/>

"Breaking The Silence", <https://www.breakingthesilence.org.il/>

Brody R., *Witness, Lanzmann and the making of "Shoah"*, "The New Yorker", 19/03/2012, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/19/witness-5>

Brody R., *Why Reenactments Never Work*, in "The New Yorker", 20/03/2015. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/just-say-no-to-reenactments-jinx-robert-durst>

Brody R., *Casting JonBenet: A Documentary that Unintentionally Exploits its Participants*, in "The New Yorker", 27 April 2017, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/casting-jonbenet-a-documentary-that-unintentionally-exploits-its-participants>

Butler I., *What Errol Morris Thinks of Making a Murderer*, in "Slate", 27/01/2016. [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol\\_morris\\_q\\_a\\_on\\_the\\_thin\\_blue\\_line\\_and\\_making\\_a\\_murderer.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol_morris_q_a_on_the_thin_blue_line_and_making_a_murderer.html)

Chitwood A., *'The Keepers': Director Ryan White on Burning Questions, Theories, and New Developments*, in "Collider", 06/08/2017, <http://collider.com/the-keepers-ryan-white-interview/#theorie>

de Majo C., *Veleno: Intervista a Pablo Trincia*, in "Link Idee per la tv", 28/12/2017, <https://www.linkideeperlatv.it/veleno/>

Dredge S., *Serial podcast breaks iTunes records as it passes 5m downloads and streams*, in "The Guardian", 18 November 2014 <https://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>

Fairweather K., *A Family Affair: Filmmaker Andrew Jarecki Discusses How He Captured The Friedmans*, in "International Documentary Association",

<https://www.documentary.org/magazine/family-affair-filmmaker-andrew-jarecki-discusses-how-he-captured-friedmans>

Fear D., *Sundance 2017: Casting JonBenet and the Age of True-Crime Entertainment*, in “Rolling Stone”, 28/01/2017, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/sundance-2017-casting-jonbenet-and-the-age-of-true-crime-entertainment-106448/>

“Frank Olson Project”, <https://frankolsonproject.org/documents>

Gentile G., «*Se io avessi previsto tutto questo...*». *Riflessioni storico-dogmatiche sulla formula di Frank*, in “Diritto penale contemporaneo”, 30/10/2013, <https://www.penalecontemporaneo.it/upload/1382980354GENTILE%202013.pdf>

Goldberg M., *Direct Address. IFFR 2011: Gianfranco Rosi's "El Sicario Room 164" and Ben Russell's "Trypps #7 (Badlands)"*, in “MUBI, Notebook Festival”, 21/02/2011, <https://mubi.com/notebook/posts/direct-address-iff-2011-gianfranco-rois-el-sicario-room-164-and-ben-russells-trypps-7-badlands>

Golder A., *Casting JonBenet: Memory as Context*, in “Film Inquiry”, 28 April 2017, <https://www.filminquiry.com/casting-jonbenet-2017-review/>

Herzog W., *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*, Walker Art Center, Minneapolis, 30 Aprile 1999, <https://walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema>

Hutchins R., *Durst Says Brother Lies About Mother's Death in HBO Show*, in “Politico”, 30/01/2015, <https://www.politico.com/media/story/2015/01/durst-says-brother-lies-about-mothers-death-in-hbo-show-003396>

“Innocence Project”, <https://www.innocenceproject.org/>

Morris E., Oppenheimer J., *American Head Trip: Joshua Oppenheimer Talks to Errol Morris About his Netflix Docudrama Hybrid Wormwood*, in “Filmmaker Magazine”, 14/12/2017, <https://filmmakermagazine.com/104090-american-head-trip-joshua-oppenheimer-talks-to-errol-morris-about-his-netflix-docudrama-hybrid-wormwood/#.XJwH-dXwYb0>

Morris E., *There's No Guarantee you'll Find the Truth. Sometimes you're Just Lucky*, in “The Guardian”, 29/01/2018, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jan/29/errol-morris-on-wormwood-theres-no-guarantee-youll-find-the-truth-sometimes-youre-just-lucky>

Nicholson R., *The Keepers: 'I've dealt with survivors and they're sickened by the church's response'* in “The Guardian”, 15/08/2017 <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/15/keepers-church-response-netflix-baltimore-abuse>

Peranson M., *El Sicario Room 164*, in “CinemaScope”, Issue 45, <http://cinemascope.com/spotlight/spotlight-el-sicario-room-164-gianfranco-rosi-franceus/>

Petersen H. A., *How Did The Jinx Narratively Manipulate its Viewers*, in “Buzzfeed”, 17/03/2015, [https://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/how-did-the-jinx-narratively-manipulate-its-viewers?utm\\_term=.fhrOB7eJbG#.jhgpKPRq2N](https://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/how-did-the-jinx-narratively-manipulate-its-viewers?utm_term=.fhrOB7eJbG#.jhgpKPRq2N)



Phillips B. M., *'You want it all to happen now!': The Jinx, The Imposter, and Re-enacting the Digital Thriller in True Crime Documentaries*, (2017). Graduate Theses and Dissertations. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/6743>

Phipps K., *Errol Morris*, in "A.V. Club", 9 December 1997, <https://www.avclub.com/errol-morris-1798207890>

Podlas K., *The "CSI Effect"*, in "OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, CRIMINOLOGY AND CRIMINAL JUSTICE", Online Publication, April 2017, <http://oxfordre.com/criminology/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-40>

Reeves P., *King Trial: Jury Chosen - With White Majority*, in "The Independent", 23/02/1993, <https://www.independent.co.uk/news/world/king-trial-jury-chosen-with-white-majority-1474911.html>

Roberts S., *Werner Herzog, Into The Abyss. Interview*, in "Collider", 9/11/2011, <http://collider.com/werner-herzog-into-the-abyss-interview/>

Stampanoni Bassi G., *La sentenza di appello nel caso Vannini: tra formula di Frank e principio del favor rei*, in "Giurisprudenza Penale Web", 28/04/2019, <http://www.giurisprudenzapenale.com/2019/04/28/la-sentenza-di-appello-nel-caso-vannini-tra-formula-di-frank-e-principio-del-favor-rei/>

"Texas Department of Criminal Justice", *Death Row Information*, [https://www.tdcj.state.tx.us/death\\_row/dr\\_executed\\_offenders.html](https://www.tdcj.state.tx.us/death_row/dr_executed_offenders.html)

Unknown, *Five questions with Kitty Green*, in "DOC10", 22 March 2017, <http://www.doc10.org/interviews/2017/3/22/five-questions-withkitty-green>

Vulliamy E., *Life and death in Juárez, the world's murder capital*, in "The Guardian", 4/10/2009, <https://www.theguardian.com/world/2009/oct/04/mexico-drugs-death-squads-juarez>

Walters J., *Texas death row, Werner Herzog and the man who maintained his innocence*, in "The Guardian", 4/11/2011, <https://www.theguardian.com/world/2011/nov/04/texas-death-row-werner-herzog>

## FILMOGRAFIA

(in ordine cronologico)

### ***Le chagrin et la pitié***

*Regia:* Marcel Ophüls; *Soggetto:* Marcel Ophüls, André Harris; *Fotografia:* André Gazut, Jürgen Thieme; *Montaggio:* Claude Vajda; *Produttore:* André Harris, Alain de Sedouy  
*Durata:* 251'; *Paese:* Francia/Germania Ovest/Svizzera; *Anno:* 1969

### ***Shoah***

*Regia:* Claude Lanzmann; *Soggetto:* Claude Lanzmann; *Fotografia:* Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, Phil Gries, William Lubtchansky; *Montaggio:* Ziva Postec, Anna Ruiz, Yael Perlov; *Produttore:* Historia Film, Films Aleph; *Durata:* 566'; *Paese:* Francia; *Anno:* 1985

### ***Hôtel Terminus: Klaus Barbie, sa vie et son temps***

*Regia:* Marcel Ophüls; *Fotografia:* Michael Davis, Pierre Boffety, Reuben Aaronson, Wilhelm Rosing, Lionel Legros, Daniel Chabert, Paul Gonon; *Montaggio:* Albert Jurgenson, Catherine Zins; *Musiche:* Maurice Jarre; *Produttore:* Marcel Ophüls; *Durata:* 267'; *Paese:* Francia/Germania Ovest/Usa; *Anno:* 1988

### ***The Thin Blue Line***

*Regia:* Errol Morris; *Soggetto:* Errol Morris; *Fotografia:* Stefan Czapsky, Robert Chappell; *Montaggio:* Paul Barnes; *Musiche:* Philip Glass; *Effetti speciali:* Matt Vogel; *Produttore:* Mark Lipson; *Durata:* 103'; *Paese:* Usa; *Anno:* 1988

### ***Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer***

*Regia:* Nick Broomfield; *Soggetto:* Nick Broomfield; *Fotografia:* Barry Ackroyd; *Montaggio:* Richard M. Lewis, Rick Vick; *Musiche:* David Bergeaud; *Produttore:* Nick Broomfield, Riete Oord; *Durata:* 87'; *Paese:* Inghilterra; *Anno:* 1992

### ***Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills***

*Regia:* Joe Berlinger, Bruce Sinofsky; *Soggetto:* Joe Berlinger, Bruce Sinofsky; *Fotografia:* Robert Richman; *Montaggio:* Joe Berlinger, Bruce Sinofsky; *Musiche:* Metallica  
*Produttore:* Joe Berlinger, Bruce Sinofsky; *Durata:* 150'; *Paese:* Usa; *Anno:* 1996

### ***Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne***

*Regia:* Eyal Sivan; *Soggetto:* Rony Brauman, Eyal Sivan; *Fotografia/Riprese:* Leo Hurwitz  
*Montaggio:* Audrey Maurion; *Musiche:* Nicola Becker, Jean-Michel Levy, Krishna Levy, Yves Robert, Béatrice Thiriet; *Produttore:* Armelle Laborie, Eyal Sivan; *Durata:* 128'; *Paese:* Israele, Germania, Austria, Francia, Belgio; *Anno:* 1999

### ***Biggie and Tupac***

*Regia:* Nick Broomfield; *Soggetto:* Nick Broomfield; *Fotografia:* Joan Churchill  
*Montaggio:* Mark Atkins, Jaime Estrada Torres; *Musiche:* Christian Henson; *Produttore:* Nick Broomfield, Michele D'Acosta; *Durata:* 108'; *Paese:* Inghilterra/Usa; *Anno:* 2002

### ***Aileen: Life and Death of a Serial Killer***

*Regia:* Nick Broomfield, Joan Churchill; *Soggetto:* Nick Broomfield; *Fotografia:* Joan Churchill; *Montaggio:* Claire Ferguson; *Musiche:* Rob Lane; *Produttore:* Jo Human; *Durata:* 89'; *Paese:* Inghilterra/Usa; *Anno:* 2003

### ***Capturing the Friedmans***

*Regia:* Andrew Jarecki; *Fotografia:* Adolfo Doring; *Montaggio:* Richard Hankin; *Musiche:* Andrea Morricone; *Art director:* Nava Lubelski; *Produttore:* Andrew Jarecki, Marc Smerling; *Durata:* 107'; *Paese:* Usa; *Anno:* 2003

### **Z32**

*Regia:* Avi Mograbi; *Soggetto:* Avi Mograbi, Noam Enbar; *Fotografia:* Philippe Bellaiche; *Montaggio:* Avi Mograbi; *Musiche:* Noam Enbar; *Effetti speciali:* Avi Mussel; *Produttore:* Avi Mograbi, Serge Lalou; *Durata:* 81'; *Paese:* Francia/Israele; *Anno:* 2008

### ***Tabloid***

*Regia:* Errol Morris; *Soggetto:* Errol Morris; *Fotografia:* Robert Chappell; *Montaggio:* Grant Surmi; *Musiche:* John Kusiak; *Produttore:* Julie Ahlberg, Mark Lipson; *Progetto grafico:* Rob Feng, Jeremy Landman; *Durata:* 87'; *Paese:* Usa; *Anno:* 2010

### ***El sicario – Room 164***

*Regia:* Gianfranco Rosi; *Soggetto:* Charles Bowden; *Fotografia:* Gianfranco Rosi; *Montaggio:* Jacopo Quadri; *Musiche:* Abraham Spector; *Produttore:* Gianfranco Rosi, Serge Lalou; *Durata:* 84'; *Paese:* Usa/Francia; *Anno:* 2010

### ***Into the Abyss: A Tale of Death, a Tale of Life***

*Regia:* Werner Herzog; *Soggetto:* Werner Herzog; *Fotografia:* Peter Zeitlinger; *Montaggio:* Joe Bini; *Musiche:* Mark De Gli Antoni; *Produttore:* Erik Nelson; *Durata:* 103'; *Paese:* Usa/Inghilterra/Germania; *Anno:* 2011

### ***The Act of Killing***

*Regia:* Joshua Oppenheimer, Christine Cynn; *Fotografia:* Carlos Arango de Monts, Lars Skree; *Montaggio:* Nils Pagh Andersen, Charlotte Much Bengtsen, Arianda Fatjò-Vilas, Janus Billeskov Jansen, Mariko Montpetit; *Musiche:* Elin Øyen Viste, Simon Thamdrup Jensen; *Produttore:* Signe Byrge Sørensen; *Durata:* 122'; *Paese:* Norvegia/Danimarca/Inghilterra; *Anno:* 2012

### ***Captivated: The Trials of Pamela Smart***

*Regia:* Jeremiah Zagar; *Fotografia:* Naiti Gàmez; *Montaggio:* Keiko Deguchi; *Musiche:* T. Griffin; *Produttore:* Lori Cheatle; *Durata:* 102'; *Paese:* Usa; *Anno:* 2014

### ***A German Life***

*Regia:* Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Floria Weigensamer; *Soggetto:* Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Floria Weigensamer; *Fotografia:* Frank Van Vught; *Montaggio:* Christian Kermer; *Produttore:* Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Floria Weigensamer; *Durata:* 113'; *Paese:* Austria; *Anno:* 2016

### ***O.J.: Made in America***

*Regia:* Ezra Edelman; *Soggetto:* Ezra Edelman; *Fotografia:* Nick Higgins; *Montaggio:* Bret Granato, Maya Mumma, Ben Sozanki; *Musiche:* Gary Lionelli; *Produttore:* Ezra Edelman, Caroline Waterlow, Tamara Rosenberg, Nina Krstic, Deirdre Fenton, Libby Geist, Erin Leyden, Connor Schell; *Durata:* 467'; *Paese:* Usa; *Anno:* 2016

### ***Casting JonBenet***

*Regia:* Kitty Green; *Soggetto:* Kitty Green; *Fotografia:* Michael Latham; *Montaggio:* Davis Coombe; *Musiche:* Nathan Larson; *Produttore:* Kitty Green, Scott Macaulay, James Schamus; *Durata:* 80'; *Paese:* Usa; *Anno:* 2017

## **DOCU-SERIE TV**

### ***Soupçons - The Staircase***

*Autore:* Jean-Xavier de Lestrade; *Regia:* Jean-Xavier de Lestrade; *Fotografia:* Jean-Xavier de Lestrade, Isabelle Ravazet, Pierre Milon; *Montaggio:* Scott Stevenson, Jean-Pierre Bloc, Sophie Brunet, Adam Lichtenstein; *Musiche:* Jocelyn Pook, Joel Goodman; *Produttore:* Jean-Xavier de Lestrade, Allyson Luchak, Denis Poncet, Matthieu Balghiti; *Network:* Canal+, Netflix; *Durata:* 45' (13 episodi); *Paese:* Francia/Usa; *Anno:* 2004 - 2018

### ***The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst***

*Autori:* Andrew Jarecki, Marc Smerling, Zachary Stuart-Pontier; *Regia:* Andrew Jarecki; *Fotografia:* Marc Smerling; *Montaggio:* Zachary Stuart-Pontier; *Musiche:* West Dylan Thordson, John Kusiak; *Produttore:* Andrew Jarecki, Mark Smerling; *Network:* HBO; *Durata:* 38'-51' a episodio (6 episodi); *Paese:* Usa; *Anno:* 2015

### ***Making a Murderer***

*Autori:* Moira Demos, Laura Ricciardi; *Regia:* Moira Demos, Laura Ricciardi; *Fotografia:* Moira Demos, Iris Ng, Nelson Walker III, Erik Ljung; *Montaggio:* Moira Demos, Brian Johnson, Mona Davis, Frédéric Tchong, Mary Mahardt; *Musiche:* Kevin Kiner; *Produttore:* Moira Demos, Laura Ricciardi, Lisa Nishimura, Adam Del Deo; *Network:* Netflix; *Durata:* Prima stagione 47' - 66' (10 episodi), Seconda stagione 57' - 66' (10 episodi); *Paese:* Usa; *Anno:* 2015 - in corso

### ***The Keepers***

*Autori:* Ryan White; *Regia:* Ryan White; *Fotografia:* John Benam, David Jabson; *Montaggio:* Kate Amend, Mark Harrison, Helen Kearns; *Musiche:* Blake Neely; *Produttore:* Josh Braun, Bet Cotner, Jessica Hargrave, Lisa Nishimura, Ryan White; *Network:* Netflix; *Durata:* 56' (7 episodi); *Paese:* Usa; *Anno:* 2017

### ***Wormwood***

*Autori:* Kieran Fitzgerald, Steven Hathaway, Molly Roksasz; *Regia:* Errol Morris; *Fotografia:* Ellen Kuras, Igor Martinovic; *Montaggio:* Steven Hathaway; *Interpreti:* Peter Sarsgaard, Christian Camargo, Molly Parker, Jimmi Simpson, Scott Shepherd, Tim Blake Nelson, Michael Chernus; *Musiche:* Paul Leonard-Morgan; *Scenografia:* Marina Parker; *Produzione:* Julie Ahlberg; *Network:* Netflix; *Durata:* 40' - 48' (6 episodi); *Paese:* Usa; *Anno:* 2017

## *Ringraziamenti*

Ringrazio la Professoressa Luisella Farinotti per avermi sempre seguita con attenzione e scrupolo nell'attività di ricerca e di scrittura della tesi, guidandomi anche umanamente in un percorso per me spesso difficile. Senza di lei in questi anni mi sarei persa e le sono debitrice per la pazienza che spesso le ho richiesto. La mia gratitudine va inoltre alla Professoressa Marina Sbisà: il suo lavoro teorico su Austin è stato centrale nella mia riflessione sulla performatività ed è stata per me un'interlocutrice preziosissima sia per quanto riguarda i temi filosofici discussi sia per l'analisi dei testi filmici. Ringrazio poi la Professoressa Alice Cati e il Professor Renato Boccali per la loro disponibilità e per i loro utili consigli.

Infine, sono grata a Giulia per aver sempre creduto in me, anche e soprattutto quando io non riuscivo a farlo. A lei, che in questi quattro anni è stata la mia famiglia, dedico questo lavoro.