

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021  
ISSN 2611-3309

SAMUEL ANTICHI

*This should be the place. Ri-disegnare il traumascape  
nel cinema documentario post-traumatico*

*This should be the place. Re-mapping traumascape  
in the post-traumatic contemporary documentaries*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Il concetto di trauma, nella sua declinazione storica o personale, ha assunto ormai un ruolo centrale nel cinema documentario contemporaneo, che non si presenta semplicemente come parte di un processo volto alla mera rappresentazione dell'evento ma diventa in sé uno strumento epistemologico, capace di orientare lo studio delle modalità attraverso le quali memoria e rielaborazione vengono costruite nell'atto stesso di filmare. Il cinema documentario post-traumatico si interroga sulla relazione che intercorre tra trauma storico e le modalità, così come le forme, per rappresentarlo. Il seguente contributo si pone l'obiettivo di esplorare un aspetto chiave per riflettere sulla ri-messa in scena del trauma nel cinema documentario contemporaneo ovvero il rapporto che si instaura tra spazio, evento e memoria. Nello specifico prenderò in esame *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia della luce*, Guzmán 2010), *Dubina dva* (*Depth Two*, Glavonic 2016) e *Le dernier des injustes* (*L'ultimo degli ingiusti*, Lanzmann 2013), film che ri-disegnano e riconfigurano il paesaggio, riscoprendo le tracce traumatiche, seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato.

The concept of trauma, in its historical or personal declination, has now assumed a central role in contemporary documentary cinema, which is not simply aimed at the mere representation of the event but it becomes an epistemological tool in order to orient memory and re-elaboration processes. Post-traumatic documentary cinema reflects on the relationship between historical trauma and the forms for representing it. The present contribution aims to explore a key aspect concerning re-enacting trauma in contemporary documentary cinema, namely the relationship between space, event and memory. Specifically, I will examine *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia for the Light*, Guzmán 2010), *Dubina dva* (*Depth Two*, Glavonic 2016) and *Le dernier des injustes*

(*The Last of the Unjust*, Lanzmann 2013), films that reconfigure the landscape, rediscovering the traumatic traces, even if they are invisible apparently, in spaces haunted by the ghosts of the past.

**PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

trauma; paesaggio; memoria; cinema documentario  
trauma; landscape; memory; documentary cinema



SAMUEL ANTICHI

*This should be the place. Ri-disegnare il traumascape  
nel cinema documentario post-traumatico*

Il trauma, nella sua declinazione storica o personale, ha assunto ormai un ruolo centrale nel cinema documentario contemporaneo che diventa parte attiva del processo di ri-elaborazione dell'esperienza. Il documentario post-traumatico<sup>1</sup>, nonostante sia difficilmente associabile ad un genere o filone, data la sua natura politestuale e ibrida, si interroga sulla relazione che intercorre tra il trauma storico e le modalità, così come le forme, per rappresentarlo, diventando uno strumento conoscitivo capace di rileggere e riformulare il passato. Il seguente contributo si pone l'obiettivo di esplorare un aspetto chiave per riflettere sulla ri-messa in scena del trauma nel cinema documentario contemporaneo, ovvero il rapporto che si instaura tra spazio, evento e memoria<sup>2</sup>. Nello specifico prenderò in esame *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia della luce*, Guzmán 2010), *Dubina dva* (*Depth Two*, Glavonic 2016) e *Le dernier des injustes* (*L'ultimo degli ingiusti*, Lanzmann 2013), film che ri-disegnano il paesaggio agli occhi dello spettatore, riscoprendo le tracce traumatiche,

seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato.

Indagando sulle politiche della memoria, sulle funzioni sociali e culturali del ricordo, Patrizia Violi sottolinea come si siano moltiplicati, specialmente negli ultimi anni, musei e memoriali legati ad un avvenimento traumatico<sup>3</sup>. La studiosa propone la distinzione tra luoghi creati ex novo con funzione commemorativa e memoriale che contribuiscono a riflettere e proseguire una revisione critica del passato, ricostruire una storia seppur parziale, e i luoghi del trauma, ovvero gli spazi originariamente deputati alla prigionia e allo sterminio in cui si è consumato ed è stato esperito direttamente il trauma. Questi ultimi luoghi subiscono un profondo processo di de-semantizzazione e ri-semantizzazione, perdendo il senso originario per acquisirne uno nuovo nel momento in cui vengono trasformati in siti<sup>4</sup>. Il sito del trauma è dunque “un memoriale che elabora una traccia esistente e sorge nel luogo stesso dove si sono consumati orrori ed eccidi di vasta scala; campi di concentramento, di detenzione e tortura successivamente trasformati in luoghi museali e aperti al pubblico” (Violi 2014: 43). Oltre a conservare la memoria dell’evento di cui recano testimonianza, i siti trasformano radicalmente la loro funzione e il loro senso, non un semplice deposito di memoria ma mediatori e produttori di memoria.

Maria Tumarkin conia invece il termine *Traumascapes* facendo riferimento ai luoghi in cui sono avvenuti attacchi terroristici, catastrofi naturali, industriali o genocidi (Tumarkin 2005). Tuttavia, i *traumascapes*, oltre ad essere stati teatro di un evento traumatico, possono considerarsi “luoghi di innegabile potere e vasto significato culturale (e transculturale) nel mondo Occidentale” (Tumarkin 2019: 4). L’importanza e il valore centrale del *Traumascapes* è dato anche dalla natura dell’esperienza traumatica, un evento che viene esperito e ri-esperito attraverso il tempo e le generazioni. Oltre ad essere luoghi fisici in cui sono

avvenute esperienze traumatiche, questi spazi sono costituiti e formati a partire dal processo individuale e collettivo, rituale e privato, di commemorazione, lutto e rimembranza, che mostra le tracce del trauma nel tempo presente. Non tutti i luoghi in cui avviene una tragedia diventano *traumascape*, dal momento che sono necessari alcuni presupposti concernenti le conseguenze di un evento traumatico, che non includono il numero delle vittime, il grado di devastazione, la copertura mediatica, ma la condivisione di un certo tipo di esperienza e le tracce che il sito conserva nel tempo. Il *traumascape* in questo modo costruisce e riunisce una comunità.

Se i luoghi del trauma contribuiscono a riformulare il passato attraverso forme di memorializzazione, il cinema documentario, come produttore e mediatore della memoria, ha la potenzialità di ri-disegnare il paesaggio, riconfigurarlo, riscoprire le tracce traumatiche. Patricio Guzmán nel film *Nostalgia de la luz* decide di concentrarsi sul paesaggio inteso come un enorme archivio, effettuando una lettura e una ricerca archeologica, da diverse prospettive, atte a riscoprire, restaurare ed evidenziare le tracce di un trauma storico<sup>5</sup>. La ricerca nel passato diventa una ricerca nel paesaggio, non il *cityscape* di una città ma il deserto di Atacama, che si estende tra le Ande e la cordigliera cilena. Il clima estremamente arido e inospitale di questo luogo ha reso praticamente impossibile lo sviluppo di qualunque tipo di forma di vita. Le immagini del paesaggio vengono commentate dalla voce over: “Immagino che l’uomo presto camminerà sulla superficie di Marte. Questo suolo sotto i miei piedi ha una forte somiglianza con un mondo molto lontano. Non c’è niente. Nessun insetto, animale, uccello. Tuttavia, è pieno di storia”.

Un luogo spoglio che risulta morto per lo sguardo umano ma che contiene e conserva al proprio interno, negli innumerevoli strati e livelli di sedimentazione che compongono il sotto-suolo, moltissime storie e memorie. Nell’immensità di questo

spazio si trovano incisioni risalenti all'anno 1000, rovine Inca, così come Chacabuco, il più grande campo di concentramento, ormai abbandonato, dei tempi della dittatura di Pinochet<sup>6</sup>. Nel deserto non sono solo sepolti reperti e resti archeologici preziosissimi ma anche segni e tracce di violenza, i resti delle civiltà pre-colombiane come simbolo del colonialismo cileno, così come i corpi di un altro popolo scomparso, oppresso e ucciso durante il regime dittatoriale. Materia antica e materia più recente, materia ancora oscura su cui il film cerca di gettare luce. Il deserto è terreno di differenti ricerche che seppur distanti, per prospettiva e sguardo, convergono all'interno della narrazione. Tra gli astronomi che esplorano le immensità e la vastità del cielo e dell'universo, gli archeologi che sondano il terreno per scovare delle tracce delle civiltà pre-colombiane, c'è un altro gruppo di ricerca, composto dai parenti dei *desaparecidos* che sperano di poter trovare, sepolti nel terreno arido del deserto, i resti dei propri cari.

Se la nitidezza del cielo sopra Atacama lo ha reso un luogo unico per lo studio delle stelle, tanto da ospitare il più grande osservatorio del mondo, la vacuità di quel deserto, arido ma ricco di segreti nascosti, oggetti perduti ed ossa sepolte, diventa "metafora del *memoryscape* cileno" (Murphy 2016: 274). Il deserto cristallizza e ingloba la traccia passata all'interno dei suoi strati, un processo di conservazione, immagine e reperto che diventano archeologia ma anche rimozione dalla superficie. Gli studiosi cercano le risposte nel tempo remoto quando invece a venir obliato è il passato prossimo (Epps 2017). Come afferma una delle donne che sta cercando i resti di un *desaparecido*: "Vorrei che i telescopi non osservassero solo il cielo ma potessero vedere attraverso la terra. Setacceremo con il telescopio il terreno, guardando verso il basso, ringraziando le stelle per averci aiutato a ritrovarli ... Sto solo sognando"<sup>7</sup>. Se la storia e la ricerca volgono lo sguardo al passato, il processo di

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

Come sottolineano Marianne Hirsch e Leo Spitzer, riflettendo sul valore testimoniale degli oggetti preservati dopo l'Olocausto, facendo riferimento in particolar modo agli album di fotografie appartenenti alle vittime del genocidio, questi materiali "portano tracce di memoria del passato... e incarnano il vero processo di questa trasmissione" (Hirsch, Spitzer 2006: 355). Dal momento che molti degli oggetti rinvenuti, a differenza delle fotografie, non sono direttamente riconducibili ad un possessore, la ricerca delle donne da individuale diviene collettiva. Vengono raccolti e collezionati nuovi materiali, nuove immagini che possano formare una contro-storia. La ricerca si estende coinvolgendo anche i figli delle donne che aiutano le madri a recuperare i resti dei familiari. Lo scavo in questo modo diventa anche processo di costruzione della memoria da parte delle seconde generazioni che hanno vissuto il trauma storico della dittatura in maniera indiretta, attraverso le immagini, gli oggetti, i racconti, i ricordi e i comportamenti trasmessi all'interno della famiglia e della cultura in generale<sup>8</sup>. Ad emergere è il concetto di *post-memory*, teorizzato da Marianne Hirsch, forma "distinta dalla memoria da una distanza generazionale e

dalla storia da una connessione personale” (1997: 22). Secondo quanto afferma la studiosa:

La post-memoria è una forma di memoria potente e molto particolare precisamente per la sua connessione agli oggetti, è mediata non tramite il ricordo ma attraverso creazione e un investimento immaginativo. [...] La post-memoria caratterizza l’esperienza di persone cresciute sotto il dominio di narrazioni che hanno preceduto la loro nascita, le cui storie personali, arrivate in seguito, sono forzate a farsi da parte dalle storie della generazione precedente, storie che hanno preso forma da eventi traumatici che non possono essere né compresi né ricreati (22).

Nel contatto e nell’interazione tra gli individui e il paesaggio inteso come archivio, il film riflette su nuovi processi storiografici, la materialità della storia e i segni delle sue tracce, dei suoi artefatti. Figure e oggetti nel paesaggio riempiono il silenzio della narrazione ufficiale. *Nostalgia de la luz* restituisce dunque un *affective o faceified landscape*, come sottolinea Jones (2013). I corpi emergono dal terreno per dare testimonianza, dimostrando come anche la storia possa essere racchiusa e incapsulata nel paesaggio. Il deserto, da immagine di indicibili e imperscrutabili assenze, simbolo dell’impossibilità di arrivare alla verità gli orrori perpetrati dal regime, diventa terreno di ostinata ricerca e re-interpretazione del passato. Il luogo diventa dunque la traccia stessa, impronta di un segno traumatico, immagine che contrasta la dimenticanza.

A concentrarsi sul profilo del paesaggio, per raccontare ciò che resta di una guerra, di un genocidio, il dolore dei vivi e l’ombra dei morti, è anche *Dubina dva* di Ognjen Glavonic. Il film esplora un episodio poco conosciuto della guerra del Kosovo avvenuto nel 1999. In apertura si fa riferimento al ritrovamento di un camion nel Danubio, presso la cittadina di Tekija,



al confine tra Serbia e Romania. Al suo interno vengono rinvenuti cinquantacinque cadaveri di civili albanesi. Il documentario unisce differenti testimonianze, punti di vista opposti che si intersecano e si incrociano nella ricostruzione dell'accaduto. Grazie al supporto dell' *Humanitarian Law Center*, nonostante le reticenze delle persone coinvolte, Glavonic riesce ad ottenere e ad utilizzare circa quattrocento ore di testimonianze registrate durante il processo avvenuto vent'anni prima per crimini di guerra. La verità ufficiale viene riformulata a partire dai singoli frammenti. Ad alternarsi sono i racconti di alcune donne miracolosamente sopravvissute al massacro, di uno dei poliziotti che guidò il trasporto, così come le parole del medico legale, straniero, incaricato di analizzare il DNA delle vittime. Come dichiara il regista in un'intervista: "L'idea era quella di adottare una logica differente per parlare di guerra, per provare a ripristinare un ragionamento che è stato impedito dal nazionalismo e dalla propaganda negazionista" (Petrovic 2016).

Non viene mai mostrato il volto dei testimoni. La *voce over* accompagna lunghi piani sequenza che mostrano desolazione, degrado, rovine che segnano il paesaggio, sacchi sparsi nell'erba, cumuli di plastica coprono alberi spogli, enormi cave si stagliano sulle colline, strade perdute nella notte, acque inquinate, pneumatici accatastati, discariche a cielo aperto, muri con crepe crivellati da proiettili e detriti. Le rovine che frammentizzano l'ambiente sembrano designare un luogo in cui è avvenuto un trauma, il paesaggio urbano diventa potenziale paesaggio del terrore. Il viaggio per immagini conduce lo spettatore in un luogo che, seppur apparentemente anonimo e privo di vita, conserva e incarna le tracce di un trauma. Il *traumascape* è infestato dai fantasmi del passato, uno spazio in cui collidono l'immaginazione e la memoria repressa<sup>9</sup>. Ogni racconto viene cristallizzato nella memoria attraverso la forma filmica e associato ad un'immagine, al luogo in cui si è consumato il crimine.

Analogamente al caso precedente, possiamo considerare il film come uno *psychogeographical documentary*, facendo riferimento al concetto elaborato da Villarmeá lvarez, dal momento che sottolinea una connessione tra “l’attuale sguardo sul paesaggio” e “le sue precedenti incarnazioni” (Villarmeá lvarez 2015: 40).

La strategia contemplativa dei due esempi citati fa emergere quindi un *blinking space*, “uno spazio cinematografico in cui le tracce del passato e del presente sono mostrate simultaneamente” (2016: 33). Se Guzmán adotta uno sguardo archeologico, per sottolineare una continuità temporale tra periodi distanti tra loro, in *Dubina dva* la combinazione di due temporalità simultanee avviene attraverso il commento sonoro, uno *spectral soundscape* (2019) che ri-disegna e ri-semantizza il paesaggio in *traumascap*e. Le testimonianze del processo per crimini di guerra re-instaurano e riscoprono le memorie superando l’oblio dialogico che le aveva rimosse. Prima della costruzione di un memoriale, della formazione di un luogo di pellegrinaggio o di commemorazione, il regista compie un viaggio tra piccoli villaggi della Serbia fino al luogo in cui nel 2001 e 2002, nei pressi di Belgrado, sono state scoperte cinque enormi fosse comuni dove venivano gettati i cadaveri durante la guerra. *Dubina dva* ristabilisce dunque il nesso di continuità tra evento, esperienza e spazio. Luoghi in rovina, anonimi, incolori e vuoti, in cui è lo spettatore a dover immaginare l’orrore accaduto, acquistano un nuovo valore testimoniale arrivando ad incarnare la sofferenza di cui sono stati teatro. Le tracce traumatiche ritornano visibili.

A porre l’accento sui luoghi fisici del trauma, ormai abbandonati e trascurati, così come su quelli poi trasformati in siti memoriali, è anche Lanzmann in *Shoah* (1985) e successivamente in *Le dernier des injustes*<sup>10</sup>. Questi spazi assumono la funzione di *memory trigger*, nel momento in cui il soggetto, attraverso la

pratica del *re-enactment*, performa e ri-mette in scena la propria esperienza dove è avvenuto l'accaduto in una testimonianza *site-specific*. Riflettendo sulla natura controversa di questi spazi, che promuovono sia intenti di inclusione che di esclusione, per quanto concerne determinati ricordi nella memoria collettiva e culturale, il regista identifica questi luoghi come *les non-lieux de la mémoire* (Lanzmann, Gantheret 1986). Lanzmann descrive il vuoto e il completo senso di oblio che contraddistingue questi spazi, facendo riferimento ai luoghi abbandonati in cui si è consumata un'uccisione di massa<sup>11</sup>. Nonostante possano sembrare ambienti tranquilli e pacifici, invisibili e trasparenti, dal momento che non vengono colti e distinti dall'occhio del passante, tra le fronde degli alberi e tra le rocce, emergono ancora le tracce di un passato traumatico. Il regista parla di questo aspetto in un'intervista rilasciata ai *Cahiers du Cinéma*, "Non c'era niente, il vuoto più completo, e dovevo fare un film sulla base di questo nulla" (Lanzmann, Chevrie, Le Roux 2016: 786).

La riflessione sulla natura di questi luoghi emerge a partire dall'incipit di *Shoah*, nel momento in cui Simon Srebnik non riesce a riconoscere il campo di concentramento di Chelmno, ormai ridotto a poche rovine nascoste tra l'erba. Come sottolinea il regista, i non luoghi della memoria non sono spazi completamente dimenticati e rimossi, ma costituiscono una parte attiva nei processi sociali delle comunità che risiedono nelle vicinanze. Tuttavia, molti di questi luoghi sono spazi anonimi, non segnalati, spazi tabù in cui è vietato costruire, edificare abitazioni così come forme di ricordo. I non luoghi della memoria, *traumascape*s che non sono stati ancora istituzionalizzati come siti commemorativi, dislocati e localizzati fuori dal tessuto urbano, incarnano una peculiare mescolanza di negazione e rimembranza. La comunità locale che vive in prossimità di questi luoghi molto spesso decide di nascondere e occultare le tracce del passato traumatico, evitando di segnalare adeguatamente questi spazi o

di trasformarli in teatri di cerimonie commemorative. La definizione proposta da Lanzmann si pone in contrapposizione al concetto di *lieux de mémoire*, formulata da Pierre Nora. I luoghi di memoria mantengono un equilibrio tra passato e presente, spazi materiali e simbolici, e sono contraddistinti da un senso di continuità in cui prevale la relazione della memoria con la storia (Nora 1984-1992). I luoghi delineati dal filosofo francese comprendono monumenti, musei, siti commemorativi, cimiteri di guerra ma anche archivi e biblioteche, romanzi, simboli e personaggi che caratterizzano un paese. Come sottolinea lo studioso, “l’imperativo della nostra epoca non consiste solo nel preservare qualunque cosa, ogni indicatore della memoria anche quando non siamo sicuri di che memoria indichi, ma anche di produrre archivi” (Nora 1989). I luoghi della memoria emergono a seguito della de-ritualizzazione che caratterizza l’epoca moderna, dal momento che non ci sono più i *milieux de mémoire*, ambienti in cui la memoria è parte reale dell’esperienza quotidiana. I luoghi della memoria raccolgono, riuniscono e sacralizzano i resti e i frammenti del passato che diventano i riti di una civiltà ormai priva di qualunque processo rituale (Rothberg 2010).

Per concludere, se i luoghi del trauma contribuiscono a ricostruire e riformulare il passato attraverso forme di memorializzazione, il cinema documentario post-traumatico invita lo spettatore ad un ripensamento critico e immaginifico di questi spazi che assumono un nuovo valore testimoniale. Cristallizzando la memoria delle vittime nel paesaggio, i casi presi in esame, riconfigurano il ricordo, preservandolo dallo scorrere del tempo, salvandolo dall’oblio. Alternando un approccio osservativo e contemplativo con uno sguardo archeologico o con uno *spectral soundscape*, gli esempi analizzati ri-disegnano e ri-semantizzando i luoghi del trauma in *traumascapes*, facendo emergere tracce materiali ed elementi simbolici che acquisiscono una significativa relazione con la memoria collettiva.

## NOTE

<sup>1</sup> Il concetto di cinema post-traumatico viene elaborato da Joshua Hirsch facendo riferimento ai film che si confrontano con la latenza del trauma, l'accadimento dell'esperienza e la sua successiva ricomposizione e figurazione audiovisiva; cfr. Hirsch (2004).

<sup>2</sup> Come sottolinea Janet Walker, la Trauma Theory, elaborata dalla scuola di Yale, ha sicuramente dato vita ad un prezioso dibattito concernente "la temporalità, la verità storica e gli enigmi che l'esperienza traumatica fornisce, ma significativamente meno attenzione è stata rivolta agli aspetti spaziali" (2010: 48). La studiosa fa riferimento al concetto di *belatedness*, proposto da Cathy Caruth, e alla struttura dell'esperienza traumatica che "risiede precisamente nella sua latenza, nel suo rifiuto di essere localizzata semplicemente, nella sua insistenza di apparire al di fuori dei legami di un singolo luogo e tempo" (Caruth 1995: 8). Walker propone invece uno *Spatial Turn* all'interno del terreno di ricerca dei Trauma Studies, prendendo in esame una serie di documentari tra cui *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (Lee 2006), *Trouble the Water* (Lessin, Deal 2008), che si concentrano sulle conseguenze dell'uragano Katrina, tra i più devastanti disastri naturali che hanno colpito gli Stati Uniti. La studiosa identifica queste produzioni come *documentaries of return*, riflettendo su come le *situated testimony*, le "perorazioni site-specific e le visite nel luogo" siano "manifestazione di uno spazio traumatico, distanziato, e non collocabile all'interno della contemporanea geografia della sofferenza" (Walker 2010: 48). Per una panoramica generale sulla Trauma Theory e le successive ridefinizioni si rimanda ad esempio a (Kaplan 2005; Radstone 2007; Bond, Craps 2019; Jerrold, Ringel 2019). La bibliografia secondaria si cita sempre in traduzione nostra facendo riferimento alla pagina dell'edizione originale.

<sup>3</sup> Sharon Macdonald parla di *memorylands*, dove il paesaggio è costellato da "prodotti della memoria collettiva, siti commemorativi, memoriali, musei, placche e installazioni atte a ricordarci delle storie che altrimenti andrebbero perdute" (Macdonald 2008: 1).

<sup>4</sup> Sergei Loznitsa nel film *Austerlitz* (2016) illustra e delinea i rischi dell'annullamento della consapevolezza e la produzione della dimenticanza e dell'oblio nella formazione di siti memoriali. L'opera mostra il comportamento dei visitatori, ripresi in maniera più o meno consapevole, e il loro relazionarsi, rappresentarsi e rappresentare un luogo del trauma come il campo di concentramento di Sachsenhausen, diventato ormai nota attrazione turistica nei pressi di Berlino. Su questo aspetto cfr. Del Bò (2017), Guerra (2020).

<sup>5</sup> Il cinema documentario cileno ha riflettuto in maniera approfondita sulla memoria storica del paese, investigando, scoprendo e revisionando in maniera critica le tracce traumatiche lasciate dalla dittatura, offrendo uno spazio per la testimonianza e il racconto dei sopravvissuti così come dei perpetratori. Questo aspetto include in particolar modo il racconto personale della seconda generazione di cineasti e la modalità indiretta e mediata in cui hanno esperito il trauma della dittatura. Per un approfondimento cfr. Traverso (2018).

<sup>6</sup> Estesa per sessantadue ettari, la città negli anni Venti del Novecento ospitò i minatori che operavano nelle cave per l'estrazione del salnitro. Dopo essere stata abbandonata agli inizi degli anni Quaranta, venne riconvertita in un campo di concentramento durante la dittatura cilena. A partire dal settembre 1973, a Chacabuco, vennero rinchiusi circa 2200 prigionieri (Gómez-Barris 2012).

<sup>7</sup> Come sottolinea l'astronomo Galaz, l'indagine scientifica ha una profonda differenza rispetto alla ricerca compiuta dalle mogli dei desaparecidos. "Noi possiamo andare a dormire serenamente dopo ogni notte spesa ad osservare il passato. La nostra ricerca non disturba il nostro sonno. Il giorno dopo, ci immergiamo nuovamente nel passato senza problemi. Contrariamente, per queste donne deve essere difficile andare a dormire dopo aver cercato invano i resti dei propri cari. Non dormiranno fino a che non li avranno trovati. Questa è la differenza maggiore. Non c'è paragone.... Fino a quando non avranno trovato i loro cari, non avranno pace".

<sup>8</sup> Alice Cati (2015) riflette sulla relazione tra le fotografie di famiglia e le pratiche del ricordo in risposta alla campagna di repressione promossa dalla dittatura cilena e argentina, attraverso l'analisi di differenti casi di studio, tra cui i progetti fotografici *Good Memory* (Buena Memoria, 1997) di Marcelo Brodsky e *Absences* (Ausenc'as, 2006) di Gustavo Germano oltre che i film *Fernando ha vuelto* (Fernando Returns, Caiozzi 1998) e *Nostalgia de la luz*.

<sup>9</sup> Lo scrittore e giornalista austriaco Martin Pollack nel suo report descrive i paesaggi della Polonia, Ucraina, Austria e Slovenia come contaminati, luoghi scelti per le uccisioni di massa eseguite clandestinamente e poi occultate con la massima segretezza. Pollack indaga e investiga criticamente il paesaggio, il suo modellarsi, scavando nelle pieghe dell'oblio per riportare alla luce le vittime "sepolte da qualche parte in tombe senza nome, livellate con il terreno in modo che appaiano parte dell'ambiente circostante, così che nessuno le potesse trovare" (Pollack 2014: 24).

<sup>10</sup> Lanzmann propone un'intervista realizzata nel 1975 a Benjamin Murelstein, ultimo presidente del Consiglio Ebraico del ghetto di Terezin (contributo che avrebbe dovuto inizialmente essere parte di Shoah). Nonostante

riuscì a salvare migliaia di ebrei dallo sterminio nazista, a causa del lavoro svolto per i tedeschi, l'uomo venne accusato di collaborazionismo e gli fu impedito di recarsi in Israele. Il regista alterna frammenti della lunga intervista all'unico sopravvissuto dei decani, autorità scelte dai nazisti per soprintendere l'amministrazione dei ghetti, con immagini riprese nel tempo presente. Lanzmann, ormai ottantanovenne, guida lo spettatore nei luoghi che caratterizzano il racconto del rabbino mostrando come appaiano oggi, ripercorrendo le tracce degli ebrei austriaci che da Vienna venivano trasportati nelle campagne della Repubblica Ceca e poi verso il campo di concentramento di Theresienstadt.

<sup>11</sup> Lanzmann identifica questi luoghi anche come les lieux défigurés (Lanzmann, Gantheret 1986).

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beulens, Gert; Durrant, Samuel, Eaglestone, Robert, eds. (2013), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, New York-London, Routledge.
- Bond, Lucy; Craps, Stef (2019), *Trauma*, London-New York, Routledge.
- Caruth, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore-London, John Hopkins University Press.
- Cati, Alice (2015), "Private Images in Place of the Beloved Bodies: Relics Against the Politics of Disappearance", *Cinéma & Cie*, 15/24: 79-91.
- Del Bò, Corrado (2017), *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*, Roma, Carocci.
- Epps, Brad (2017), "The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's *Chile, La Memoria Obstinada*, and *Nostalgia De La Luz*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26/4: 483-502.
- Gómez-Barris, Macarena (2012), "Atacama Remains and Post-Memory", *Media Fields Journal*, 5: 1-16.
- Guerra, Michele (2020), *Il limite dello sguardo. Oltre i confini dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

- Hirsch, Joshua (2004), "Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary", *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, eds. A. Kaplan, B. Wang, Hong Kong, Hong Kong University Press: 93-122.
- Hirsch, Marianne (1977), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne; Spitzer, Leo (2006), "Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission", *Poetics Today*, 27/2: 353-383.
- Jerrold, Brandell; Ringel, Shoshana, eds. (2019), *Contemporary Directions in Trauma Theory, Research, and Practice*, New York, Columbia University Press.
- Jones, David (2013), "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in *Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light* (2010)", *Third Text*, 27/6: 707-722.
- Kaplan, Ann (2005), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Lanzmann, Claude; Chevrie, Marc; Le Roux, Hervé (1986), "Site and Speech: An interview with Claude Lanzmann about Shoah (1985)", *The Documentary Film Reader, History, Theory, Criticism*, ed. J. Kahana, New York, Oxford University Press, 2016: 784-793.
- Lanzmann, Claude; Gantheret, François (1986), "L'Entretien de Claude Lanzmann. Les non-lieux de mémoire", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 33: 293-305.
- Macdonald, Sharon (2008), *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London, Routledge.
- Murphy, Kaitlin (2016), "Remembering in Ruins: Touching, Seeing and Feeling the Past in *Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light* ([2010] 2011)", *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 13/3: 265-281.
- Nora, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, 26: 7-24.
- (1984-1992), *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Paris, Gallimard.



- Petrovic, Anja (2016) "Depth Two: An Illusion-Destroying Documentary Thriller", *Balkanist*, 12 Aug. <https://balkanist.net/depth-two-an-illusion-destroying-documentary-thriller/>
- Pollack, Martin (2014), *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*, Salzburg, Residenz Verlag, trad. it. a cura di M. Maggioni, *Paesaggi contaminati*, Rovereto, Keller, 2014.
- Radstone, Susannah (2007), "Trauma Theory: Contexts, Politics", *Paragraph*, 30/1: 9-29.
- Rothberg, Michael (2010), "Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de Mémoire", *Yale French Studies*, 118-119: 3-12.
- Traverso, Antonio (2018), "Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors", *Humanities*, 7/1: 1-16.
- Tumarkin, Maria (2005), *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne, Melbourne University Press.
- (2019), "Twenty Years of Thinking about Traumascapes", *Fabrications*, 29/1: 4-20.
- Villarme Ivarez, Ivan (2015), *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, London and New York, Wallflower Press.
- (2016), "Blinking Spaces: Koyaanisqatsi's Cinematic City", *Culture, space and power: Blurred lines*, eds. J. Suarez, D. Walton, Lanham, MD. Lexington Books: 33-43.
- (2019), "Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries", *New Approaches to Cinematic Space*, eds. F. Rosario, I. Villarme Ivarez, New York and London, Routledge: 111-128.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Walker, Janet (2010), "Moving Testimonies and the Geography of Suffering: Perils and Fantasies of Belonging after Katrina", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24/1: 47-64.

## FILMOGRAFIA

*Austerlitz*, Dir. Sergei Loznitsa, Germania, 2016.

*Le dernier des injustes (L'ultimo degli ingiusti)*, Dir. Claude Lanzmann, Francia, 2013.

*Dubina dva (Depth Two)*, Dir. Ognjen Glavonic, Francia, Serbia 2016.

*Fernando ha vuelto (Fernando Returns)*, Dir. Silvio Caiozzi, Argentina, 1998.

*Nostalgia de la luz (Nostalgia della luce)*, Dir. Patricio Guzmán, Cile, 2010.

*Shoah*, Dir. Claude Lanzmann, Francia, 1985.

*Trouble the Water*, Dir. Tia Lessin, Carl Deal, USA, 2008.

*When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, Dir. Spike Lee, USA 2006.