

In collaborazione con l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna

ANTROPOLOGIA MUSEALE

NUMERO
14
S



[CULTURE VISIVE: PAROLE CHIAVE DEGLI ANTROPOLOGI]

Abito (Gri), **Arte** (Cossa & Tiberini), **Confini** (Fabietti), **Differenze** (Lattanzi), **Digitale** (Marazzi), **Ecologia** (Grasseni & Ronzon), **Etnofiction** (Canevacci), **Film** (Pennacini), **Fonti** (Puccini), **Immagine** (Gallini), **Immateriale** (Ricci & Tucci), **Inquadrare** (Tiragallo), **Iperluogo** (Palumbo), **Marketing** (De Sanctis Ricciardone), **Memoria** (Marano), **Mimesi** (La Cecla), **Museo** (Kezich), **Oggetto** (Mirizzi), **Ordine** (Pasquinelli), **Osservazione partecipante** (Paggi), **Paesaggio** (Angioni), **Poetiche** (Clemente), **Produzione** (Piquereddu), **Realismo** (Simonicca), **Sguardo** (Turci), **Souvenir** (Padiglione), **Spazio figurativo** (Putti), **Sviluppo** (Malighetti), **Violenza** (Dei), **Visualismo** (Faeta), **Voce** (Caruso)

quadrimestrale | anno 4 | numero 14 | speciale 2006 | € 10,00

Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (convertito in L. 27/02/04 n. 46) art. 1 comma 1-DCB-B0
In caso di mancato recapito inviare a Imola UDR per la restituzione al mittente previo pagamento "resi"

sommario

pag. 5 **Introduzione**
Paolo Piquerreddu

pag. 6 **Presentazione**
Vincenzo Padiglione

pag. 9 **Abito**
Gian Paolo Gri

pag. 12 **Arte**
Egidio Cossa - Elvira Stefania Tiberini

pag. 15 **Confini**
Ugo Fabietti

pag. 18 **Differenze**
Vito Lattanzi

pag. 21 **Digitale**
Antonio Marazzi

pag. 24 **Ecologia**
Cristina Grasseni - Francesco Ronzon

pag. 27 **Etnofiction**
Massimo Canevacci

pag. 30 **Film**
Cecilia Pennacini

pag. 33 **Fonti**
Sandra Puccini

pag. 36 **Immagine**
Clara Gallini

pag. 39 **Immateriale**
Antonello Ricci - Roberta Tucci

pag. 42 **Inquadrare**
Felice Tiragallo

pag. 45 **Iperluogo**
Berardino Palumbo

pag. 48 **Marketing**
Paola De Sanctis Ricciardone

pag. 51 **Memoria**
Francesco Marano

pag. 54 **Mimesi**
Franco La Cecla

pag. 57 **Museo**
Giovanni Kezich

pag. 60 **Oggetto**
Ferdinando Mirizzi

pag. 63 **Ordine**
Carla Pasquinelli

pag. 66 **Osservazione partecipante**
Silvia Paggi

pag. 69 **Paesaggio**
Giulio Angioni

pag. 72 **Poetiche**
Pietro Clemente

pag. 75 **Produzione**
Paolo Piquerreddu

pag. 78 **Realismo**
Alessandro Simonicca

pag. 81 **Sguardo**
Mario Turci

pag. 84 **Souvenir**
Vincenzo Padiglione

pag. 87 **Spazio figurativo**
Riccardo Putti

pag. 90 **Sviluppo**
Roberto Malighetti

pag. 93 **Violenza**
Fabio Dei

pag. 96 **Visualismo**
Francesco Faeta

pag. 99 **Voce**
Fulvia Caruso

violenza televisiva

Negli ultimi anni si è molto discusso del Novecento come secolo della violenza. Si è trattato dell'epoca più violenta della storia? In realtà, diversi secoli precedenti avrebbero buoni motivi per aspirare ugualmente ad un simile titolo; e l'attuale, a giudicare dalle premesse, non scherza affatto. Tuttavia è evidente che il male novecentesco presenta alcune caratteristiche peculiari: ad esempio la sua "banalità", il ruolo che vi giocano la tecnologia e la burocrazia, la connotazione prima razzista e poi etnica. Tra queste peculiarità vi è senza dubbio il rapporto tra violenza e immagini. Rapporto per nulla nuovo, è vero: la rappresentazione della violenza ha sempre attratto in modo particolare sia la grande arte che la più popolare produzione di stampe¹. Ma è chiaro che la fotografia prima, poi il cinema e i media visuali elettronici, hanno introdotto dimensioni radicalmente nuove nel rapporto tra la violenza e la sua rappresentazione tramite immagini. Siamo di fronte, da un lato, alla plasmazione di un denso immaginario di violenza da parte della fiction cinematografica e televisiva; dall'altro, a una circolazione senza precedenti di rappresentazioni della violenza reale, che giunge fino ai fenomeni recenti delle "guerre in diretta" o della riproposizione all'infinito di episodi di torture e atrocità. In entrambi i casi, siamo di fronte a scenari che ridefiniscono la percezione soggettiva e pubblica della violenza, della sofferenza, del corpo, ponendo tale percezione in relazione ad altri elementi culturali quali le differenze di genere, le articolazioni identitarie, i sentimenti morali e religiosi. Si tratta dunque di un terreno di studio fecondissimo per le scienze sociali, che non da molto hanno cominciato ad affrontare.

Possiamo pensare a tre diversi aspetti o finalità delle immagini della violenza, che peraltro in molti casi si intrecciano e coesistono. In primo luogo, la rappresentazione fotografica/filmica costituisce una documentazione della violenza e una sua denuncia. Almeno alcune forme di violenza, infatti, hanno bisogno di restare nascoste: non possono consentire che un occhio estraneo invada lo spazio riservato del rapporto carnefice-vittima². In secondo luogo, la rappresentazione può costituire uno spettacolo della violenza. Proprio per il fatto di mostrare qualcosa di tendenzialmente nascosto, di non pubblico, le immagini di violenza si rivolgono ai desideri voyeuristici dello spettatore, trasformandosi in una sorta di pornografia. In terzo luogo, le immagini possono diventare elemento costitutivo della violenza stessa. In certe forme di tortura e di stupro, ad esempio, le videoriprese e la loro diffusione possono contribuire all'umiliazione della vittima, spostando paradossalmente su di essa il peso morale dell'evento. Oppure le immagini, insieme ai racconti, possono risultare determinanti nella costruzione di quella che Michael Taussig ha chiamato "cultura del terrore", in cui il rapporto di dominazione violenta penetra nel profondo delle più diffuse rappresentazioni culturali. Tornerò oltre su quest'ultimo punto. Vorrei intanto notare come l'ambiguità fra i primi due aspetti, documentazione-denuncia e spettacolo voyeuristico, sia una caratteristica in qualche modo strutturale delle rappresentazioni massmediali della violenza. Ciò dipende dal fatto, in sé ovvio, che ogni immagine fotografica o filmica della violenza è al tempo stesso una rappresentazione oggettiva e una messa in scena che punta ad ottenere effetti di realtà. Susan Sontag sottolinea la centralità della messa in scena fin dagli esordi ottocenteschi della fotografia di guerra, nel conflitto di Crimea e nella guerra civile americana, con gli scenari di devastazione e persino i resti umani accuratamente predisposti dai fotografi, e con le persone immobilizzate in pose rese neces-

Fabio Dei (Università di Pisa) prende in esame il rapporto tra violenza e immagini, sottolineando come l'immagine possa documentare e denunciare la violenza, ma possa anche al tempo stesso riprodurla mimeticamente o farsene strumento.

- 1 - Basterebbe pensare alla tradizione iconografica che riguarda l'inferno o l'apocalisse, dove i motivi pedagogici si fondono con l'affascinata esplorazione delle possibilità di un uso del corpo come strumento di dolore.
- 2 - Il disvelamento della verità rovescerebbe gli obiettivi politici che hanno spinto a compiere la violenza. È di solito (non sempre) il caso dei genocidi, della guerra ai civili o delle *dirty wars* sudamericane, della tortura. In questi casi, la rappresentazione si oppone di per sé alla violenza, ne contrasta l'azione denunciandone i colpevoli.

sarie dai lunghissimi tempi di esposizione della lastra. Non meno costruite, anche se in modi più raffinati, sono molte delle foto divenute nell'immaginario pubblico emblemi delle guerre o delle tragedie umanitarie novecentesche. "Nell'era della fotografia, dalla realtà si pretende sempre di più. L'evento reale può non essere abbastanza spaventoso, e perciò va potenziato; o reinterpretato in maniera più convincente" (Sontag 2003: 55).

Più forti sono le pretese realistiche dell'immagine, più è necessario che la realtà aderisca a un preesistente modello di significato. L'autenticità dell'immagine è una questione di stile; l'immediatezza dell'orrore può esser resa solo attraverso la mediazione retorica³. La funzione documentaria e quella estetica finiscono dunque per apparire inscindibilmente intrecciate – e anzi, l'una si realizza solo in virtù dell'altra. Proprio questo stretto legame apre problemi etici di grande portata, che riguardano il consumo delle immagini della violenza e del dolore nei circuiti dell'informazione e persino dell'intrattenimento massmediale: l'informazione dell'opinione pubblica globale avviene qui al prezzo di una rifunzionalizzazione semantica che rischia di tradire la posizione stessa delle vittime. Ma c'è qualcosa di ancora più complesso da capire. Prendiamo un esempio. Nel 1924 l'anarchico e pacifista tedesco Ernst Friedrich pubblica *Guerra alla guerra!*, un volume fotografico con scarse didascalie in quattro lingue, che raccoglie immagini d'orrore della Grande Guerra. Il libro vuol lasciar parlare da sole le immagini, accostando sarcasticamente a brani di retorica interventista la nuda realtà dei corpi e dei volti straziati, lo spettacolo della morte nella sua più concreta fisicità. Il messaggio è chiaro: le foto, nella loro immediatezza e oggettività, disvelano l'umanità della guerra – che la retorica del discorso dominante vuole invece nascondere⁴. Potrebbe darsi un più limpido uso di denuncia delle immagini? In effetti ancor oggi, per quanto abituati a un immaginario splatter, si sfoglia il libro con sbigottimento. Ma, possiamo chiederci, da cosa dipende il suo grande impatto? Non certo dalla scoperta che la guerra è terribile e disumana – una convinzione che gran parte dei lettori già possiede per il solo fatto di aprire un libro simile. Dipende invece, palesemente, dalla qualità in senso lato estetica delle immagini, che sono scelte e accostate con l'intento di rappresentare qualcosa di terribile, un orrore che colpisce di per sé il lettore-spettatore, ben al di là dell'intento pedagogico dell'autore. È un orrore che spaventa e attrae al tempo stesso, che fa rabbrivire ma che spinge a proseguire nella lettura-visione, a scoprire pagina dopo pagina l'intera carrellata delle mostruosità.

Si manifesta qui, mi pare, una dimensione importante che percorre l'intero campo delle immagini mediali della violenza. Al di là della messa in scena, la loro spettacolarizzazione implica un'estetica dell'orrore che finisce per conferire a queste immagini, come inizialmente accennato, una qualità che sta a metà tra l'estatico e il pornografico. È forse la stessa attrazione-repulsione che ci spinge a vedere i film horror, a soffermarci un secondo di più sul luogo di un incidente, o a visitare i sempre più diffusi "musei della tortura". È forse la stessa forza che ci ha attanagliato agli schermi televisivi di fronte al crollo delle Twin Towers – uno di quegli eventi in cui, per dirla con Sontag o Žižek, la realtà non aveva bisogno di esser potenziata, non si poteva anzi chiederle di più in termini di immaginario (si pensi alla diffusa percezione per cui "sembrava di essere in un film"). È difficile parlare di questo sentimento all'interno di una teoria socio-antropologica della violenza. Lo ha fatto, tra i pochi, Georges Bataille, nel quadro di una riflessione sui rapporti tra violenza, erotismo ed estasi. Anche qui, una foto è il punto di partenza, quella del cinese "supplizio dei cento pezzi": un'immagine cui Bataille (2001: 233) attribuiva "un valore infinito di sconvolgimento" e che aveva costantemente bisogno di osservare, tenendola sempre sulla sua scrivania. Si può notare come questo sentimento di attrazione-repulsione rimandi con forza ai concetti di *fascinans* e *tremendum*, tramite i quali la scuola fenomenologica ha tentato di dar conto dell'esperienza originaria del sacro come incontro con il "totalmente altro". Possiamo forse pensare alle immagini mediali della violenza come a una emergenza secolarizzata del sacro, nel senso di incontro con un'esperienza non ordinaria, epifania di un'autenticità irriducibile che si manifesta nel cuore stesso della inautenticità culturale portandosi dietro l'originaria ambiguità del sacro?

Sembra andare in questa direzione anche il punto di vista di Slavoj Žižek, che parla dell'attrazione per la violenza e l'orrore nei termini di un laciano "doppio osceno superegoico" – una parte costitutiva della nostra soggettività che si incarna socialmente nelle più nascoste manifestazioni del potere (Žižek 2002). Nascoste, nel senso che i desideri del doppio osceno superegoico non fanno parte dell'autorappresentazione che noi diamo della nostra personalità, né dell'autorappresentazione pubblica della società e della politica. Traboccano tuttavia da mille crepe, nelle pratiche sociali del potere o nelle

3 - Certo, gli stili cambiano; ma il fatto che negli ultimi decenni del secolo le messe in scena troppo palesi siano considerate di cattivo gusto (Sontag 2003: 50), non significa semplicemente che il realismo o la spontaneità si siano sostituiti alla finzione. L'analisi dei reportage fotografici sulle guerre di fine secolo, ad esempio, mostra al di là di ogni dubbio l'azione plasmatrice di modelli estetici e la ricorrenza di figure e nuclei simbolici (Cingolani 2005).

4 - Per una recente versione italiana vedi Friedrich 2004.

sue patologie, così come nei prodotti dell'arte o della cultura di massa. Compito degli studi culturali, nella visione del filosofo sloveno, è proprio l'analisi di queste emergenze, il cui ordito disegna una sorta di antropologia sotterranea della società contemporanea.

Abu-Ghraib è certamente una di queste crepe o emergenze. Le immagini delle torture americane nella prigione dell'Iraq, cui *AM* ha già dedicato una copertina, pongono numerosi problemi all'intelligenza antropologica. Non mi riferisco solo all'interrogativo sulla soggettività dei torturatori, su com'è possibile che donne o uomini comuni si trasformino così facilmente in carnefici nel contesto di una istituzione totale; o alle connotazioni etniche (se non apertamente razziste) e agli stereotipi orientalisti che Abu-Ghraib mette in gioco; oppure, ancora, alle ombre che l'episodio getta su un nostro forse troppo ingenuo concetto di democrazia. L'aspetto più inquietante di quelle torture è la loro qualità estetica e il ruolo che in esse gioca la riproduzione fotografica. Siamo di fronte a una violenza che si nutre, questa volta in modo del tutto esplicito, di un immaginario pornografico sadomasochista, di cui l'oscenità è elemento costitutivo; che si esercita in un contesto di potere assoluto dei torturatori, al cui arbitrio totale le vittime sono sottoposte; e che ha bisogno di autorappresentarsi costantemente attraverso immagini. Dicevo prima che la tortura di solito si nasconde, e i torturatori non possono ammettere pubblicamente il loro operato; anche in questo caso, lo scandalo è scoppiato per la diffusione delle foto. Che bisogno c'era di scattare e soprattutto di far circolare quelle foto, esponendosi a tanto rischio? Evidentemente la logica di quelle torture prevedeva fin dall'inizio le foto. Si è detto che la presenza stessa della macchina fotografica accentuava l'umiliazione delle vittime, minacciando di rendere pubblica la loro "vergogna" e producendo documenti oggettivi a nutrimento di una cultura del terrore. Ma, al di là di questo, la foto o la videoripresa *devono* esser presenti per definire quello che i torturatori stanno facendo, cioè una messa in scena, uno spettacolo dell'oscenità e della violenza, fatto per essere visto e rivisto. Le celle del carcere sono trasformate in un teatro di posa porno, nella più squallida rappresentazione del rapporto tra sguardo, corpo e potere. Che questo teatro parodistico abbia accompagnato e quasi illustrato la retorica roboante della superiorità della civiltà occidentale, non è che la più grande e triste ironia del caso Abu-Ghraib.

Anche ad Abu-Ghraib, alla realtà non si sarebbe potuto chiedere di più e di meglio: perché la realtà era stata essa stessa costruita "come in un film". Ed è in effetti nello spettacolo, nell'arte o nel cinema, che possiamo trovare i più puntuali riscontri ad Abu-Ghraib. Ad esempio, è straordinaria la prossimità stilistica tra le foto del carcere iracheno e le immagini di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini. Certi fotogrammi del film sono quasi indistinguibili dalle foto⁵. Non solo i tormenti e le torture sono gli stessi (o seguono almeno la stessa logica): identica è la miscela di violenza, oscenità e potere assoluto che si iscrive sui corpi. Identico lo squallore – che rende così duro e così "inguardabile" il film di Pasolini. Mi colpisce molto il fatto che anche Primo Levi abbia considerato inguardabile *Salò*: "mi è dispiaciuto molto come film, mi è sembrato un rigurgito, l'opera di un uomo disperato (...) Credo che sia un film che ha nuociuto, questo (...) Non era così, non è vero che fosse così" – dice in un'intervista del 1985 (Levi 1997: 251). Ma Pasolini non intendeva proporre una rappresentazione storica del fascismo, né comunicare un messaggio di speranza politica, come invece ha sempre tentato di fare Levi. Aveva guardato in una di quelle crepe, sotto la superficie culturale, e come il Kurtz conradiano vi aveva visto l'orrore – sotto forma di immagini, più che di parole. La sua rappresentazione era astorica e irrealistica, ma la realtà l'ha in qualche modo inseguita. Chissà se il giudizio di Levi sarebbe rimasto lo stesso dopo Abu-Ghraib.

Riferimenti bibliografici

- Bataille G. (2001), *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cingolani C. (2005), *Scatti di violenza. Foto di guerra nella cultura contemporanea*, "Testimonianze", XLVII-XLVIII, 438-439: 171-83.
- Friedrich P. (2004), *Guerra alla guerra*, Milano, Mondadori [ed. or. 1924].
- Levi P. (1997), *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi.
- Meloni P. (2006), *Figure del mostruoso. Politiche ed estetiche della violenza tra Abu-Ghraib e la body-art*, tesi di laurea specialistica in Discipline etno-antropologiche, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Sontag S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Žižek S. (2002), *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi.

5 - Per un'analisi più puntuale vedi Meloni 2006: 110 sgg.