

Maurizio Guerri

*Politicizzare le immagini per vedere la guerra.*

*L'estetica forense di Eyal Weizman e di Forensic Architecture<sup>1</sup>*

*Credo sia proprio questa la funzione essenziale dell'arte,  
ovvero mettere in discussione gerarchie di valori e modelli  
di pensiero ed eventualmente anche scardinarli.  
Detto in maniera grossolana: la funzione dell'arte  
consiste nel rendere la realtà impossibile.  
Sicuramente ci sarà anche un'arte con funzione affermativa,  
ma io non sono in grado di farla.*

Heiner Müller

*Abstract:* The essay focuses on the relationship between images and war in the research activities of Eyal Weizman and the Forensic Architecture group. Today, wars and images are inextricably intertwined in multiple ways. The work of Forensic Architecture consists of reconstructing through all the technologies at our disposal – especially related to images and architectural structures – events that would otherwise not exist either for us or for those reconstructing their history. These facts end up not existing, not because there are no images to testify to their existence, but because these images are systematically removed from the shared gaze of the community by the power of states. With Weizman, on the one hand we can retrace the analysis of the processes that prevent us from seeing what is happening in vast areas of the planet involved in declared or concealed wars; on the other, Forensic Architecture, through its research work in the service of international tribunals, attempts to virtually reconstruct those ‘crime scenes’ in which states with their armies or secret services are the actors. These reconstruction activities of the Forensic Architecture group can be conceived as forms of “image politicisation

## 1. Politicizzazione delle immagini

La relazione reciproca tra immagini e guerra è fondamentale sia per la comprensione del ruolo dei dispositivi di produzione di immagini a partire dal XX secolo, sia per mettere a fuoco la funzione della guerra nel presente. Walter Benjamin è probabilmente l'autore che ha saputo cogliere alcuni nodi fondamentali di questa relazione tra le immagini e la guerra ed è stato in grado di

1 Desidero ringraziare Christian Garavello per le osservazioni e i preziosi suggerimenti legati alla lettura di questo saggio.

gettare luce sulle forme estetiche e politiche prodotte da tale rapporto. Una delle principali linee che attraversa il saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) è proprio quella che pone in relazione immagini e guerra attraverso lo spostamento della funzione delle opere d'arte non più sul rituale, ma sulla politica: “Ma nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità si trasforma anche l'intera funzione sociale dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica”<sup>2</sup>.

L'idea di Benjamin quindi è che qualsiasi tipo di immagine nell'epoca della riproducibilità tecnica poggi sulla prassi politica, si orienti politicamente nella storia. Tutte le principali questioni del rapporto immagini/politica si condensano nell'ultimo paragrafo del saggio che è incentrato sulla dialettica estetizzazione della politica, politicizzazione dell'arte. Estetizzazione della politica significa oggi un uso culturale, auratico, mercificato delle immagini volto all'istituzione di una politica che poggia ancora sul *sacrificio* e su una verticalità *religiosa* tra il capo e la massa. Tutte le forme di estetizzazione prese in considerazione negli scritti – quelle messe in atto nelle prime esposizioni universali, il “romanticismo” di Stefan George, il futurismo marinettiano, *l'art pour l'art*, la monumentalità fascista, l'intrattenimento hollywoodiano, l'ininterrotto flusso informativo di immagini e parole (i cinegiornali di cui parla Benjamin) – hanno sul piano politico come figura finale la *guerra*. Nelle ultime righe del saggio sull'opera d'arte, Benjamin individua nella capacità di rendere “bella” la guerra lo scopo finale di qualsiasi forma di estetizzazione della politica: nel detto marinettiano “La guerra ha una sua bellezza”<sup>3</sup> si può cogliere come l'estetizzazione in quanto spettacolo di masse estraniare abbia nella guerra il proprio compimento, tale che l'umanità “può vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine”<sup>4</sup>. L'“umanità” dà spettacolo a sé stessa e non più agli dei dell'Olimpo – precisa Benjamin – ma il *sujet* dello spettacolo è oggi l'umanità ridotta alla propria cieca “autoalienazione” e al proprio “annientamento”<sup>5</sup>. Occorre prestare molta attenzione a due parole utilizzate da Benjamin: da un lato lo *spettacolo* (*Schaubject*) che l'umanità offre a se stessa attraverso la guerra, dall'altro gli *dei dell'Olimpo* cui lo spettacolo sarebbe stato sottratto per essere restituito appunto agli uomini. In verità, la restituzione agli uomini della propria storia è solo apparente; questo simulacro di restituzione è una forma di estetizzazione, in quanto ciò che è stato sottratto allo sguardo degli dei è sottoposto ancora una volta a quella separazione tipica che vige nel rapporto religioso, nella fruizione auratica e culturale delle immagini. Sotto questo aspetto possiamo dire che per Benjamin

2 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (I ed. dattiloscritta 1935-1936) in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, pp. 23-24.

3 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, cit., p. 48.

4 Ivi, p. 49.

5 *Ibid.*

la storia dell'uomo non è stata *profanata*, ma semplicemente *secolarizzata*. Sulla differenza tra secolarizzazione e profanazione sono decisive alcune analisi di Giorgio Agamben che in *Profanazioni* osserva:

La secolarizzazione è una forma di rimozione, che lascia intatte le forze, che si limita a spostare da un luogo all'altro. Così la secolarizzazione politica di concetti teologici (la trascendenza di Dio come paradigma del potere sovrano) non fa che dislocare la monarchia celeste in monarchia terrena, ma ne lascia intatto il potere. La profanazione implica, invece, una neutralizzazione di ciò che profana. Una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso. Entrambe sono operazioni *politiche*: ma la prima ha a che fare con l'esercizio del potere, che garantisce riportandolo a un modello sacro; la seconda disattiva i dispositivi del potere e restituisce all'uso comune gli spazi che esso aveva confiscato.<sup>6</sup>

In effetti, lo “spettacolo” di cui parla Benjamin è lo spettacolo secolarizzato e quindi ancora religioso di cui parla Guy Debord nella *Società dello spettacolo*: cioè spettacolo della separatezza della vita da se stessa e la vita spettacolare come l’“inversione concreta della vita”<sup>7</sup>. D'altra parte si noti anche che la presunta restituzione della vita dell'uomo all'uomo è fittizia proprio perché accade sotto il segno della guerra: l'uomo dà spettacolo non più agli dei bensì a se stesso, ma in ultima analisi ciò che l'uomo si è ripreso della propria storia è *la guerra*, cioè la massima estraniamento dell'uomo dall'uomo. Si partiva per farsi massacrare al fronte cantando e cantando si parte (e si contempla coloro che partono) urlando a squarciagola che la guerra è bella, che la guerra è il nostro destino. L'estetizzazione della politica opera come un apparente spostamento della funzione delle immagini sulla politica, in verità continua a operare come separatezza religiosa, come mito. In altri termini l'estetizzazione è politica sotto forma di mito secolarizzato. Oppure l'estetizzazione si rappresenta come *neutrale*, ma pur sempre continua a imporre il diritto della culturalità.

Qui possiamo compiere un passo ulteriore attraverso una domanda. Quale rapporto con le immagini secondo Benjamin non cade oggi in forme di estetizzazione e pertanto non ha come proprio fine ultimo la massa che gode di se stessa mentre si autoannienta nella guerra? In una importante annotazione di lavoro al saggio sull'opera d'arte, Benjamin cita un passo di Carl Schmitt:

Una riflessione dalla [conferenza] di Carl Schmitt *Über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierung* 1929. “Le scoperte del XV e XVI secolo agivano in senso liberatorio, individualistico e ribelle; la scoperta dell'arte della stampa condusse alla libertà di stampa. Oggi le scoperte tecniche sono strumenti di un tremendo dominio sulle masse: della radio è proprio il monopolio radiofonico, del film la censura filmica. La decisione

6 G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 88.

7 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cap. 9: <https://www.marxists.org/italiano/sezione/filosofia/debord/societa-spettacolo.htm#9> (ultimo accesso: 02/07/2023).

intorno a libertà e schiavitù non risiede nella tecnica in quanto tecnica. Questa può [...] servire alla libertà e all'oppressione, alla centralizzazione e alla decentralizzazione. Dai suoi principi [...] non deriva né una problematica politica né una risposta politica".<sup>8</sup>

Segue il commento di Benjamin alla citazione schmittiana: "La domanda di Schmitt è dunque: Quale politica è abbastanza forte da servirsi della tecnica come di un mezzo e conferirle un 'senso definitivo'? La sua risposta è: solo una politica che politicizza tutti gli ambiti della vita nella stessa misura in cui essi sono stati neutralizzati dall'economia e dalla tecnica"<sup>9</sup>. In modo analogo a come l'economia politica presenta sé stessa quale scienza neutrale, così la tecnica contemporanea si rappresenta come neutrale e come depoliticizzata. Schmitt sostiene che la via per dare un senso alla tecnica è politicizzare gli ambiti della vita in cui la politica è stata neutralizzata. Per il fascismo tale politicizzazione passa ancora per il culto dell'individuo, per la verticalità dei rapporti di potere, per il dominio dell'uomo sull'uomo e dell'uomo sulla natura, per la religione del progresso. Il culto dell'individuo e del progresso è condiviso dal fascismo, dall'ideologia neoliberista e dal pensiero socialdemocratico che nel corso del XX secolo e ancora nel XXI dipendono dal mito del progresso e della neutralità della tecnica. Ma esiste una via diversa verso la politicizzazione della tecnica – e quindi anche delle immagini – che non conduca di nuovo alla religione (del progresso) e sul piano delle immagini allo *Starkultus*? Se la guerra è per Benjamin la massima realizzazione di un rapporto culturale e mitico fra l'uomo e la propria storia, tra l'uomo e le immagini mediante l'estetizzazione, la politicizzazione della tecnica corrisponde alla decostruzione di ogni forma di auraticità e alla messa in pratica di relazioni tecniche ed estetiche sotto il segno del "libero gioco", in grado di invertire la rotta delle immagini e della tecnica verso la guerra. Il tentativo di Benjamin è quello di pensare la tecnica – a partire dalla tecnica di riproduzione delle immagini – al di fuori di un rapporto con le categorie di progresso o di decadenza, sfuggendo però anche al pregiudizio che la tecnica sia uno spazio neutrale dell'agire umano. La tecnica e quindi le immagini devono essere orientate politicamente, anzi esse lo sono già a partire dalla struttura economica capitalistica che plasma i fini della sua prassi in molteplici modi. Del resto tutto il saggio sull'opera d'arte ruota intorno all'idea che la riproducibilità tecnica pone in crisi l'autenticità, la singolarità, la lontananza, la simbolicità dell'opera d'arte: il fondamento sulla politica sostituisce il fondamento sul rituale. Ma nella lettura dialettica benjaminiana questo non significa che se strutturalmente le immagini trovano ora il proprio fondamento nella politica, non siano possibili fenomeni di culturalizzazione e di auraticizzazione mediante il dispositivo di riproducibilità tecnica delle immagini. Anzi, l'ultimo paragrafo del saggio sull'opera d'arte mostra che mai come prima d'ora si possa realizzare una adesione culturale alla guerra proprio grazie a media come fotografia, cinema e radio.

8 W. Benjamin, [*Appunti e annotazioni sul saggio risalenti a due periodi: 1935-1936 e 1938-1940*] in Id., *Aura e choc*, cit., p. 59.

9 *Ibid.*

La dialettica prima tecnica/seconda tecnica è uno dei modi attraverso cui Benjamin legge la politicizzazione della tecnica e dell'arte. Il rapporto tra "prima tecnica" – fondata sul "sacrificio", ovvero massimo impiego dell'uomo, – e "seconda tecnica" fondata sul "gioco" – "l'origine della seconda tecnica è da ricercare là dove l'uomo per la prima volta con inconsapevole astuzia si accinse a prendere le distanze dalla natura"<sup>10</sup> – non è leggibile come il succedersi di epoche successive su una linea cronologica, bensì come la relazione tra poli dialettici interni all'attività tecnica e artistica dell'essere umano. Nel dispositivo fotocinematografico Benjamin riconosce una "chance", ovvero che le arti possano non essere più dominate dalla dimensione auratica (sacralità, sacrificio, valore culturale, lontananza, bella apparenza), ma possano articolarsi nella operatività umana in modo collettivo<sup>11</sup>. Il montaggio cinematografico è uno spazio di sperimentazione per questa attività tecnica: lavoro collettivo, libera operatività priva di una realtà prima cui dover sottostare, emancipazione nella fruizione distratta. Lo stesso superamento dell'individuo borghese che Marx concepisce sul piano economico, Benjamin cerca di praticarlo sul piano estetico: superamento della nozione di genio, creatività, ispirazione soggettiva, fruizione simbolica. Questa chance estetico-politica è per Benjamin già in atto nel cinema ed è una possibilità presente anche nei dispositivi che hanno caratterizzato la storia della tecnica successiva al XX secolo. Tuttavia la questione decisiva è di riuscire ad articolare questo sbilanciamento sul polo della seconda tecnica senza che media come fotografia e cinema diventino macchine di mobilitazione culturale assai più potenti che in passato. La politicizzazione delle immagini (ma in primis della tecnica nel suo complesso) parte dalla consapevolezza che le immagini e la tecnica non sono neutrali e che occorre prendere ogni volta posizione per fare sì che i nuovi media – ma più in generale la tecnica – possano operare sul piano estetico nella direzione della riappropriazione della propria storia da parte dell'uomo. Politicizzare le immagini in prima istanza significa emanciparle dal fine ultimo della guerra. Benjamin ritiene che solo un mutamento dei rapporti di proprietà vigenti nel capitalismo possa costituire l'interruzione del processo di estetizzazione e alienazione cui gli uomini soggiacciono, e che tale mutamento possa condurre a uno spostamento a favore della seconda tecnica, a quel "corteggiamento del cosmo" da parte dell'uomo che è avvenuto "sotto il segno della tecnica", ma che finora ha tradito l'umanità e "ha trasformato il letto nuziale in un mare di sangue"<sup>12</sup>. Allo stesso tempo è però convinto che la tecnica e le immagini svolgano una fun-

10 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 26.

11 Sulla relazione tra immagini, arte e collettività e sulla critica politica della sfera auratica in Benjamin, rinvio alle preziose considerazioni di Massimiliano Tomba in *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma, *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016.

12 W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in Id. *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 462.

zione decisiva nella vita politica degli uomini, come emerge proprio nei differenti processi di estetizzazione della politica che arrivano con modi ancor più religiosi e intrusivi fino a noi. Con le immagini ogni volta ne va della vita in comune dell'uomo e del tipo di dispiegamento dell'apparato tecnico che può implicare il massimo sacrificio – fino all'annientamento – o l'apertura di uno “spazio di gioco” sotto il segno della “seconda tecnica”: “Non dominio della natura, dominio del rapporto tra natura e umanità”<sup>13</sup>.

## 2. Rimuovere le immagini delle guerre dalla storia

La dialettica estetizzazione/politicizzazione delle immagini può svolgere una funzione fondamentale nella comprensione della relazione tra immagini e guerra nella storia contemporanea, nonostante tali nozioni dopo la caduta del Muro di Berlino siano state spesso fraintese o troppo di frequente liquidate al pari di ferri vecchi del pensiero novecentesco<sup>14</sup>. Il lavoro del gruppo di ricerca Forensic Architecture fondato Eyal Weizman può essere concepito come un lavoro sulle immagini che si muove nella direzione di quella che Benjamin ha chiamato “politicizzazione dell'arte”, perché non intende il dispositivo di produzione delle immagini come neutrale, ma come politicamente orientato e di cui ogni volta ne va del rapporto tra le comunità e la guerra<sup>15</sup>. Weizman presenta l'attività del

13 *Ibid.* Sul rapporto tra seconda tecnica e politicizzazione delle immagini, rinvio alle riflessioni di M. Palma, *La città degli eccentrici*, e D. Gentili, *La politicizzazione dell'arte. Individuo, massa, mercato*, ambedue in M. Montanelli, M. Palma, *Tecniche di esposizione*, cit.

14 Esempio della liquidazione della nozione di politicizzazione dell'arte è la lettura che ne dà Sergio Benvenuto: “Insomma, Benjamin non ha voluto vedere il destino mercantile dei nuovi media, pur avendo davanti a sé tutti gli elementi per vederlo. Evidentemente i suoi presupposti marxisti gli impedivano di vederlo”. S. Benvenuto, *Il Reale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in “Antinomie”, 19/09/2020: <https://antinomie.it/index.php/2020/07/19/il-reale-nellepoca-della-sua-riproducibilita-tecnica/> (ultimo accesso: 01/07/2023). D'altra parte Roberto Diodato nell'articolo *Politicizzazione dell'arte* osserva: “Cosa intenda Benjamin con l'espressione ‘politicizzazione dell'arte’ non è chiaro, ma è chiaro che nella seconda metà del Novecento è accaduta, sotto vari travestimenti, l'estetizzazione della politica, un'estetizzazione della vita sociale connessa anche allo sviluppo delle tecnologie, oltre che ai percorsi economici e psicologici della vita personale e collettiva”. R. Diodato, in “Rivista di estetica”, 63, 2016: <https://journals.openedition.org/estetica/1247> (ultimo accesso: 01/07/2023). Importante rilevare che Fredric Jameson in *Dossier Benjamin*, a cura di D. Gentili, Treccani, Roma 2022 ha offerto una lettura complessiva di Benjamin che ha nella nozione di politicizzazione dell'arte uno dei propri fili conduttori.

15 Negli scritti di Weizman i riferimenti espliciti al pensiero di Benjamin sono poco frequenti e non incentrati sulla questione della estetizzazione/politicizzazione delle immagini. Tuttavia il rapporto con questa nozione fondamentale per l'estetica benjaminiana emerge con forza proprio dalla pratica di ricerca di Forensic Architecture e dalla elaborazione teorica di Weizman. Il senso attribuito ai termini *aestheticise* e *aestheticisation* in *Investigative Aesthetics* testimonia del fatto che Weizman lavori in modo parallelo rispetto alle questioni affrontate da Benjamin. Scrivono Fuller e Weizman: “To aestheticise something is not to prettify or to decorate it, but to render it more attuned to sensing. As such it is also different from the way it is often

gruppo Forensic Architecture che ha fondato presso la Goldsmith University di Londra con queste parole:

Forensic Architecture è il nome dell'agenzia investigativa che fondai nel 2010 insieme a un gruppo di architetti, artisti, avvocati, cineasti, colleghi, giornalisti e scienziati. Intraprendiamo inchieste autonome oppure su mandato dei pubblici ministeri di tribunali internazionali e di gruppi ambientalisti e di tutela dei diritti umani, per far luce su violenze di Stato o perpetrate da entità societarie commerciali, specialmente se pertengono all'ambiente edificato. L'agenzia produce complessi probatori che includono perizie su fabbricati, modellini, animazioni, analisi video e cartografia interattiva, e li presenta sotto forma di relazioni sui diritti umani e dell'ambiente a tribunali internazionali, commissioni d'inchiesta, tribunali civili e, in una occasione, all'assemblea generale delle Nazioni Unite.<sup>16</sup>

In uno dei testi fondamentali di Weizman, *Forensic Architecture. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, si ripercorre uno dei primi casi in cui insieme al suo gruppo di ricerca è stato chiamato a lavorare: nel 2011 sono denunciati molteplici attacchi coi droni in agglomerati urbani in territori definiti FATA (Federally Administered Tribal Areas) ma anche in parti dello Yemen, Somalia e Gaza, tutte zone “effettivamente al di fuori della giurisdizione degli Stati cui appartengono”<sup>17</sup>. In particolare Weizman insieme al gruppo Forensic Architecture è chiamato a dirimere la questione seguente: questi attacchi con i droni che hanno causato morti e feriti nella popolazione civile sono realmente accaduti oppure no? E se non sono accaduti, come sono morti questi civili?

Il gruppo Forensic Architecture dopo un percorso di ricerca che si serve di testimonianze di sopravvissuti, fotografie e video ripresi sui luoghi, ricostruzioni virtuali degli edifici colpiti, riesce a far emergere che questi attacchi sono realmente accaduti e sono stati condotti da USA e da Israele utilizzando i missili Hellfire II Romeo, missili che sono dotati di una spoletta programmabile che consente un ritardo di pochi millisecondi tra l'impatto sul tetto e la defla-

used by practitioners of art and culture. Rather, we employ a variation on the classic meaning of the term”. In questo testo Weizman e Fuller pongono al centro una dialettica estetizzazione/anestetizzazione. Cfr. M. Fuller, E. Weizman, *Investigative aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso, London-New York 2021, Part I.

16 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 15. Per una sintetica presentazione del lavoro di Forensic Architecture si veda anche il video prodotto in occasione della candidatura di Forensic Architecture al Turner Prize nel 2018; nella parte conclusiva Weizman afferma: “Vogliamo anche che le persone comprendano che l'arte non è solo *a licence to fictionalize*, ma che le pratiche estetiche possono essere estremamente utili. Ci sono cose che possiamo fare con strumenti molto basilari [...]. I software che tutti noi montiamo sui nostri computer possono essere molto potenti per opporsi alle menzogne degli stati e dei governi”: [https://www.youtube.com/watch?v=-yQ\\_\\_UKsAQ](https://www.youtube.com/watch?v=-yQ__UKsAQ) (ultimo accesso: 02/07/2023). Una presentazione del lavoro di Forensic Architecture da una prospettiva geografica e cartografica in L. Pignatti, *Cartografie radicali. Attivismo, esplorazioni artistiche, geofiction*, Meltemi, Milano 2023, pp. 59 e sgg.

17 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 48.

grazione, permettendo così all'ordigno di perforare solai e pavimenti prima di far esplodere in una stanza interna dell'edificio una carica che proietta a 360 gradi migliaia di schegge di acciaio, progettate per uccidere gli esseri umani e allo stesso tempo lasciare il più possibile intatta la struttura. La CIA da parte sua nega che le forze armate statunitensi abbiano condotto questi attacchi; sul fronte opposto la popolazione civile delle zone coinvolte si era rivolta all'ONU e ad alcune ONG denunciando i ripetuti bombardamenti e le conseguenti vittime. Considerando che le zone in cui gli USA avevano condotto le operazioni erano interdette a giornalisti e a ricercatori di qualsiasi provenienza, la via più semplice e diretta per dirimere la questione sarebbe stata quella di ricorrere a prove in immagini degli eventuali bombardamenti delle case in questione, in particolare accedendo alle immagini satellitari di quelle abitazioni che molti civili sostenevano essere state colpite. Ma Weizman e i ricercatori di Forensic Architecture si imbattono subito nel problema principale legato alle prove che sarebbero potute scaturire dalle immagini satellitari: "Dal loro [dei satelliti] angolo di ripresa, [...] il buco nel tetto era più piccolo dell'aerea catturata da un singolo pixel alla risoluzione alla quale furono abbassate quelle disponibili al pubblico"<sup>18</sup>. La questione della risoluzione delle immagini satellitari è così sinteticamente spiegata da Weizman:

A differenza dei granuli distribuiti casualmente nella fotografia analogica, le immagini digitali, come quelle riprese dai satelliti, sono suddivise in un reticolo a maglie quadrate tutte uguali, dette pixel. Tale griglia filtra la realtà come farebbe un setaccio o una rete da pesca. Gli oggetti di dimensioni maggiori della singola maglia vengono catturati e registrati; quelli più piccoli le sfuggono attraverso e scompaiono. Quelli di dimensione quasi uguale si trovano in una speciale condizione di soglia: che restino catturati oppure no dipende dalla relativa bravura o fortuna del pescatore e del pesce"<sup>19</sup>.

Il tema fondamentale che Weizman introduce è quello della "soglia di percezione" che ogni sistema di riproduzione delle immagini pone a chi intenda servirsi. Come osserva Weizman, ci sono "oggetti che aleggiano tra l'essere e il non essere identificabili, che lasciano una traccia chimica sul negativo che non può tuttavia essere incontrovertibile"<sup>20</sup>. Inoltre, continua Weizman, "alla soglia di percezione, sia la superficie del negativo sia quella dell'oggetto che esso rappresenta vanno studiate a un tempo come oggetti materiali e rappresentazioni tramite il mezzo fotografico"<sup>21</sup>. In altri termini, "questa condizione ci obbliga a ricordare che il negativo non è solo un'immagine che rappresenta la realtà, ma è esso stesso entità materiale, simultaneamente presenza e rappresentazione"<sup>22</sup>.

18 Ivi, p. 39.

19 Ivi, p. 41.

20 Ivi, p. 32.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*



Negli anni Settanta i satelliti trasmettono l'immagine di una porzione della terra la cui definizione di un lato di un pixel rappresenta la lunghezza di 60 metri. Negli anni Ottanta la risoluzione lineare arriva a 30 metri e all'inizio degli anni Novanta a circa 20 metri. È proprio nel corso degli anni Novanta, durante il conflitto nella ex Jugoslavia, che le immagini satellitari iniziano a essere considerate fondamentali come prove in immagine di quanto sta accadendo nei territori dei conflitti bellici, proprio per via della loro risoluzione, rendendo possibile il riconoscimento di grandi edifici bombardati o di fosse comuni, per esempio. All'inizio del XXI secolo la risoluzione giunge a 2,5 metri per lato e qualche anno più tardi la risoluzione migliora ancora fino ad arrivare a 0,5 metri. Poi questo processo di messa a fuoco del pianeta dall'alto si interrompe. Per quale ragione? Scrive Weizman: il motivo per arrestare il miglioramento della risoluzione è da riconoscere nel fatto che

a 0,5 metri il singolo pixel corrisponde alle dimensioni di una figura umana: un'area quadrata di mezzo metro di lato è più o meno l'area occupata dal corpo umano visto in pianta. In tal modo, si potrebbe pensare il pixel come analogo del *modulor* di Le Corbusier: un sistema di proporzioni e misure in relazione a quelle del corpo umano. Il *modulor* delle immagini satellitari [però] non fu concepito come ausilio per l'organizzazione dello spazio, ma allo scopo di rimuovere la figura umana dalla sua rappresentazione.<sup>23</sup>

Le ragioni ufficiali per questo blocco del processo di messa a fuoco delle immagini satellitari chiamano in causa il rispetto della privacy degli individui. Tuttavia Weizman osserva: “Dettagli importanti di siti strategici risultano invisibili alla risoluzione di 0,5 metri, così come le conseguenze di violenze e violazioni come quelle dei droni che attaccano gli edifici”<sup>24</sup>. Quale sia la conclusione per Forensic Architecture alla ricerca di prove in immagine dell'attacco con i missili lanciati dai droni di abitazioni civili è facilmente intuibile: “Benché a una risoluzione di 0,5 metri (in uso sino alla conclusione della nostra inchiesta, cioè all'inizio del 2014) le caratteristiche generali di un edificio possano essere identificate, un buco in un tetto, cioè la traccia di un attacco di un drone, spesso non più ampio di 30 centimetri di diametro, appare come niente di più che una leggera sfumatura di colore, probabilmente solo un pixel più scuro degli altri”<sup>25</sup>. I satelliti della classe Keyhole utilizzati dal Pentagono osservano i loro obiettivi a una risoluzione di 15 centimetri, ma le loro immagini non sono disponibili al pubblico, mentre la risoluzione delle telecamere montate sui droni è ancora coperta dal segreto militare. L'ulteriore conclusione cui giunge Weizman è che “la differenza nella risoluzione rispecchia uno squilibrio di potere. Mentre il corpo umano è il fattore di scala su cui sono calibrate le ottiche dei droni, è allo stesso tempo la cosa che le immagini satellitari pubbliche sono concepite per *nascondere*”<sup>26</sup>.

23 Ivi, pp. 42-43.

24 Ivi, p. 44.

25 Ivi, p. 45.

26 Ivi, p. 46.

Le immagini ricoprono sempre maggiore importanza nella ricostruzione degli eventi; in particolare nelle guerre contemporanee i dispositivi di produzione di immagini come abbiamo visto sono utilizzati dai membri di un esercito per dare la caccia a obiettivi ostili e dagli stessi apparati statali per cancellare le prove di azioni di guerra, per renderle inesistenti. Su un polo opposto le stesse immagini – non rese pubbliche o cancellate – sono ricercate da parte di gruppi di ricerca come FA quali tracce attraverso cui poter dimostrare che vi sono stati degli omicidi o delle violazioni del diritto internazionale. Weizman rileva una sorta di “capovolgimento” nel rapporto tra potere statale e dispositivi di produzione delle immagini. Se fin dal XIX secolo le polizie degli Stati si sono servite della fotografia per ricostruire le scene dei delitti, oggi sono gli assassini – ovvero gli Stati o le società che lavorano al servizio di poteri statali – a essere dotati di strumenti più efficaci e potenti rispetto agli inquirenti, cioè i tribunali internazionali e i gruppi di ricerca indipendenti. Osserva ancora Weizman: “Tale capovolgimento è annidato in un altro: nel lavoro poliziesco lo Stato investiga sui crimini commessi da singoli individui, ma qui è lo Stato a essere il presunto criminale, sia perpetrando assassinii in segreto, sia provvedendo al loro occultamento, e gli individui o le organizzazioni indipendenti conducono le indagini”<sup>27</sup>. Allora appare chiaro che “lo spettro visivo che si estende tra l’alta risoluzione usata per l’omicidio e quella bassa a disposizione per verificare che sia stato commesso è il luogo ove prosperano i negazionisti”<sup>28</sup>. Quindi, conclude Weizman, la “prassi controperiziale [...] deve misurarsi con una situazione di *disuguaglianza strutturale* quando accede a elementi visivi, segni e conoscenze tecnologiche, e trovare modalità operative tutt’intorno e al di sotto della soglia di perceibilità”<sup>29</sup>.

Quali sono le conseguenze per chi intende ragionare sulle possibilità conoscitive che i nuovi dispositivi di produzione delle immagini mettono a disposizione per una comprensione storica degli eventi? Come ha scritto Laura Kurgan, da un lato è vero che idealmente le “immagini satellitari ad alta risoluzione sono una delle più potenti metafore della nuova condizione di universalità: un’immagine-che-vede-tutto, potenzialmente di ogni punto della terra, accessibile quasi a chiunque, ricca di dati che possono essere usati per scopi che non possiamo prevedere”<sup>30</sup>. D’altra parte occorre considerare che il monopolio da parte dei governi statali (o da parte di contractor al servizio di Stati o da parte di multinazionali private) dei dispositivi di immagini satellitari impedisce perfino di percepire come esistenti azioni di guerra o veri e propri assassinii commessi in violazione delle leggi del diritto internazionale. Il lavoro di FA consiste nel ricostruire attraverso tutte le tecnologie a nostra disposizione – soprattutto relative allo studio delle strutture architettoniche, ai diversi tipi di immagini relativi all’evento, alla elaborazione di testimonianze – avvenimenti che altrimenti *non esisterebbero pubblicamente* né per chi li ha subiti,

27 Ivi, p. 47.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.* (corsivo mio).

30 L. Kurgan, *Close up at a distance. Mapping, technology and politics*, Zone Books, New York 2013, p. 131.

né per chi intende comprendere la storia: morti civili assassinati preventivamente o “per errore” in conflitti bellici mai dichiarati, migranti annegati nel Mediterraneo, uomini uccisi da forze di polizia in violazione delle leggi della nazione stessa in cui operano. La percezione presso il pubblico mondiale di questi avvenimenti è che non esistono non perché di questi avvenimenti storici non vi siano immagini che ne testimonino l'esistenza, ma perché queste immagini sono sistematicamente sottratte allo sguardo pubblico della collettività da parte del potere politico degli Stati.

### 3. Counter-Forensics

Il lavoro di indagine e di ricerca di FA viene così sinteticamente descritto da Weizman:

Benché il suo nome [Forensic Architecture] faccia riferimento all'attività dei periti edili, la nostra agenzia è invece composta da una squadra interdisciplinare di architetti, cineasti, artisti, scienziati e avvocati. Raccogliamo complessi probatori sotto forma di perizie edili, modellini fisici o digitali, animazioni, video e mappe di diversi tipi. Quando lavoriamo in un contesto giuridico, lo facciamo spesso per la pubblica accusa in ambiti di diritto internazionale o di tutela dei diritti umani, ma la nostra attività non si limita al contesto legale; raccogliamo prove anche per conto di commissioni civiche d'inchiesta, tribunali civili e agenzie per la tutela dei diritti umani e dell'ambiente. Le nostre inchieste cercano di estendersi al di là dei limiti procedurali di ciascuna istituzione che ci richiede la raccolta di prove. Presentiamo gli eventi contestualizzandoli storicamente e politicamente, ricostruendo attorno a essi il mondo che li ha prodotti.<sup>31</sup>

È importante che Weizman sottolinei come l'attività di FA vada oltre i confini del “contesto legale”. Non solo lo sguardo di FA procede oltre i limiti del diritto, ma come spiega Weizman si propone di “invertire” la nozione stessa di “investigazione forense”<sup>32</sup> – che invece proprio al diritto è funzionale – con il risultato di “capovolgere la direzione del suo sguardo, che è proprio delle agenzie governative come la polizia o i servizi segreti quando indagano su tutti coloro che intendono tenere sotto controllo”<sup>33</sup>. La necessità di andare oltre i confini del diritto deriva in prima istanza dal fatto che le uccisioni più o meno sistematiche di cui FA intende dimostrare l'esistenza avvengono per lo più all'interno della logica del diritto<sup>34</sup>.

31 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., pp. 94-95.

32 Ivi, p. 95.

33 *Ibid.*

34 Un punto importante su cui sviluppare il confronto tra Benjamin e Weizman è proprio sulla polarità diritto/giustizia che com'è noto è al centro dello scritto benjaminiano *Per la critica della violenza* (1921). Tuttavia non sono in grado di affermare se la dialettica diritto/giustizia in Weizman possa essere derivata direttamente dalla riflessione di Benjamin. Sulla nozione di violenza in Benjamin rinvio alla mia sintetica voce *Violenza* in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.

La prima inversione che riguarda la pratica di FA è di tipo *estetico*: l'“architettura forense riesce a invertire le categorie fenomenologiche della percezione e dell'esperienza: essa non si occupa di come noi possiamo esperire un edificio, ma piuttosto di come fundamentalmente un edificio possa esperire i suoi utenti, come possa aver sensazione del modo in cui essi si muovono e agiscono al suo interno e attorno a esso”<sup>35</sup>. Weizman precisa che questo non significa peccare di “antropomorfismo”<sup>36</sup>, anzi si tratta guardare alle strutture architettoniche per comprendere come “percepiscono” in modo non-umano, al fine di trattarli come “sensori politici”<sup>37</sup>.

Così FA utilizza “l'architettura forense per controllare l'operato delle agenzie governative (e a volte di grosse realtà industriali), contestare quanto sostengono e, per quanto possibile, sfidare il loro quasi completo monopolio dell'informazione sulla guerra”<sup>38</sup>. Esiste quindi per FA un “monopolio dell'informazione sulla guerra” di tipo militare, ma anche giuridico, informativo a livello di parole e di immagini, pertanto una investigazione che intenda provare l'esistenza di uccisioni perpetrate da uno Stato (o da suoi contractor) deve necessariamente mutare prospettiva rispetto a quella che pone come proprio fine la distruzione di vite umane attraverso operazioni belliche, che le giustifica attraverso il diritto o che le rende inesistenti sul piano storico, impedendo la condivisione di immagini e documenti che testimoniano le avvenute uccisioni.

Il termine in grado di condensare questa inversione di prospettiva adottato da FA è “contro-investigazione” (*counter-forensics*), un neologismo coniato da Thomas Keenan<sup>39</sup> – coautore con Weizman de *Il teschio di Mengele*<sup>40</sup> – sulla scorta di una riflessione del fotografo, regista e teorico delle immagini Allan Sekula<sup>41</sup>. Se la prassi conoscitiva messa in atto da FA pone al centro la decostruzione della violenza insita nel diritto statale che è sempre più fondato su forme di guerra celate o giustificate su base legale, occorre rovesciare o spostare tale prospettiva per aprirsi a uno sguardo e a un discorso differenti, per stabilire relazioni estetiche altre rispetto a quelle dominanti nei rapporti interstatali retti dalla logica del diritto. Un modo attraverso cui fondare un punto di vista *counter-forensic* è sbilanciare il senso

35 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 81.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ivi*, p. 95.

39 T. Keenan, *Counter-Forensics and Photography*, in “Grey Room”, n. 55, 2014, pp. 58-77. Keenan spiega così il concetto: la controinvestigazione “è impiegata dagli inquirenti nell'ambito della tutela dei diritti umani e dai loro colleghi (inclusi antropologi forensi, fotografi e psicoterapeuti) in atti di accusa contro regimi oppressivi oppure come sostegno dopo il loro crollo”.

40 Cfr. T. Keenan, E. Weizman, *Il teschio di Mengele*, tr. it. di S. Stoja, Meltèmi, Milano 2023.

41 Riferendosi principalmente al lavoro di Clyde Snow e Susan Meiselas in Kurdistan all'indomani della prima guerra del Golfo, Sekula scrive: “La controinvestigazione (*counter-forensics*), cioè l'esumazione e l'identificazione dei corpi resi anonimi ('spariti') delle vittime dello Stato oppressore, diviene la chiave di un percorso di resistenza politica e di lutto”. A. Sekula, *Photography and the Limits of National Identity*, in “Culture-front”, vol. 2, n. 3, 1993, pp. 54-55.

della locuzione “Forensic Architecture” sull’aggettivo “forense” cioè relativo al *forum*, alla piazza, a quel luogo aperto in cui si discute e ci si confronta su ciò che è importante per la *polis*. La storia dell’uso del termine inglese *forensic* – lo stesso si può dire per l’aggettivo italiano “forense” – segue una “traiettoria linguistica telescopica”<sup>42</sup>: per *forum* non si intende più la piazza della città in cui si svolge la discussione pubblica volta alla costruzione della giustizia, il *forum* è ridotto solo ed esclusivamente allo spazio in cui si svolgono i procedimenti connessi alla sfera del diritto. In questo modo, l’aspetto decisivo di *forensic* – la connotazione pubblica, politica – si perde per strada e *Forensics* diventa una mera “arte poliziesca”<sup>43</sup>. Quello che Allen Feldman ha definito come “concetto poliziesco della storia”<sup>44</sup> opera in tre “teatri”: il “campo”, il “laboratorio”, il “foro” inteso come corte di giustizia. La pratica *counter-forensic* intende erodere “la differenza” tra questi tre ambiti considerati come separati, con l’obiettivo di *costruire* “luoghi di assemblea dove non ce ne sono”<sup>45</sup>. In questo senso, anche l’espressione “architettura forense” assume un senso radicale; il termine “architettura” indica appunto la costruzione di spazi volti alla discussione pubblica intorno alla verità e alla giustizia, per lo più in contrasto con il diritto. Come spiega Weizman: “Lo sguardo stereoscopico dell’architettura forense in questo caso è rivolto sia all’indietro sia in avanti: per discutere di eventi del passato costruisce ambiti dove ciò può avvenire”<sup>46</sup>.

Ora, il tema della *costruzione* è fondamentale nella pratica della ricerca di FA soprattutto se posta in relazione alla questione dell’uso delle immagini nella pratica *counter-forensic*. Come scrive Weizman “l’ambiente urbano è altamente senziente”<sup>47</sup> sia dal punto di vista materiale e analogico, sia da quello digitale. Quando scoppia un conflitto bellico in una città – sia esso dichiarato o meno –

tutti gli elementi della città incominciano a registrare, ciascuno nel modo che gli è proprio. Gli edifici registrano le vibrazioni e la forza degli impatti. Le piante registrano – i poderi calpestati nell’area agricola all’esterno di una città registrano il movimento dei mezzi militari quando si interrompe la fotosintesi, segnale che viene captato dai sensori che orbitano al di sopra di essi e ritrasmesse a terra. Gli strumenti di misura della qualità dell’aria registrano un incremento nel traffico quando arrivano i carri armati o scappano i profughi. Le persone registrano con la memoria [...] e usano sempre più spesso le videocamere dei cellulari per registrare ciò che avviene loro intorno, caricando online immagini, suoni e video. Ognuno di questi sensori è impreciso a specifici livelli, e occorre investire lavoro investigativo in quantità per leggere tutti i dati di ciascuno per poi correlarli e metterli insieme.<sup>48</sup>

42 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 98.

43 *Ibid.*

44 A. Feldman, *Securocratic Ars of Public Safety: Globalized Policing As Scopic Regime*, in “Interventions: International Journal of Postcolonial Studies”, vol. 6, n. 3, 2004, p. 332.

45 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 99.

46 *Ibid.*

47 Ivi. p. 98.

48 Ivi. p. 87.

Tutte queste modalità percettive non sono immediate, non restituiscono la realtà o un pezzo di realtà secondo una logica di rispecchiamento<sup>49</sup>. Occorre invece pensare a tutti questi segni come a media – anche quando non lo sono in senso stretto – attraverso cui ricostruire un evento. E i media dicono qualcosa solo sotto forma di relazione, richiedono interpretazione e immaginazione, non semplice ostensione. Si comprende così che per Weizman la ricerca *counter-forensic* sia una “disciplina estetica”<sup>50</sup> in quanto “dipende sia dalle modalità sia dai canali attraverso cui la realtà è percepita e presentata al pubblico”<sup>51</sup> e inoltre “rallenta il tempo e intensifica la sensibilità allo spazio, alla materia e all’immagine”<sup>52</sup>. La materia nel suo complesso viene intesa da Weizman come un “sensorio estetico”<sup>53</sup> in grado di raccogliere sensibilmente e con modalità specifiche rispetto alla materia coinvolta tutto ciò che accade in un certo luogo. Si profila così la possibilità di pensare alla pratica *counter-forensic* come fondata su una “estetica materiale”<sup>54</sup>. L’estetica materiale non ha prove da presentare all’interno di un sistema interpretativo precostituito come il diritto, ma deve *costruire* i luoghi e gli attimi di un evento attraverso le immagini, i suoni, le voci e le strutture ambientali in cui tali testimonianze sono impresse. L’estetica materiale da un lato raccoglie la “qualità dei rapporti fra gli oggetti”, osserva “l’esistenza della materia nel mondo, la sua capacità di assorbire informazioni e l’entità di quest’assorbimento”, dall’altra “poiché gli oggetti diventano immagini, queste vanno studiate come oggetti, come parti del mondo materiale”<sup>55</sup>. Se al centro delle pratiche forensi c’è l’idea di dimostrare attraverso prove evidenti, un rapporto lineare e diretto tra una causa e un effetto, nella ricerca *counter-forensic* occorre costruire quanto accaduto attraverso un’opera di “montaggio”. Weizman parla a tal proposito di un “campo

49 Sul metodo utilizzato da FA nella conduzione delle ricostruzioni degli eventi, rinvio al saggio di Rosa Cinelli, *Immagini algoritmiche come prove visive. Il “metodo” Forensic Architecture*, in “La Valle dell’Eden”, n. 41 (in preparazione).

50 Ivi, pp. 139-40. Weizman in una intervista esplicita in modo molto chiaro la critica all’idea dell’immagine come portatrice di “oggettiva evidenza”: “L’immagine non è la superficie sulla quale viene descritta un’oggettiva evidenza, bensì una porta che conduce a una testimonianza, coinvolta in un intreccio di relazioni. Per noi il concetto chiave è quello di navigare. Una foto da sola non è nulla, a noi non interessa la verità nella singola immagine alla *Blow-Up* di Antonioni. La foto dev’essere inserita in un campo più ampio, fatto di relazioni sociali e materiali che divengono estetica: i segni contenuti in una foglia, nella memoria di una persona, sulla pellicola di una fotocamera. L’estetica è una pratica sociale che si percepisce attraverso i sensi, così come è al contrario anestetica l’insensibilità. Noi vorremmo approfondire quest’aspetto relazionale dell’immagine ampliandola verso l’iperestetica”. E. Weizman, M. Bianciardi, *L’immagine (in)fedele*, in “Antinomie”, 8/11/2022: <https://antinomie.it/index.php/2022/11/08/immagine-infedele/> (ultimo accesso 02/07/2022).

51 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 140.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

54 Ivi, p. 143.

55 *Ibid.*

di causalità”<sup>56</sup> che è possibile costruire attraverso un montaggio che si serve di immagini, oggetti e parole. Le immagini non sono immediate e non sono autentiche, devono sempre essere poste in relazione ad altre immagini, ad altri segni, a un discorso. Weizman definisce il “collage architettonico di immagini”<sup>57</sup> che caratterizza molte delle ricerche *counter-forensic* come un assemblaggio di tanti materiali fotografici che ricollocati spazialmente funzionano come uno “strumento ottico”<sup>58</sup> che consente a chi guarda di “osservare la scena del delitto come un insieme di relazioni spaziali e temporali tra immagini diverse”<sup>59</sup>. Per mostrare quanto è accaduto è necessario una costruzione, un montaggio che tenga insieme materiali, immagini, parole.

#### 4. Costruire (e politicizzare) la realtà con le immagini

Da questa sintetica esposizione relativa ad alcuni aspetti particolarmente importanti dell’attività di FA credo che emergano i punti che caratterizzano la prospettiva *counter-forensic* di Weizman come una modalità di *politicizzazione* delle immagini nella direzione indicata da Benjamin. Il punto più significativo di convergenza tra Benjamin e Weizman è che le immagini – così come qualsiasi altra traccia, discorso o testimonianza – non sono immediate, ma sempre mediate. Come osserva Antonio Somaini, per Benjamin il “medium è un ambiente o *milieu* sensibile che viene costantemente riconfigurato da una serie di tecniche, apparecchi e dispositivi”<sup>60</sup>. Di qui il profondo interesse di Benjamin per la fotografia e per il cinema in quanto chance di emancipazione estetica e politica. Per Benjamin come per Weizman non si tratta di assumere una posizione *contro* le immagini, ma di prendere posizione *con* le immagini – considerate al pari della tecnica come *chance* – nella direzione di una loro articolazione – sintetizzata da Benjamin nella espressione “seconda tecnica” – che le restituisca all’uso libero dell’uomo, strappandole al consumo, alla culturalità, e in ultima analisi alla mobilitazione bellica. In questo senso, per Benjamin il montaggio è spazio di sperimentazione e allo stesso tempo allegoria di una possibilità rivoluzionaria contenuta nella tecnica contemporanea, forma di riappropriazione della storia attraverso le immagini da parte dell’umanità. In altri termini è politicizzazione delle immagini. In questa direzione mi sembra che si muova anche l’estetica di Weizman per il quale le immagini, al pari delle testimonianze, non contengono alcuna verità immediata, ma assumono senso se poste in movimento all’in-

56 Ivi, p. 175. Sulla nozione di “campo di causalità” si vedano le considerazioni di G. Solla, *Aprire l’immagine, forzare lo sguardo. Forensic Architecture e il Caso Iuventa*, in *PHILM. Rivista di filosofia e cinema*, n. 1, 2022, p. 211.

57 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 152.

58 Ivi, p. 153.

59 *Ibid.*

60 A. Somaini, *Medium e Apparat*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni*, cit., p. 104.

terno di un montaggio e se possono essere oggetto di un discorso pubblico in uno spazio comune. In questo senso, il riferimento di Weizman alla tecnica del montaggio dialettico di Ějzenštejn – “una giustapposizione il cui significato non risiede nelle immagini ma nella tensione o nella discordanza tra esse”<sup>61</sup> – è fondamentale. Nelle ricerche dei casi presi in considerazione da FA non abbiamo mai a che fare con alcuna *evidence* – da intendersi come “prova autoevidente” –, non dobbiamo andare alla ricerca di una “pistola fumante”<sup>62</sup> che ci conduca direttamente a quanto è accaduto, piuttosto dobbiamo prendere posizione con le immagini e cercare di *costruire* la verità di quanto accaduto. Scrive Weizman citando Lorraine Daston:

I fatti sono spesso fiochi e tremolanti. Sono le conquiste di inchieste minuziose a dover diligentemente stabilizzare effetti evanescenti, ovvero combinare ingegnosamente un certo numero di fili probatori in una fune forte e resistente alla tensione. Sopra ogni cosa, come suggerisce l’etimologia [...] i fatti più interessanti e utili non sono dati *a priori* bensì costruiti, sono artefatti nella migliore accezione del termine.<sup>63</sup>

La verità è una costruzione e si serve di *artefatti* come il montaggio di immagini da porre in relazione con oggetti da leggere e testimonianze da interpretare. Il bisogno cui l’attività di FA risponde non è quella del rispetto o del ristabilimento del diritto visto che è proprio all’interno del *diritto* che conflitti e uccisioni sono resi possibili; piuttosto occorre avere di mira la restituzione della *giustizia* che deve svolgersi in un foro il più possibile ampio che l’attività di ricerca *counterforensic* stessa contribuisce a costruire. Ma per costruire tale giustizia è necessario lavorare alla visibilità condivisa e pubblica di eventi rimossi o resi invisibili attraverso la composizione di immagini, materiali e parole differenti, per la quale l’attività di *ri-mediazione*<sup>64</sup> come abbiamo visto è fondamentale.

61 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 149.

62 Ivi, p. 175.

63 L. Daston, *Hard Facts*, in B. Latour, P. Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge 2005, p. 680, cit. In E. Weizman, P. Keenan, *Il teschio di Mengele*, cit., p. 27.

64 Gianluca Solla osserva giustamente a tale proposito: “Eppure, le prove di cui il nostro tempo dispone sono tutt’altro che auto-evidenti. Se le immagini sono la materia sensibile su cui le tracce si imprinono; se esse sono i ‘sensori’ di un evento che ha avuto luogo o di uno che è ancora in atto, non basta ancora la loro pura evidenza per vedere davvero. Occorre *forzarle*, restituire a leggibilità le tracce che ognuna di loro conserva sul suo fondo. E questo può essere fatto solo con il ricorso a un dispositivo che ne permetta un’elaborazione nel senso della composizione di media differenti. In questo senso, il lavoro di Forensic Architecture potrebbe essere inteso come l’espressione di un’esigenza di transmedialità o intermedialità, di cui c’è urgente bisogno nel nostro tempo per comprendere la complessità di quanto accade”. G. Solla, *Aprire l’immagine, forzare lo sguardo. Forensic Architecture e il caso Luventa*, in “PHILM. Rivista di filosofia e cinema”, n. 1, 2022, p. 212. Sul tema della rimediazione si rinvia soprattutto agli scritti recenti di Pietro Montani tra cui il recente *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022.



Proprio Benjamin, insieme a Kracauer e Brecht sono tra i primi autori a mostrare come le immagini non debbano essere intese come forme di rispecchiamento o di diretta riproduzione di una realtà che sarebbe già data, bensì come presa di posizione critica e prassi costruttiva del/nel presente. Per Benjamin occorre rendere dialettiche le “indicazioni implicite nell’autenticità della fotografia”, perché come scrive Georges Didi-Huberman le “immagini non ci dicono nulla, mentono o rimangono oscure come dei geroglifici finché non si fa lo sforzo di leggerle, cioè di analizzarle, scomporle, rimontarle, interpretarle, porle al di là degli ‘stereotipi linguistici’ da esse suscitati in quanto ‘stereotipi visivi’”<sup>65</sup>. E così anche per Weizman le immagini di guerra non ci dicono nulla fino a quando non ci poniamo nella condizione di rimontarle e rimetterle in movimento al di fuori dei confini del diritto affinché diventino parte di uno sguardo e di un discorso pubblico. cui sono in molteplici modi sottratte. Occorre interrompere la patina uniforme della rappresentazione delle guerre fondate su stilemi visivi che sono funzionali al diritto che quelle stesse guerre ha prodotto.

L’amico di Benjamin Siegfried Kracauer alla fine degli anni Venti compie un’operazione che credo possa illuminare il lavoro di Weizman e di FA sulle immagini di guerra. La raccolta di scritti che compone *Gli impiegati* risponde all’esigenza di *vedere* e comprendere un fenomeno macroscopico e sotto gli occhi di tutti come quello della nascita del ceto impiegatizio nella Berlino della fine degli anni Venti che non è compreso, ma nemmeno visto. Non aiutano a vedere neanche i frequentissimi “reportage” che si trovano nelle riviste del tempo e che sono interpretati da Kracauer come mera reazione all’“idealismo” ottocentesco; scrive Kracauer: “All’astrattezza del pensiero idealistico, che non è capace di nutrirsi di fatti reali, viene contrapposto il reportage, come autosegnalazione dell’esistenza concreta. Ma l’esistenza non viene fissata per il fatto che in un reportage – nel migliore dei casi – la si ha una seconda volta”<sup>66</sup>. Per Kracauer l’uso estetizzante di fotografia e reportage fatto dalle riviste contemporanee mette in atto una sistematica rimozione di quelle fratture e di quelle prospettive che renderebbero visibile e quindi comprensibile i fenomeni più importanti del mondo in cui viviamo. Per Kracauer lo storicismo produce una storia vuota, così come, in quanto tali, sono vuote le immagini delle riviste illustrate. “Il mondo stesso, infatti, si è adattato a un volto da ‘fotografare’. Il mondo aspira a risolversi nel puro continuum spaziale, che non offre resistenza alle fotografie istantanee, perciò può essere fotografato”<sup>67</sup>. Evidentemente, la critica kracaueriana non è rivolta alla fotografia, al cinema o alle riviste illustrate in toto, anzi; piuttosto è il tipo di immagini che tali media sistematicamente riproducono: tutti questi media riproducono senza alcuna “resistenza” ciò di cui trattano alimentando un rinforzo acritico del

65 G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L’occhio della storia I*, ed. it. a cura di F. Agnellini, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 58-59.

66 S. Kracauer, *Gli impiegati*, tr. it. di A. Solmi, Meltemi, Milano 2020, p. 21.

67 S. Kracauer, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, tr. it. di G. Amirante Pappalardo e F. Maione, Prismi, Napoli 1982, p. 123.

mero dato di fatto; proprio per questo motivo – senza porlo nemmeno in discussione – assumono il punto di vista della parte dominante. Analogamente i film per le “commesse” della fine degli anni Venti contribuiscono alla condizione di asservimento delle impiegate stesse:

Di solito i film di cassetta e la vita coincidono tra loro, perché le dattilografe modellano la loro esistenza sugli esempi dello schermo; ma forse, gli esempi più falsi sono quelli rubati alla vita. Eppure non si può mettere in dubbio che la maggior parte dei film di oggi abbia uno svolgimento inverosimile. Colorano di rosa le più nere istituzioni e, calcando le tinte, imbrattano il bello. E così non cessano mai di riflettere la società. Anzi: quanto più imprecisamente ne rappresentano la superficie, tanto più diventano esatti trasformandosi nello specchio fedele nel quale si riflette il meccanismo segreto della società.<sup>68</sup>

Come Benjamin anche Kracauer cerca di interrompere quell'effetto estetizzante che di solito riceviamo dalle parole e dalle immagini della sfera informativa per scandagliare a diversi strati geologici e da differenti prospettive ciò che sono gli impiegati. Bisogna ampliare lo sguardo al di là dei confini imposti dal diritto e dalle scienze applicate all'approccio forense, direbbe Weizman, per cogliere la verità di quanto accaduto in una guerra. Kracauer osserva che “cento rapporti da una fabbrica non si lasciano sommare così da dare come risultato la realtà della fabbrica, ma restano eternamente cento vedute della fabbrica. La realtà è una costruzione (*Konstruktion*)”<sup>69</sup>. Comprendere la realtà e prima ancora vederla significa quindi costruirla, costruirla scrive Kracauer come si costruisce un “mosaico”<sup>70</sup>.

In modo analogo nel *Kriegsfiabel* Bertolt Brecht deve montare immagini e parole, ridare senso estetico-politico alle immagini già pubblicate sulle pagine delle riviste illustrate, attraverso il ritaglio di immagini e attraverso la tensione che si istituisce con le parole. Solo così riusciamo a per *vedere* quanto accaduto negli anni della Seconda guerra mondiale: “Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice ‘riproduzione della realtà concreta’ attualmente è men che mai suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni”<sup>71</sup>.

Weizman è consapevole ed afferma esplicitamente che nella prassi *counterforensic* di FA “non c'è nulla di politicamente neutrale”<sup>72</sup> e osserva come anzi la perdita di presa di posizione politica caratterizzi in modo quasi assoluto l'atteg-

68 S. Kracauer, *Le piccole commesse vanno al cinema*, in Id., *La massa come ornamento*, cit., p. 86.

69 S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit. p. 21.

70 *Ibid.*

71 B. Brecht, *Il processo dell'Opera da quattro soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, tr. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1975, p. 71.

72 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 111.

giamento della ONG nel corso degli ultimi decenni. Ambito politico e ambito umanitario sono percepiti dalle associazioni umanitarie come contrapposti: nel periodo successivo al Sessantotto “lo scoraggiamento strisciante nella sinistra europea nei confronti del blocco sovietico venne compensato dall'ondata travolgente dell'attivismo umanitario, esemplificato dalla fondazione di gruppi come Medici Senza Frontiere (MSF)”<sup>73</sup>. Associazioni umanitarie di questo genere ritennero che fosse “illusorio e pericoloso” appoggiare uno dei due blocchi contrapposti nella Guerra fredda e così invece “di lavorare per il cambiamento politico, la sensibilità nascente dell'‘avvento del testimone’ chiese all'opinione pubblica di esprimere empatia per le vittime, con il risultato di individualizzare e perciò depoliticizzare complesse storie collettive”<sup>74</sup>. Se l'attività di FA da una parte accoglie la testimonianza come un elemento fondamentale della estetica forense, dall'altra questa non è né resa assoluta, né individualizzata. È politicizzata attraverso quel lavoro di montaggio di immagini che costituisce la pratica di ricostruzione della realtà della guerra da parte di FA. Weizman è consapevole del fatto che il lavoro di costruzione di verità sulle guerre deve essere ri-politicizzato, emancipandosi dalla ideologia vittimaria. La diffusione dell'ideologia vittimaria – fino al suo assurgere a un inedito senso comune – è l'esito di un radicale processo di depoliticizzazione dei cittadini e dei popoli, ovvero dei soggetti depositari della sovranità. Ciò che oggi passa ancora sotto il nome di politica richiede non più soggetti politici attivi – che anzi appaiono di volta in volta come eccezioni, come residui del passato o elementi pericolosi da isolare – quanto piuttosto vittime passive. Dinanzi alla condizione di vittima siamo spinti a un atteggiamento unanime, privo di scelte o di alternative, ma, come osserva Daniele Giglioli “una risposta unanime” è “soltanto una risposta falsa, che non permette di vedere quali sono le linee di frattura, ingiustizia e ineguaglianza di cui è segmentato il terreno dei rapporti di forza”<sup>75</sup>. Il consenso generalizzato è ideologico perché compone la comunità intorno all'eliminazione del dissenso, celando le differenze di pensiero e le diseguaglianze materiali, che si risolvono con un anestetico e depoliticizzato “siamo tutti dalla stessa parte”. Una figura ideologizzata del testimone tende a produrre il consenso generalizzato muovendo dall'interpretazione storica, fino al suo uso pubblico nel presente. Foucault invitava gli storici a imparare a guardare alla “storia effettiva”, cioè a formare un'idea di storia che “non si fonda su nessuna costante”<sup>76</sup> perché la storia è il corpo stesso del divenire. Solo se compresa “con le sue intensità, cedimenti, furori segreti, le sue grandi agitazioni febbrili come le sue sincopi”<sup>77</sup>. E ancora: “La storia sarà ‘effettiva’ nella misura in cui introdurrà il discontinuo nel nostro stesso essere

73 Ivi, p. 124.

74 Ivi, p. 124-125.

75 D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma 2014, p. 111.

76 M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Microfisica del potere*, tr. it. A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, p. 43.

77 *Ibid.*

[...]. Il sapere non è fatto per comprendere, è fatto per prendere posizione”<sup>78</sup>. Al contrario l’ideologia vittimaria che per lo più domina anche nella ricezione delle guerre contemporanee rimuove le tensioni tragiche e le irregolarità che attraversano gli eventi storici ha un proprio pendant nel presente sotto forma di vuoto del disaccordo politico, che viene sostituito da un’ideologia umanitaria che rende invisibili le fratture prodotte dai rapporti di forza vigenti.